

## III. Mode: Fetisch der Schließung

---

### 1. Ausgangspunkt I: *narratio per vestimentum*

Einerseits dienen die Dinge in Hochgatterers Texten zur Herstellung der angemesenen realistischen Körnung, der Herstellung also (mit Roland Barthes gesprochen) eines ›Realitäts-Effekts‹. Andererseits, wie sich gerade an der Verhandlung der alpinen Ausrüstung gezeigt hat, haben sie ganz konkrete und nicht zu unterschätzende Handlungsrelevanz, eröffnen sie eine zweite Ebene des Geschehens und seiner Lesbarkeit. So auch im Fall von Kleidung, von Mode und modischen Accessoires.

In den bisher nicht behandelten, dem Schulkind Valentina gewidmeten Kapiteln des Buches *Über Raben* beobachten wir die junge Protagonistin bei der Bewältigung eines nur vordergründig normalen Schulalltags: Tatsächlich drehen sich ihre Gedankengänge, Erinnerungen und rätselhaften Tätigkeiten um das Vertuschen des Mordes an ihren Eltern durch den Lehrer, um das Konservieren der Leichen im elterlichen Schlafzimmer (so die hier vorausgesetzte Lesart). Die Kleidungsstücke stellen im Verlauf des Romans eine unauffällige Parallel-Narration dar: eine ›*narratio per vestimentum*‹, wie sie beispielsweise an Heiligenbildern analysiert werden (angesichts der Protagonistin des Romans keine völlig unangemessene Analogie). ›Frühe Bilderfolgen des Franziskuslebens lassen erkennen‹, schreibt Silke Geppert zu dieser Form der Narration,

wie über Gewandwechsel ein narratives Blickregime konstruiert wird, das die Wahrnehmung des Heiligenkörpers steuert. [...] Kleidung wird zum Vehikel, das die Biographie des Franziskus mit postfigurativen Verweisen auflädt, die der Betrachter als Indizien zu einer Vorbestimmung zum Heiligen deuten soll. Auf der Ebene der Erzählhandlung wird Kleidung als Medium verwendet, welches den Blick der Rezipienten auf das Franziskusleben bestimmt.<sup>1</sup>

Betrachtet man nun Valentinas Leben – nach Art der Analyse einer Heiligendarstellung – über die Kleidungsstücke, die im Text mehr oder weniger beiläufig, aber

---

<sup>1</sup> Geppert, ›*narratio per vestimentum*‹ (2015), S. 83f.

kontinuierlich erwähnt werden, steht man vor den folgenden Accessoires und Kleidungsstücken in ungefähr dieser Bildfolge: Es begegnen eine rote Schleife, ein gelber Haarreifen, ein hässlicher Bademantel. Einem Schulaufsatz ist zu entnehmen, dass Valentina in einer Situation der nicht genauer definierten Vorzeit, im Rahmen des vermutlichen Missbrauchs, nackt ist bis auf die rote Schleife um den Bauch (ÜR 234). Aus einer Erinnerung Schneiders geht hervor, dass der gelbe Haarreifen zu ihrem Erscheinungsbild gehört (ÜR 15), und zwar seit einem Zeitpunkt kurz vor dem Mord an ihren Eltern. Später erscheint sie einmal beinahe nackt, als sie mit dem Haarreifen vor dem Spiegel steht (und sich »komisch« findet, ÜR 120); am Ende, als sie sich auf die Terrasse legt, um den fallenden Schnee zu beobachten, rutscht ihr der Haarreifen vom Kopf (ÜR 228). Darüber hinaus nimmt nach dem hier angenommenen Doppelmord die Dicke ihrer Bekleidung zu. Der Bademantel tritt hinzu (ÜR 170, 214), im letzten Kapitel verlässt sie mit ihm sogar versehentlich das Haus (ÜR 217).

Beide Elemente, der Haarreifen wie der Bademantel, erhalten über eine symptomatische Lesart narrative Funktion. Dabei sind sie als Gegenstücke zur Schleife zu lesen: Diese betont Fremdbestimmung, Zwang, Exponiertheit – indem sie dem Öffnen dient, erfüllt sie die Schutzfunktion von Kleidung gerade nicht. Jene treten im Kontext von Selbstkonstitution und -schutz auf.

Der Bademantel erzählt als Schutz indirekt auch eine Geschichte des Zwangs, und das post factum, als nachträgliches Symptom (während in der Heiligenita die »Indizien zu einer Vorbestimmung« zu entziffern sind). Mit der Kälte der Wohnung steht er in einem ganz praktischen Zusammenhang, gelesen als symptomatische Reaktion auf die Entblößung im Missbrauch erscheint er in der Ikonographie Valentinas mit zeitlicher Verzögerung. Auch noch als späte Reaktion auf die Bedrohung eignet ihm ein Moment der vorangegangenen Unfreiwilligkeit und Entblößung: Unwissentlich geht Valentina damit auf die Straße. »Ein Mann, der mich überholt, mustert mich von der Seite und grinst.« (ÜR 217f.) Bisher hatte sie den Mantel zuhause, abseits fremder Blicke getragen, trotz seiner Hässlichkeit und aus rein praktischen Motiven (der zunehmenden Kälte wegen). Nun wird der Mantel zum modischen Fehltritt. Dass Valentina ihn jedoch kurz darauf bewusst noch einmal unter der Jacke anzieht (»Manchmal macht man Dinge nur, weil man sie am Morgen auch gemacht hat.« – ÜR 227), ist indes als eine Art privater »Mode-Mutwille«, insofern als Moment der Emanzipation zu verstehen.

Der Haarreifen spielt eine vergleichbare, aber komplementäre Rolle. Sein Auftreten trifft mit dem Mord und dem Ende des Missbrauchs zusammen, markiert also den Moment der einsetzenden Selbstbestimmtheit. In seiner Erinnerung an das Mädchen denkt der Lehrer im Gesäuse unwillkürlich auch an ihn: »Dann fiel ihm das Mädchen ein, seine gepolsterten Unterarme, seine abstehenden Ohren und der gelbe Haarreifen, den es in letzter Zeit ständig getragen hatte.« (ÜR 15) Auch in Valentinas Selbstwahrnehmung spielt der Haarreifen eine immer wieder

betonte Rolle (ÜR 89, 120). Zudem ist er an dem Porträt, das eine Klassenkollegin gerade von Valentina anfertigt (ein Zeichenprojekt), das einzige Detail, über das Valentina selbst zu sprechen in der Lage ist:

›Der Haarreifen ist dir ganz gut gelungen, sage ich, aber das ist mehr ein Stehsatz aus Verlegenheit. Es ist einfach komisch, wenn jemand dein Gesicht zeichnet. Noch ein Stück anders als beim Fotografiertwerden. Die Wangen sind zu rund, die Augen stehen zu eng beisammen, und die Nase ist zu klein. Simone würde darauf sicher etwas ganz Vernünftiges sagen, wie zum Beispiel: ›Das ist das Bild, das du von dir selber hast.‹ (ÜR 219f.)

Indem der Haarreifen rhetorisch dem Gesicht vorgeschoben wird (dieses metonymisch ersetzt), ist seine psychologische Schutzfunktion offensichtlich. Darüber hinaus beinhaltet die Rückmeldung, die Valentina hier zu ihrem Äußeren erhält, im Haarreifen ein Element, mit dem sie selbst durchaus einverstanden ist. Mittels unauffälliger erzählerischer Manöver wird so zugleich eine schützende Barriere wie auch ein – wie es scheint: konfliktfreier – Kreuzungspunkt von Selbst- und Fremdwahrnehmung eingeführt. Deswegen sind auch die letzten Sätze des Kapitels bedeutsam: »Außerdem ist mir der Haarreifen vom Kopf gerutscht. Aber das macht nichts« (ÜR 228) – als könnte Valentina am Ende des Romans auf beide Funktionen verzichten.

Eine Lesart, die keinen Schritt über die Grenzen des Textes hinausgeht, könnte nun also festhalten: Auch die Kleidung erzählt, deutlicher als die eigentliche Ereignisfolge auf ›histoire‹-Ebene – und gleich zwei Geschichten parallel: Eine führt von der unfreiwilligen Bloßstellung (durch ein Symptom) zu Selbstbewusstsein und -akzeptanz; eine andere von Schutzlosigkeit über die Aneignung des Schutzes zu seiner letztendlichen Aufgabe (was uns vergleichbar auch in *Caretta Caretta* begegnet wird, s. das Ende dieses Kapitels).

Die grundlegenden Oppositionen, aus denen diese Lesarten abgeleitet werden, bleiben allerdings zwangsläufig abstrakt, ein etwasdürftiges Begriffskelett – so lange es nicht durch den Rekurs auf den Kontext mit Material versehen wird. Der Kontext, der hier in den Blick gerät, ist natürlich: Mode. Die Kontexte, das sind einerseits die zahlreichen außerliterarisch mit Mode befassten Diskurse (der Modejournale, der Modetheorie, der Konsumkritik), andererseits mit der Popliteratur ein literarischer: Aus mehreren Gründen, nicht zuletzt aber wegen der Mode-Affinität Valentinas, Jakobs (*Wildwasser*) oder Dominiks (*Caretta Caretta*), besteht nämlich ein unübersehbares Naheverhältnis zwischen Hochgatterers Texten und dem, was zeitgleich als ›Neue deutsche Popliteratur‹ das Feuilleton erregte.

Die Fragen, die hier interessieren, lassen sich also so formulieren: Wie verhalten sich Hochgatterers Texte in ihrer Behandlung der Mode und des Konsums zu Fetischismus- (und verwandten) Intertexten? Und macht es Sinn, Hochgatterers Werk aufgrund gewisser Merkmale zur Popliteratur, zu Texten von Christian

Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Elke Naters und anderen zu zählen? Womöglich ließe sich diese Erörterung ja mit einer Betrachtung der – wer weiß: unterschiedlichen? – Behandlung des Fetischismus in diesen Texten verbinden.

## 2. Ausgangspunkt II: Popliteratur

Also: Lässt sich Hochgatterer in eine Reihe mit den Texten der deutschen Popliteratur stellen?

Niemand kann sagen, was Popliteratur war (oder ist), und unter den Eingrenzungsversuchen eignet den sympathischen (»was Martin Walser nicht ist«<sup>2</sup>) und den vernünftigen (»ein Text sollte [...] nicht einfach als ›Popliteratur‹ oder ›keine Popliteratur‹ klassifiziert werden«<sup>3</sup>) eine gewisse Großzügigkeit. Weder gibt es unumstößliche Kriterienkataloge noch einen verbindlichen Kanon, wobei letzterer zumindest noch einige Punkte aufweist, über die weitgehend Konsens herrscht: Zum einen die Teilung in Suhrkamp- und KiWi-Pop bzw. Pop I und Pop II – oft verbunden mit Wertungen hinsichtlich literarischer Qualität: KiWi-Pop sei einfach zu publikumsorientiert. Zum anderen gibt es eine Liste zentraler Texte, in deren Dunstkreis sich dann weitere Popliteratur-Anwärter sammeln. Den engeren Zirkel beschreibt etwa Frank Degler:

Allen dargestellten Definitionsschwierigkeiten zum Trotz kann folgende Reihe von Kerntexten der deutschsprachigen 89er Pop-Literatur aufgestellt werden: Sie beginnt mit Christian Krachts *Faserland* (1995); es folgen Alexa Hennig von Langes *Relax* (1997); Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998); und *Livealbum* (1999); *Tristesse Royale* des popkulturellen Quintetts (1999) und wiederum (als vorläufiger Endpunkt) Christian Kracht mit *1979* (2001).<sup>4</sup>

Auffallend sind die Erweiterung um nichtfiktionale Texte wie den genannten Gesprächsband *Tristesse Royale* (was dem Anteil der Autor-Selbstinszenierung am Phänomen Popliteratur Rechnung trägt), ebenso die doch gravierenden qualitativen Unterschiede zwischen den einzelnen Texten; vor allem aber die Tatsache, dass es gute Argumente gibt, gerade Kracht, dessen Bücher gängiger Meinung nach die deutschsprachige Popliteratur sowohl einläuten als auch beenden, gar nicht zur Popliteratur zu zählen. Tatsächlich könnten die Texte der beiden zentralen Vertreter (der ›KiWi-Fraktion‹) Kracht und Stuckrad-Barre abgesehen von oberflächlichen Merkmalen unterschiedlicher nicht sein, was etwa narrative Strategien und

2 Ullmaier, Von Acid nach Adlon und zurück (2001), S. 12.

3 Ernst, Literatur und Subversion (2013), S. 202.

4 Degler, Sekrete Kommunikation (2006), S. 268.

den intertextuellen Verweishorizont (also den jeweiligen Ort im kulturellen Archiv) angeht.

Gehen wir also am ehesten von einer Art Familienähnlichkeit aus (wie sie schon, siehe Abschnitt 4 der Einleitung, zwischen den verschiedenen Fetischbegriffen herrscht; Familienähnlichkeit scheint die vorherrschende Organisationsform ausgelesener Archive zu sein). Die Ähnlichkeiten zwischen Hochgatterer und den KiWi-Popfern springen ins Auge. Einerseits formal: Den Ich-Erzählungen von Kracht, Stuckrad-Barre, Naters und etwa auch Alexa Hennig von Lange oder Benjamin Lebert stehen ebensolche bei Hochgatterer gegenüber. Man betrachte die jeweiligen Romananfänge in *Faserland* und *Caretta Caretta* (1999): »Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch Gosch in List auf Sylt stehe und Jever aus der Flasche trinke.« – »Genau genommen beginnt die Geschichte damit, daß Frankreich gegen Brasilien mit 2:0 in Führung geht.« Neben der identischen Erzählperspektive und des (trotz des Altersunterschiedes der Protagonisten) ähnlich unbeholfenen Ringens um den Beginn wird hier auch schon ein vergleichbarer Ton populärkultureller Selbstverortung angeschlagen: Am Anfang steht der Alltag, die benennbare, gegenwärtige, konkrete Banalität eines Fußballspiels oder eben einer Imbissbude. Zwar müssen in *Caretta Caretta* dann noch sechs Fußballer namentlich erwähnt werden, bis der erste Markenname fällt, und dabei handelt es sich außerdem um Coca Cola, nicht um Jevers, aber das Naheverhältnis ist deutlich genug.

Den zahlreichen kursierenden Kriterienkatalogen zur Popliteratur, etwa denen Thomas Jungs (2002), Heinrich Kaulens (2009) oder Michael Peter Hehls (2015),<sup>5</sup> ist ein anderes, ein inhaltliches Familienmerkmal zu entnehmen: die Darstellung der Lebenswelt Jugendlicher oder junger Leute mitsamt ihrer Rituale, ihrer Medien und Moden, ihrer Distinktionsmechanismen, Sprachen und Marken – also der sogenannten Pop- und Konsumkultur. In den Texten der Popliteratur wird sie, wie Kaulen klug feststellt, oft im Sinne der teilnehmenden Beobachtung der Anthropologie erforscht und archiviert.<sup>6</sup>

5 Vgl. Jung, Vom Pop international zur Tristesse Royal (2002), S. 51; Kaulen, Popliteratur als Generationsphänomen (2009), S. 142f.; Hehl, Literatur und Pop im Jahr 1995 (2015), S. 139f.

6 Weitere, formale Merkmale können hier beiseitegelassen werden. »Die poetologische Ausrichtung des Schreibens auf Gegenwart und Präsenzeffekte«, wie Hehl sie anführt (ders., Literatur und Pop im Jahr 1995 (2015), S. 139), zählt dazu; Hehl verortet dieses Merkmal bei Vertretern des Suhrkamp-Pops und deren deutlich weniger traditionellen Erzählweise; als Beleg dafür kann etwa Rainald Goetz dienen. Neben formalästhetischen Unterschieden können auch inhaltliche angeführt werden: Die Distanz zwischen KiWi- und Suhrkamp-Pop legt schon ein Blick in einen Paradevertreter dieser letzteren Sparte nahe, Thomas Meineckes *Tomboy*: Auf der dritten Seite werden einem postlacanistischen Gelehrten von seiner Studentin Texte US-amerikanischer dekonstruktivistischer Feministinnen vorgelesen. So etwas kommt bei uns (also: Kracht, Stuckrad-Barre, Naters und eben auch Hochgatterer) nicht vor (Meinecke, *Tomboy* (1998)). Um Suhrkamp-Pop soll es hier im Folgenden also nicht gehen.

Dieses Merkmal des KiWi-Pop trifft auf die Texte Hochgatterers zweifellos zu – wie etwa ein frühes Rezeptionszeugnis für *Caretta Caretta* belegt. Karl Markus Gauß schreibt in einer Rezension über den Protagonisten, den Strichjungen Dominik:

Überhaupt ist seine Welt eine fugendicht geschlossene Warenwelt, deren glitzernde Produkte sein Ziel wie seine Grenze bedeuten: Energy-Drinks, Markenkleidung, Werbeplakate, Songs von Tom Waits, das alles sind nicht blass Attribute seiner Identität, sondern alltägliche Überlebensmittel, und wo sie ihm entzogen werden, wird es für ihn und seine Umgebung gefährlich. [...] Plakate, Musikstücke, Konsumartikel bestimmen die alltäglichen Entscheidungen dieses Jugendlichen, der die Welt als Ansammlung von Mythen der Kulturindustrie erfasst [...].<sup>7</sup>

Das ist die Welt, die alle jugendlichen Protagonisten Hochgatterers bewohnen (mit einer Ausnahme: In welcher Welt der Junge mit dem Feuermark aus *Über die Chirurgie* lebt, lässt sich schwer sagen), und es ist auch die Welt der Protagonisten von Kracht und Co. »Markenfetischismus« firmiert dementsprechend auch unter den »meist gebrauchten »Schimpfwörter[n]« [...], mit denen Neue Deutsche Popliteratur im Feuilleton tituliert wurde«, stellen Frank Degler und Ute Paulokat fest, und weisen auf etliche Rezensionen hin, »die allein die Erwähnung von Markennamen grundsätzlich verurteilen.«<sup>8</sup>

Der Skandal der Popliteratur ist dabei der, dass Fetischismus hier nicht bloß als Reaktion auf einen Mangel, eine Bedrohung gelesen wird (das wäre denkbar, aber wohl recht undialektisch gedacht), sondern zugleich auch als die Ursache des Begehrrens: Die differenziellen Zeichensysteme der Modelabels gehen dem Disjunktionsdrang der Protagonisten immer schon voraus, die Selektionsmechanismen des Konsums denen der zwischenmenschlichen Verhältnisse. Diese Mechanismen werden dabei in ihrer Funktionsweise nicht angefochten, sondern hingenommen. Dass in *Faserland*, in der »Grünofant vs. Berry«-Episode,<sup>9</sup> unterschiedliche Konsumoptionen über den Fortgang einer Freundschaft bestimmen, wird vom Ich-Erzähler als Naturgegebenheit anerkannt. Die soziale Funktion des Konsumfetischs ist in die Perspektive der Protagonisten integriert: Allesamt sind sie nicht nur vertraut mit den Konnotationen verschiedener Marken und Stile, sie wenden dieses Urteilsraster auch rücksichtslos an; *Amoklauf eines Geschmacksterroristen* war der dementsprechende Titel eines Soloalbum-Verrisses.<sup>10</sup> So subversiv bis deviant ihre Verhaltensweisen in anderen Lebensbereichen sind – in den meisten der Texte wird gestohlen, beleidigt, schockiert, öffentliches Ärgernis erregt –, hinsichtlich der Mode handelt es sich bei ihnen allen um Orthodoxe; vor der Devianz ihres

7 Gauß, Im Zeichen der Schildkröte (1999).

8 Degler u. Paulokat, Neue Deutsche Popliteratur (2008), S. 35.

9 Vgl. etwa ebd., S. 64.

10 N. N., *Amoklauf eines Geschmacksterroristen* (1998), S. 209.

Verhaltens wird die Orthodoxie der Mode besonders deutlich. Die moralisch desorientierten Protagonisten kennen und befolgen die Codes der Mode restriktiv und verurteilen Abweichler oder Zurückbleibende.<sup>11</sup> Dass die verfügbaren Codes vielfältig und widersprüchlich sind, dass die Protagonisten also immer nur einem von mehreren theoretisch möglichen folgen, spielt dabei keine Rolle, für jeden Glaubenskrieg braucht man zumindest eine zweite Religion. Die Figuren der Popliteratur, kann man hier vorerst festhalten, sind lupenreine, aggressive und vorsätzliche, hoffnungslose Konsumfetischisten.

<sup>11</sup> Dominik beispielsweise hat eine Vorliebe für Gelegenheitsdiebstähle, mitunter wird er in wechselndem Maßstab gewalttätig; dafür weiß er, was der weltbeste Bootsschuh ist (der *Timberland Annapolis*, vgl. CC 104) und dass im Gegenzug ein »zerrissenes weiß-blau quer gestreiftes T-Shirt und eine olivgrüne Skaterhose mit eingetrocknetem Ketchup vorne auf den Oberschenkeln« auf den zweifelhaften Charakter des Trägers hinweisen können (»ein-deutig das Letzte«, CC 42). Valentina teilt arglosen Straßenbahnpassagieren ungefragt ihre düsteren Visionen mit (»Ich sehe schon, wie zu Ostern das Cholesterin Ihre Herzkrankgefäß verstopfen wird«, ÜR 25), stiehlt, schwänzt die Schule und ist doch überraschend hierarchiekonform, geradezu wertkonservativ, was Kleidungsgebote betrifft: Verehrt wird etwa die Englischlehrerin mit ihren Kombinationen aus eierschalenfarbenen Baumwollpullis und dunkelgrauen Raulederpumps, verachtet hingegen die Klassenkollegin in hässlichen Violett-Tönen (und zur verunglückten Farbkombination passt die verunglückte Grammatik, vgl. ÜR 76-78). Jakob stattet sich in *Wildwasser* nicht zuvorderst mit Kleidung und Ausrüstung, sondern mit Marken aus; er unterscheidet streng zwischen verschiedenen Schokolademarken, Fahrradherstellern o.ä. (WW 16, 67f.) und kreidet den No-Name-Schuhen an, »wie eine Reifenfabrik zu stinken« (WW 12). – Entsprechende Belege der Mischung aus Orthodoxie und Devianz im Kanon der Popliteratur braucht man nicht lange zu suchen; viele der in Frage kommenden Stellen gehören zu den in der Forschung meistzitierten: Der Ich-Erzähler aus *Faserland* etwa, der in seiner ziellosen Reise Deutschland und die deutsche Jeunesse dorée von Nord nach Süd durchquert, bedient sich dabei nicht nur freimütig fremder Jacken und Autos, legt nicht nur Feuer am Flughafen und beschimpft die ob seines hygienischen Fehlverhaltens irritierten Mitpassagiere, er weiß hinsichtlich seiner Kleidung auch, »was sich gehört – dass man Barbourjacken nicht mit Aufnäher tragen kann oder dass die Hemden von Brooks Brothers einfach besser sind als die von Ralph Lauren, weil »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.« (F 97) Der Ich-Erzähler aus *Soloalbum* wirft in seinem durch Trennungs- und Popkulturschmerz verursachten Meinungs-Amoklauf mit vernichtenden Urteilen gegen alle möglichen sozialen, Berufs- und Altersgruppen sowie Einzelpersonen um sich, während er gerne auch mal dem Hippie-Nachbarn auf den Balkon pinkelt (S 151). Naters' *Königinnen* lässt ebenfalls keine Fragen zum moralischen Kompass der Protagonistinnen offen, gleichzeitig lernt man, welches die unbestreitbar beste Lippenstiftmarke ist (Chanel nämlich, K 28) und dass gute Schuhe das wichtigste am Outfit sind (K 9).

### 3. Ausgangspunkt III: Mode

#### Mode abseits des Fetischismus

Über den Fetisch Mode gibt es vorderhand wenig bis gar nichts Interessantes zu sagen. Alles, was der Warenfetisch sich an Urteilen gefallen lassen musste, trifft auf den spezifischen Fetisch Mode ebenfalls zu – umso mehr zu, muss man sagen, sodass die Mode in den meisten Fällen als Modellfall des Warenfetischismus herangezogen wird.

Damit aber auch das gesagt ist – in den Worten von Barbara Vinken (1993), die verhältnismäßig früh die Mode einer kulturwissenschaftlichen Betrachtung abseits der üblichen Urteile für Wert befunden hat:

Die Mode erfreut sich keiner guten Presse. Allen Erfolgen zum Trotz ist sie Inbegriff des Eitlen, Oberflächlichen, Frivolen geblieben. Ernsthaft einlassen kann man sich mit der Mode nur im Modus der Kritik: der Kritik des Scheins, den an ihr die Philosophen von Berufs wegen wahrnehmen; der Kritik des Marktes, den in ihr die Kulturtheoretiker professionell am Werke sehen; der Kritik der Sexualmoral schließlich, die in ihr die Sittenrichter immer neu in Frage gestellt finden.

Gleißend und blendend lenkt die Mode ab vom Kern der Dinge und den wirklich ernsthaften Fragen des Lebens. Sie verkörpert die Entfremdung des Individuums an den Taumel des Konsums, den Selbstverlust in einer glänzenden Warenwelt. Unvernünftig, kapriziös, flatterhaft und unvorhersehbar bricht sie jede Saison mit der betörenden Verführungsmacht einer launischen Herrscherin, die sich ihres Erfolgs sicher ist, erneut herein. Inkarnation aller Eitelkeit dieser Welt, umweht sie der *odor di femmina*, von dem Don Giovanni singt. Tiefschürfende Philosophen und ernsthafte Soziologen befassen sich mit ihr höchstens, um sie zu denunzieren oder bestenfalls zu belächeln.<sup>12</sup>

Tatsächlich fehlt es in der dem Thema gewidmeten Forschung bis vor einiger Zeit selten an eindeutigen Wertungen; das lässt sich auch außerhalb des Fetischdiskurses beobachten, soll heißen: in Zusammenhängen, in denen der Fetischbegriff mit seiner immanenten Wertung keine zentrale Rolle spielt und mitunter gar nicht vorkommt. Simmel etwa, um ein Beispiel aus der Soziologie zu wählen, stellt fest, die Mode sei ein »Tummelplatz für Individuen [...], welche innerlich unselbstständig und anlehnungsbedürftig sind, deren Selbstgefühl aber doch zugleich einer gewissen Auszeichnung, Aufmerksamkeit, Besonderung bedarf«<sup>13</sup>. Spätere soziolo-

<sup>12</sup> Vinken, Mode nach der Mode (1993), S. 11; siehe auch Lipovetsky, The Empire of Fashion (1994 [1987]), S. 69, der einige literarische Gegenbeispiele als Vertreter eines affirmativen Modediskurses anführt (u.a. Balzac, Baudelaire, Mallarmé und Proust).

<sup>13</sup> Simmel, Philosophie der Mode (2014 [1911]), S. 107.

gische Forschung – prominent Bourdieu – spricht in Anlehnung an Beobachtungen magischer Rituale aus der Anthropologie von der Mode als einer »kollektive[n] Verkennung«, der neben dem Konsumenten auch der Modeschöpfer und -journalist aufsitze (bloß der Soziologe nicht).<sup>14</sup> Die klassisch-psychoanalytische Perspektive auf das Thema ist zwiespältig: In John C. Flügels prominenter Publikation von 1930 erfährt Mode eine weitgehend wertneutrale Behandlung. Dabei werden indes Verbindungen zwischen Mode und Kastrationsangst hergestellt und (unter Rückgriff auf Wilhelm Wundts Völkerpsychologie) die ästhetische Funktion der Kleidung auf eine magische zurückgeführt; auch der Zeitgenosse zeige demzufolge noch »the attitude of the savage«<sup>15</sup>. Freud bezeichnet in seinem bekannten Vortrag von 1909<sup>16</sup> alle Frauen als Kleiderfetischistinnen; Kleider seien der Ausdruck eines verdrängten Exhibitionismus. Damit wird eine Pathologie beschrieben, die sich jedoch »[i]n der Welt der Tatsachen«<sup>17</sup> an der Hälfte der Gesamtbevölkerung feststellen lässt. Bei Freud wie bei Flügel findet damit eine vergleichbare doppelte Geste statt: Der Fetischismus wird im gleichen Maße normalisiert wie die Norm des Fetischismus überführt.

Einen affirmativen Diskurs zur Mode fand man fast ausschließlich in Modejournalen, an einem Ort somit, der insofern als korrumptiert gelten kann, als sein Erfolg von jenem der Mode abhängig ist. Abseits dieses Diskurses, in tendenziell kritischeren Bereichen, waren Apologien des Phänomens Mode traditionell selten, und umso seltener, je weiter zurückliegend. Baudelaire kann als frühe Ausnahme gelten, wenn er die Mode (als Teil der ›Kultur‹) als positiven Gegenpol zur Natur installiert, in der wir »nichts als Scheußlichkeiten«, etwa Mord und Totschlag, finden würden; sein Lob der Künstlichkeit sieht demzufolge »in allem Aufputz so etwas wie ein Kennzeichen des ursprünglichen Adels der menschlichen Seele«<sup>18</sup>.

In jüngerer Zeit prägend war die Tendenz, den Fetischbegriff aufgrund seiner schweren Eingrenzbarkeit und impliziten Wertung unerwähnt zu lassen<sup>19</sup> und Wertungen wie den angeführten weniger Platz einzuräumen. Gilles Lipovetskys einflussreiches Buch von 1987 setzt in den 1960ern das Ende des ›Jahrhunderts der Mode‹ an, in dem Modedoktrinen noch zentral (in Paris) erlassen wurden und Mode die Trennung gesellschaftlicher Schichten widerspiegelte.<sup>20</sup> Der aktuellen Mode hingegen schreibt er einige geradezu euphorisierende Attribute zu: Offenheit für

14 Bourdieu, Haute Couture und Haute Culture (1992 [1974]), S. 124.

15 Vgl. Flügel, The Psychology of Clothes (1966 [1930]), S. 102 u.ö. bzw. S. 71f., 73.

16 Freud, Zur Genese des Fetischismus (1992 [geh. 1909]).

17 Ebd., S. 15.

18 Baudelaire, Lobrede auf das Schminken (2012 [1863]), S. 182.

19 Vgl. etwa Lehnert, Mode (2013), v.a. S. 66.

20 »There is no longer a fashion, there are fashions.« – »Personal appearance is no longer an aesthetic sign of supreme distinction, a mark of individual excellence; it has become a comprehensive symbol designating an age group, existential values, a life-style independent of

Veränderung gehe hier Hand in Hand mit einer grundsätzlichen Nähe zu demokratischen Werten.<sup>21</sup>

Wie zudem ein Blick in Modetheorie-Anthologien und -Reader zeigt, wird Mode mittlerweile der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit unter entsprechendem Objektivitätsgebot für würdig befunden, aus historischer, kunsthistorischer, psychologischer, soziologischer, bild- und zeichentheoretischer, gender- und anderweitiger identitätstheoretischer sowie performanztheoretischer Perspektive, aus Perspektive der Subkulturforschung und der Materialtechnik (um einschlägige Inhaltsverzeichnisse zu zitieren).<sup>22</sup> Immer weniger sind Fetischurteile im Sinne Haugs zu vernehmen.<sup>23</sup>

### Mode als korrumptes Zeichen

Einer, der sicherlich zu Vinkens »tiefschürfenden Philosophen« zählt, weil er das Phänomen Mode wenn auch nicht geradewegs »denunziert«, so doch sicher »belächelt«, ist Roland Barthes. In seinem für den Diskurs richtungsweisenden Text *Die Sprache der Mode* (1967) analysiert er Mode als sprachliche Struktur.<sup>24</sup> Dazu extra-

---

social class, a culture at a breaking point, a form of social challenge.« – Lipovetsky, *The Empire of Fashion* (1994 [1987]), S. 103, 105.

- 21 »Consummate fashion [...] implies a new relation to ideals, a new investment of democratic values, and at the same time an acceleration of historical change, a greater collective opening to the challenge of the future, even if this opening comes by way of present pleasures. The end point of fashion entails the fading away of the great prophetic references, the end of the traditional forms of socialization, the permanent circulation of things and meanings. It brings about a decline in social resistance to change, and it mobilizes more consciously historical human beings who are more scrupulous in dealing with the requirements of democracy.« – »If consummate fashion is shored up by the logic of capitalism, it is equally sustained by cultural values that find their apotheosis in the democratic state.« – Ebd., S. 132, 155.
- 22 Vgl. etwa Lehnert, Kühl u. Weise, *Modetheorie* (2014); Eismann, *Fashion* (2012); Bovenschen, *Die Listen der Mode* (1986); Barnard, *Fashion Theory* (2007); Becker u. Schütte, *Magisch* angezogen (1999).
- 23 Dieser beispielsweise argumentiert in einem Aufsatz für die *Zeitschrift für Semiotik* aus dem Jahr 1981 zwar theoretisch auf der Höhe der Zeit, bringt aber im selben Atemzug – als Modellkonsumenten? – das Beispiel eines verurteilten Triebmörders mit Jeans-Fetisch. Vgl. Haug, *Ideologische Werte und Warenästhetik am Beispiel der Jeanskultur* (1981), S. 195f.
- 24 Die These von »Mode als Sprache« zählt zu den verbreitetsten im wissenschaftlichen Diskurs zur Mode. Erst 1997 versucht Colin Campbell, dieser (wie er nicht ausdrücklich schreibt:) Unart einen Riegel vorzuschieben: Die Rede von der Mode als einem Zeichensystem sei überhaupt nur zu halten gewesen, so Campbell, weil sie stets unhinterfragt geblieben sei. Mode als Symbolsystem würde nämlich – im Gegensatz zu Sprache – nicht von allen Beteiligten im selben Maße beherrscht; welcher Code gerade angewandt werde, sei den Beteiligten nicht von vornherein klar, überdies könnten verschiedene, etwa unbewusste Bedeutungsebenen interferieren; über die Bedeutung der Zeichen (etwa: »modisch« oder »nicht modisch«) herrsche keineswegs in allen Fällen Einigkeit; das Zeichensystem verändere sich (und seine Spre-

hiert er das »System Mode« aus einem Korpus von zeitgenössischen Modezeitschriften, deren Bild-Text-Kombinationen er untersucht. Er behandelt somit den Übergangsbereich, in dem Mode versprachlicht wird, weil erst an dieser Schnittstelle Kleidung als beschriebene zur Mode wird. Sein Ausgangspunkt ist: Indem modische »vestimentäre« Elemente sich nach einem System von Differenzen anordnen lassen (kurz/lang, offen/geschlossen etc.), tragen sie das zentrale Strukturmerkmal eines Zeichensystems.

Sein Text ist hier vor allem aus zwei Gründen interessant: Erstens analysiert er nicht Kleidung, sondern das Sprechen, das Schreiben über Kleidung. Sein Objektbereich liegt im Bereich der Textualität und damit medial auf einer Ebene mit dem Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen Arbeit. Zweitens fällt Roland Barthes trotz einer ideologiekritischen Stoßrichtung nicht unter diejenigen Autoren, die darüber das Spezifische des Gegenstandes aus den Augen verlieren. Tatsächlich fällt der Fetisch-Begriff in seinem Text kein einziges Mal.

Das erscheint vorerst naheliegend, insofern nämlich am Fetisch oft gerade der fehlende Zeichencharakter moniert wird und Barthes Mode *als Sprache* fasst. Bei näherer Betrachtung jedoch zeigt sich, dass gerade die sprach-analoge Systematik, wie Barthes sie herausstellt, den Fetischismus der Mode ermöglicht bzw. analysierbar macht. So bietet der Text die Möglichkeit, den Fetischcharakter der Mode nicht (wie bisher meist) aus warenästhetischer oder psychoanalytisch-sexualpathologischer, sondern aus zeichentheoretischer Sicht zu begründen.

Barthes setzt beim Signifikationsprozess an. Der Fetisch ist ein korrumptiertes Zeichen, wie wir gehört haben, und Mode ist es, wie Barthes minutiös nachweist, auch; Mode ist ein totalisierendes Bedeutungssystem.

In diesem Zeichensystem verbergen sich mehrere kleinere, quasi vorgelagerte Fetischismen, sowie ein umfassender: So wird etwa sprachlich nicht die gesamte Kleidung, sondern immer nur ein Teilelement zur Mode erhoben (»als wäre die Trägerin dieses Kleides mit nichts weiter als Weichheit und einer Rose bekleidet«<sup>25</sup>), was die bekannte Figur der Einsetzung des Teils für das Ganze vollzieht. Und an die Fetisch-Praktiken der ›Primitiven‹ erinnert sowohl die Beobachtung, dass Modezeichen ihre Bedeutung nicht einfach ›haben‹, sondern, so Barthes, immer in einem ›Gnadenakt‹ bzw. mit einer autoritativen Geste verliehen bekommen<sup>26</sup> (›fac-

---

cher seien eventuell nicht immer am neuesten Stand); einige Botschaften seien nur für bestimmte Gruppen lesbar; Aussagen seien ›vage‹ und der Erfolg der Kommunikationshandlung nicht vorhersehbar oder kontrollierbar; die Bedeutung des Modezeichens sei kontext-abhängig. Mode sei keine Sprache, sondern bestenfalls eine Art ›Turm zu Babel‹, so argumentiert Campbell – und führt damit erstaunlich viele Merkmale der Mode an, die zum Teil schon seit über hundert Jahren zu den zentralen Bestimmungen des Begriffs ›Sprache‹ gehören. – Campbell, When the Meaning is not a Message (2007 [1997]), v.a. S. 160-163.

25 Barthes, Die Sprache der Mode (1985 [1967]), S. 25.

26 Vgl. ebd., S. 74.

titius< – ›künstlich gemacht‹), als auch die regelmäßige Erneuerung der Signifikanten im Zyklus der Mode: Fetisch ist willkürlich, Fetisch ist Menschenwerk und kann folglich vom Menschen auch wieder demontiert werden.

Die grundlegende Parallele zwischen den Diskursen des Fetischismus und dem Zeichensystem Mode zeigt sich jedoch im Verhältnis von Signifikant zu Signifikat. Die Signifikanten des Systems ›Mode‹ sind Kleidungsstücke in ihrer besprochenen, durch Bildunterschriften codierten Form. Die Signifikate wären nun entweder ›die Welt‹ oder ›die Mode‹:

Sätze wie *Plisseekleider sind Vorschrift am Nachmittag* oder *Jede Frau sollte zweifarbi ge Pumps tragen* braucht man nur zu ersetzen durch *Plisseekleider sind ein Zeichen für den Nachmittag* oder *Zweifarbiges Pumps bedeuten Mode*, um sofort das terminologische System oder den geschriebenen vestimentären Code zu erreichen [...].<sup>27</sup>

Dies sind die beiden möglichen Aussageformen: Bezüge zur Welt – welches Kleidungsstück welcher Umgebung, welchem Zweck, welchem Anlass angemessen ist – oder Bezüge zum System Mode: welche Kleidungsstücke eben ›modisch‹ sind. In erstgenanntem Fall »weicht die Zeitschrift der Mode gewissermaßen aus, indem sie zwischen Modekleidung und Mode Signifikate einschaltet, die sich auf die Welt beziehen«; der arbiträre Bezug auf Mode wird »versteckt, und das allgemeine System gibt sich als ein natürliches«: »[M]it der Behauptung *Bei den Rennen triumphieren die Imprimés* versteckt man das Zeichen hinter dem Schein einer natürlichen Affinität zwischen Welt und Kleidung – das heißt hinter dem Schein von Natur«, es erhält »die Maske rationaler oder natürlicher Gründe«<sup>28</sup>.

Gleichgültig, welcher Art die Modeaussage ist, ob also das modische Zeichen das Signifikat ›Theaterbesuch‹ oder bloß ›Mode im Allgemeinen‹ hat: Im Endefekt ist auch der vermeintliche Weltbezug der Mode unterworfen (auch er kann etwa modisch überholt sein und war dementsprechend nie natürlich motiviert): »Es sieht ganz so aus, als wäre die Lexik der Mode reiner Schwindel, als setzte sie sich letztlich aus einer Serie von Synonymen zusammen – oder, wenn man so will, aus einer einzigen ungeheueren Metapher.«<sup>29</sup>

Ein Zeichensystem, in dem alle Signifikanten auf dasselbe Signifikat hindeuten, ist Barthes zufolge ein wirksames Mittel gegen die Angst vor der Vieldeutigkeit der Zeichen,<sup>30</sup> die Bedeutung jedes einzelnen Zeichens steht fest, und in weiterer Folge werden unter dem allumfassenden Signifikat alle, auch widersprüchliche Signifikanten vereint. Das vermeintliche Paradoxon nun

27 Ebd., S. 54.

28 Ebd., S. 49, 287.

29 Ebd., S. 214f.

30 Vgl. ebd., S. 293.

zeigt, daß die Welt, wie sie von der geschriebenen Mode gesehen wird, keine Gegensätze kennt, daß man in ihr ein Merkmal zugleich haben und nicht haben kann, ohne zwischen beidem wählen zu müssen. Mit anderen Worten, das Signifikat beruht hier auf einem synkretistischen und zugleich euphorischen Weltbild.<sup>31</sup>

Dieses Weltbild beinhaltet die – angstlindernde – Illusion von in sich widersprüchlicher Vollkommenheit, »Nicht-Haben« und zugleich »Haben«.

Barthes' Analyse der Sprache der Mode gibt also, während der Fetisch-Begriff selbst nie fällt, einige Hinweise auf den dem Zeichencharakter der Mode inhärenten Fetischismus. Diese »Symptome« weisen auch die zentralen Texte der Popliteratur auf. Wenn Barthes von der »Rhetorik des Normativen und des Faktischen« und der uneingeschränkten »Arbitrarität« der Urteile spricht, die die Sprache der Mode prägen,<sup>32</sup> trifft das genauso gut auf die Texte der Popliteratur zu – weil popliterarisches Sprechen nicht zuletzt (vielleicht sogar zuvorderst) Sprechen über Mode ist, und weil Popliteratur sich dort vor allem durch Rundumschläge, Attacken und Ressentiments, also: durch Urteile auszeichnet. All diese Urteile gründen auf dem einen obsoleten (wechselhaften, willkürlichen) Signifikat, der Mode; wenn Barthes von den Kombinationen in den Magazinen als Grammatik-Beispielen spricht, sind die Protagonisten der Popliteratur gnadenlose Lektoren verunglückter Modeäußerungen.

Dabei lernt man sehr viel von ihnen. Das hat damit zu tun, dass »Mode ein Initiationsphänomen ist«, wie Barthes feststellt, und »das Sprechen dabei natürlich eine didaktische Aufgabe« erfüllt.<sup>33</sup> Pop-Protagonisten sind Empfänger wie Sprachrohre, Lehrlinge und Lehrende zugleich, und der Grad an Autorität, mit dem sie auftreten, entspricht aus kritischer Perspektive haargenau der eigentlichen Unbegründetheit ihrer Ansprüche, dem fetischistischen Irrtum, dem sie aufsitzten.

#### 4. Mode: Fetisch der Schließung

Der Begriff des Warenfetisch vereint in vielerlei Hinsicht Aspekte anderer Fetischbegriffe in sich. Die betreffenden Diagnosen überschreiten in der Regel die Kategorie des Sozialen und der Produktion (für die der Begriff von Marx ursprünglich vorbehalten war), einerseits in Richtung des Religiösen, wenn geradezu inflationär vom Warenkult, von Marken-Religion die Rede ist,<sup>34</sup> andererseits auch in Richtung

31 Ebd., S. 238.

32 Ebd., S. 222.

33 Ebd., S. 24.

34 Wolfgang Ullrich kritisiert diese bei zahlreichen Autoren anzutreffende, allzu geläufige Parallelisierung von Markenartikeln und Religion; der Vergleich hält einem Blick auf Inhalt

individualpsychologischer Fetisch-Topoi, wenn der Zuschnitt der Ware auf das Begehr, auf den existenziellen Mangel, auf die Bedrohtheit und Inkohärenz des Selbst festgestellt wird.

So tritt zum Begriffspaar Zugehörigkeit/Abgrenzung, das den sozialen Aspekt der Ware charakterisiert, ein weiteres, das dem psychoanalytischen Konzept des Mangels Rechnung trägt: Fragmentiertheit und Vollständigkeit. In diesem Spannungsfeld steht das Konzept des Modefetischs.

Die Texte der Popliteraten legen Lesarten nahe, deren Schwerpunkt auf dem Waren- als einem sozialen Fetisch liegt, einem Zeichen von Zugehörigkeit und einem Werkzeug der Abgrenzung. Zugleich lässt sich den Fetischismen dieser Figuren immer auch die andere Komponente nachweisen: Zweifellos geht es um Zugehörigkeit (und zwar die richtige), es geht aber auch um Vollständigkeit.

### Schließung I: Barbour

Der meistbesprochene Gegenstand in der Sekundärliteratur zu Krachts *Faserland* ist zweifellos die Barbourjacke.<sup>35</sup> So wird sie etwa in der folgenreichsten Lektüre des Romans thematisiert, nämlich in Florian Illies' *Generation Golf* (2000). Zu Recht identifiziert Illies dort die Barbourjacke als eines der zentralen Motive des Texts, um dann jedoch fortzufahren:

[D]ie Ernsthaftigkeit, mit der Kracht Markenprodukte einföhrte und als Fundamente des Lebens Anfang der neunziger Jahre vor Augen führte, wirkte befreiend.

Nicht nur ich, so durfte man endlich sagen, finde die Entscheidung zwischen einer grünen und einer blauen Barbour-Jacke schwieriger als die zwischen CDU und SPD.<sup>36</sup>

Dabei handelt es sich, wie gelegentlich angemerkt wird,<sup>37</sup> um eine markante Fehllektüre; die ›Ernsthaftigkeit‹ des Umgangs mit Markenartikeln wird von Krachts Text nämlich durchgehend unterlaufen. Erneut begegnet eine solche Lesart interessanterweise gerade dort, wo der Roman stark negativ bewertet (und mit dem prominenten Prätex *American Psycho* kontrastiert) wird:

---

te und Rituale, Institutionen und Sanktions-Apparat nicht stand. Vgl. Ullrich, Habenwollen (2006), S. 39f. Vgl. auch: Hellmann, Fetische des Konsums (2011), S. 105.

35 Vgl. etwa Larch, Ich, zerfasert (2013), S. 87-91; Mehrfort, Popliteratur (2008), S. 92-95; Forssell, »Wir küssen uns, und ich sehe ihr dabei in die blaugefärbten Kontaktlinsen ...« (2011), S. 106-111; Biendarra, Der Erzähler als ›popmoderner Flaneur‹ in Christian Krachts Roman *Faserland* (2002), S. 170f.; Borgstedt, Pop-Männer (2003), S. 239f.; Rauen, Pop und Ironie (2010), S. 131; Frank, Die Nachfahren der ›Gegenkultur‹ (2003), S. 225f.

36 Illies, *Generation Golf* (2005 [2000]), S. 154f.

37 Vgl. v.a. Moritz Baßler: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München 2002, S. 111-113.

Während Ellis aber durch den permanenten Rekurs auf Markennamen den Fetisch-Charakter der Designerprodukte und die falschen Glücksversprechungen der globalisierten Konsumwelt attackiert, benutzt Kracht die Designerwaren affirmativ als identitätskonstituierende Versatzstücke für seinen Protagonisten.<sup>38</sup>

In beiden Fällen, dem euphorischen Willkommenheißen Krachts als des Autors, der endlich die wichtigen Dinge – eben die Marken-Dinge – zur Sprache bringt, und der harschen Aburteilung Krachts vor der Folie seines Vorläufers, wird die Darstellung der Marken im Text als affirmative gelesen. Dafür müssen allerdings zahlreiche Textsignale ignoriert werden. Anderorts wird sehr wohl festgestellt, dass seine Literarisierung der Barbourjacke mitsamt ihrer Fiktionswerte nicht naiv-affirmativ verläuft, sondern einer dokumentarischen, ethnologischen oder eben archivarischen Ratio folgt,<sup>39</sup> und dass die Beurteilung der Markenoberfläche im Gesamtzusammenhang des Textes alles andere als positiv ausfällt.

Gerade an der Barbourjacke zeigen sich im Licht verschiedener Lesarten die soziologischen, psychologischen, sogar religiösen Facetten des Verhältnisses zwischen Menschen und Dingen. Im Allgemeinen wird die Barbourjacke den Zugehörigkeits- und Abgrenzungsgesten des Ich-Erzählers zugerechnet, in einigen wenigen Fällen als Element einer Subjektivität abseits solcher Fragen; rituelle Aspekte im Umgang mit der Jacke wurden darüber hinaus vereinzelt ebenso festgestellt wie ihre psychologischen Implikationen.<sup>40</sup> (Dazu gesellt sich, wie sich zeigen wird, eine magische Komponente im Verhältnis des Ich-Erzählers zur Barbourjacke.) Den meisten dieser Diagnosen liegt der gewissermaßen primordiale fetischistische Skandal zugrunde: die ›falsche‹ Beurteilung des Stellenwerts eines materiellen Gegenstands.

Verfolgen wir die Jacke durch den Roman, tritt sie uns zuerst in ihrer praktischen, nicht-fetischistischen Funktion entgegen: »Weil es ein bißchen kalt ist und Westwind weht, trage ich eine Barbourjacke mit Innenfutter« (F 15), hält der Ich-Erzähler eingangs fest, wobei allenfalls das »ein bißchen« die praktische Notwendigkeit untergräbt. Diesen ersten Auftritt hat die Jacke im Gespräch mit Karin bei Fisch-Gosch, das sich wiederum ebenfalls um die Jacke dreht, nun abseits praktischer Überlegungen: Der Ich-Erzähler tritt darin für grüne statt blaue Modelle ein und hält nichts vom Charme der abgewetzten Jacke, der Jacke mit Gebrauchsspuren (F 16). An zwei Stellen später im Roman wird die Abneigung des Protagonisten gegen abgewetzte Jacken mit der gegen abgegriffene, angelaufene Klingelschilder

38 Schütte, Benjamin von Stuckrad-Barre: *Soloalbum* (2003), S. 312.

39 Vgl. z.B. Lehmann, *Fantasien der Auslöschung* (2005), S. 262; Baßler, *Der deutsche Pop-Roman* (2002), *passim*.

40 Vgl. Mehrfort, *Popliteratur* (2008), S. 93; Biendarra, *Der Erzähler als ›popmoderner Flaneur‹* in Christian Krachts Roman *Faserland* (2002), S. 170f.; Rauen, *Pop und Ironie* (2010), S. 131; Borgstedt, *Pop-Männer* (2003), S. 239f.

parallelisiert (F 34, 128) und damit sehr deutlich die Brücke von der Jacke zur Identität geschlagen.

Ihm selbst dient die Jacke indes zur Abwehr bzw. Verheimlichung emotionaler Unbeherrschtheit (er fährt sich mit dem Ärmel über die Stirn, als er »fast ein bisschen heulen muß«, F 18), als Reservoir für sein soziales Erscheinungsbild (Haargel in der Innentasche, F 19) sowie als materieller Austragungsort emotionaler Konflikte: Anteile eines Freundes, der in Ungnade fällt, werden aus der Jacke entfernt (ein Wohnungsschlüssel, F 54). In Frankfurt überlegt er, mit einem anderen ehemals guten Freund Kontakt aufzunehmen, begegnet diesem zufällig in einer Bar, wird aber nicht erkannt bzw. bemerkt; als Reaktion auf diese Kränkung stiehlt er die Jacke des Freundes, »eine völlig verwahrte grüne Barbourjacke mit einem Eintracht Frankfurt-Aufnäher dran« (F 85). Später entfernt er den Aufnäher von der Jacke, »obwohl er mich an Alexander erinnert, aber Fußball interessiert mich nun mal überhaupt nicht, außerdem will ich nicht mit so einem Ding an der Jacke herumlaufen. Das gehört sich einfach nicht.« (F 91)

Was sich gehört, lässt sich wohl nicht argumentieren, siehe Barthes' »Rhetorik des Normativen«; hinter der Rhetorik jedoch verbirgt sich hier nicht der Drang nach sozialer Zugehörigkeit, da ja gerade die Peers abgewetzte, beschädigte Barbourjacken zu bevorzugen scheinen; im Widerspruch dazu beseitigt der Protagonist dementsprechende Spuren des Freundes an der Jacke.

Die Rhetorik des Normativen verbirgt hier vielmehr den unbewussten Antrieb: Eine Spur von Indizien zieht sich durch den Roman, die »den Barbour« als Schutz und Garant eines kohärenten, bruchlosen Selbst lesbar machen; die Jacke erhält die Funktion des »vorgeschützten Phallus« gerade bei einem Träger, der sich seiner selbst nicht sicher sein kann (etwa seiner Potenz in sexueller wie sprachlicher, sozialer etc. Hinsicht). Dass eine Frauenbekanntschaft vielversprechend beginnt (bevor die Betreffende sich in die Badewanne übergibt und damit in den Augen des Erzählers indiskutabel wird), liegt nicht zuletzt daran, dass sie unbewusst an der Intaktheit seiner Hülle mitarbeitet, indem sie nämlich an der Jacke herumzupft –

und zwar an der etwas dunkleren Stelle, an der ich vorhin im Hotel den Eintracht Frankfurt-Aufnäher abgerissen hab. Jetzt hängen da so Fäden herunter, und ab und zu zieht sie an einem dieser Fäden, so ganz nebenbei, scheinbar völlig gedankenlos. Das ist wirklich sehr charmant von ihr, wirklich wahr. (F 106)

Der Markenfetischismus der Gruppe als soziologische Komponente spielt bei der Barbourjacke keine nennenswerte Rolle. Eine Distinktions-Passage wie »daß [...] ich ein Kiton-Jackett trage und er auf Demos geht«<sup>41</sup> (F 33) kommt hinsichtlich der Jacke nicht vor. Die Jacke als Signum der Zugehörigkeit tritt nur eingangs auf,

41 Das Kiton-Jackett wird übrigens in der Taschenbuchausgabe zum »Jackett von Davies & sons« – was auch eine Untersuchung wert wäre. – Kracht, Faserland (9. Aufl. 2009), S. 30.

noch dazu als Gegenstand einer Uneinigkeit innerhalb der peer-group, während das Verhältnis zur Jacke im restlichen Text von ganz persönlichen Idiosynkrasien geprägt ist.<sup>42</sup>

So gerät die Jacke in einen Zusammenhang mit einem Phänomen, das vielfach als Protest der Körperlichkeit gegen die zelebrierte Oberfläche gelesen wurde. Es geht um »die erstaunliche Häufung des [...] Motivs der Körperflüssigkeiten, das in geradezu überwältigender Weise die doch ›eigentlich‹ von den Oberflächen der Warenwelt handelnden Texte strukturiert«<sup>43</sup>, wie Degler zur Popliteratur feststellt. Tatsächlich findet die Häufigkeit körperlicher Reaktionen (der Verdauung, des Erbrechens, der Ausscheidung aller Arten von Körpersäften) als Gegenpart zur obsessiven Behandlung der Oberfläche vielfach Erwähnung.<sup>44</sup>

Degler reiht nun die Körperflüssigkeiten in *Faserland* nach ihrer Häufigkeit: Angeführt wird die Liste von Erbrochenem, Blut und Fäkalien, und gerade in dieser vermeintlich der sexualisierten Oberfläche ergebenen Literatur liegt Sperma weit abgeschlagen am letzten Platz. Degler liest diese Verteilung als Hinweis auf die unterdrückte Homosexualität des Ich-Erzählers, für die der Text sicherlich Hinweise gibt.<sup>45</sup> Zugleich kann angemerkt werden, dass dieses Körperflüssigkeiten-Ranking vor allem auf den Verlust an Kontrolle, an körperlicher Integrität hinweist, von dem der Ich-Erzähler ständig bedroht ist. Seine eindringlichsten Erinnerungen drehen sich um Körper-Erfahrungen als Erfahrungen des Kontrollverlusts (»und ich gucke an mir herunter und sehe, daß ich ins Bett gekotzt habe, aber das ist nicht alles, nein, ich habe auch noch ins Bett geschissen«, F 36), in einem Fall ist die körperliche Eruption auch noch mit einer fehlenden Jacke assoziiert (»und dann habe ich bei Henning Hansen in den Garten gekotzt. Der einzige Gedanke, den ich dabei hatte, war: Oh Gott, ich darf doch nicht ohne Jacke aus dem Haus.« – F 82).

Der Zusammenhang Körperflüssigkeiten – Kontrollverlust tritt nicht nur in den Erinnerungen des Protagonisten auf, sondern auch im aktuellen Romange-

42 Vgl. im Gegensatz dazu etwa Biendarra, Der Erzähler als ›popmoderner Flaneur‹ in Christian Krachts Roman *Faserland* (2002), S. 170f., derzufolge die Jacke, indem sie das ›wahre Ich‹ bzw. eine ›metaphysische Leere‹ versteckt, zum Schutz vor Populäritätsverlust dient. Meiner Lesart nach ist metaphysische Leere in den beschriebenen gesellschaftlichen Kreisen eher kein Ausschlussgrund; Zugehörigkeit zu dieser Gruppe stellt der Ich-Erzähler mit Hilfe der Jacke ebenso her wie er sie vermeidet; auch wenn er die Jacke des Freundes stiehlt, zeigt sich diese Ambivalenz: Sie wird sofort von für den Freund spezifischen Merkmalen bereinigt. Sehr zutreffend in dieser Hinsicht Frank, Die Nachfahren der ›Gegenkultur‹ (2003), S. 225f.: »Der Held möchte die ›Lesbarkeit‹ seines Lebensstils, aber auch die seiner Negationen auf jeden Fall vermeiden.« Vgl. auch Rauen, Pop und Ironie (2010), S. 131.

43 Degler, Sekrete Kommunikation (2006), S. 268f.

44 Vgl. z.B. ebd.; Langston, Escape from Germany (2006), S. 57f.; Bartels, Trockenlegung von Feuchtgebieten (2011); Degler u. Paulokat, Neue Deutsche Popliteratur (2008), S. 104, 110.

45 Vgl. Degler, Sekrete Kommunikation (2006), S. 271.

schehen: Nach einem Schwächeinfall am Hamburger Flughafen geht es dem Ich-Erzähler erst besser, als er seine Jacke mit Proviant vollstopfen kann, darunter »zwei Joghurts von Ehrmann« (F 57), die dann allerdings in der Jacke platzen, wodurch alles nass wird, »als ob ich mir in die Hose gemacht hätte« (F 63). Dem Ich-Erzähler wird klar: Ihm »gefällt [...] die Jacke eigentlich auch nicht mehr so richtig« (F 69), er wird sie am Frankfurter Flughafen los:

Ich ziehe meine Barbourjacke aus und lege sie vor mir auf den Fußboden. Dann zünde ich mir noch eine Zigarette an, und werfe das brennende Streichholz auf das blöde Innenfutter der Jacke. Weil nichts passiert, beuge ich mich herunter, zünde noch ein Streichholz an und halte das brennende Hölzchen an die Barbourjacke. Irgendwie will das Ding nicht Feuer fangen, es riecht nur ein bißchen wie verbrannte Haare, also zünde ich das ganze Päckchen Streichhölzer an und lege es ins Innenfutter.

Dann stehe ich schnell auf und laufe zum Ausgang. (F 69f.)

Während die Verschmutzung und die Verbrennung der Jacke auch als Akte der Gleichgültigkeit gelesen wurden,<sup>46</sup> wurden andernorts zu Recht Ähnlichkeiten zwischen dieser Passage und einer Feuerbestattung festgestellt<sup>47</sup> oder die Verbrennung des »angeeigneten ›Phallus‹« als Kastrationsakt gelesen<sup>48</sup>. Die Jacke kann die Vollständigkeit, die Makellosigkeit der Oberfläche nicht mehr garantieren; dass sie als Konsequenz verbrannt wird, ein bei aller vorgetragenen Nonchalance drastischer Akt, gibt immerhin einen Hinweis auf die gravierende Bedrohung, gegen die ›der Barbour‹ in Stellung gebracht worden war.

Fetisch-Urteile aus verschiedenen Disziplinen tendieren wie erwähnt dazu, ohnehin ineinander überzugehen, hier allerdings verdient neben dem psychoanalytischen der rituelle, magische Aspekt mehr Aufmerksamkeit: Die tatsächlich an Rituale aus der ethnographischen und religionswissenschaftlichen Literatur gemahnende Verbrennung macht das Tragen der Jacke – gewissermaßen nachträglich – zur magischen Handlung, die Jacke zum Fetisch der ›Primitiven‹: Die rituelle Zerstörung des Fetischs nämlich ist einer der im Diskurs der Afrikafahrer erwähnten Skandale. In ihr zeigt sich der Fetisch als nicht von göttlicher Macht beseelt, sondern als mittels menschlicher Manipulation dienstbar gemacht. Letztlich unterliegt er so menschlichem Willen und kann eben auch zerstört werden. Es unterstrich also noch die Aburteilung des afrikanischen Fetischdienstes, wenn berichtet wurde, wie Fetischisten an einem unbrauchbar gewordenen Fetisch Rache nahmen:

46 Vgl. Mehrfort, Popliteratur (2008), S. 93; Forssell, »Wir küssen uns, und ich sehe ihr dabei in die blaugefärbten Kontaktlinsen ...« (2011), S. 107.

47 Vgl. Mehrfort, Popliteratur (2008), S. 94.

48 Borgstedt, Pop-Männer (2003), S. 239f.

Eben die Fetischen, welche man im Glück, wie im Unglück so andächtig verehrt, erfahren eine ganz andre Begegnung, wenn sie die Gebete ihrer Verehrer nicht erfüllen, und das nicht leisten, was man von ihnen erwartete. Man straft alsdann Mangel von Macht, oder gutem Willen an den Fetischen eben so, wie man die Ohnmacht, den Eigensinn, oder die Bosheit von Menschen strafen würde. Nichts ist unter rohen Völkern gemeiner, als daß sie Fetischen, mit welchen sie nicht zufrieden sind, wegwerfen, oder vertauschen, verkaufen und vertrinken. Wenn man sich auch nicht gänzlich von ihnen trennt; so rächt man sich doch dadurch, daß man sie wörtlich, oder thätlich mißhandelt. [...] Bey einer allgemeinen Seuche flehnen die Einwohner von Kakongo ihre Fetischen um Hülfe an. Da diese nicht erfolgte, so warfen sie alle ihre Fetischen in's Feuer.<sup>49</sup>

Der vermeintliche Mode-Fetischist zeigt sich hier tatsächlich als Primitiver; der Ich-Erzähler gehorcht im Verhältnis zur Jacke nicht dem Gesetz der Mode, vielmehr regrediert er auf eine phylogenetisch ältere Stufe. Gerade in der Beziehung zur Mode, von der man sagt, ihr Blick sei aus einer immer schon hinfälligen Gegenwart stets auf das Kommende gerichtet, findet sich ein bemerkenswerter Atavismus: ein nicht so sehr sozial-elitärer als vielmehr magischer Glaube an die Macht der Dinge.

## Schließung II: Chanel

In ihrem im Vergleich zu Krachts *Faserland* von der Literaturwissenschaft bisher nur selten behandelten Debut *Königinnen* (1998) beschreibt Elke Naters aus den alternierenden Ichperspektiven zweier junger Frauen einen von der Liebe zum Kleiderkauf mindestens so sehr wie von Beziehungs- und Freundschaftsdramen bestimmten Alltag. Die umgangssprachlich geprägten, zwischen aktuellem Geschehen und Reflexion (im weitesten Sinn des Wortes) mäandernden Monologe von Marie und Gloria bedienen dabei die meisten, wenn nicht alle Urteile, die hinsichtlich des Warenfetischismus gefällt wurden. Markenartikel treten an die Stelle des geliebten Gegenüber (»Wenn man mit einem Mann sein Leben verbringen soll, warum dann nicht auch mit einer Hose? Wenn es die richtige ist.« – K 92); gekauft wird mit der Hose zugleich die Möglichkeit und der Zwang, das Selbstbild in die publikumsgerechte Form zu bringen (K 14f.); eingekauft wird natürlich nicht aus, sondern im Gegenteil entgegen materieller Notwendigkeit (»Weil wir heute beide traurig darüber sind, daß wir kein Geld haben, lädt mich Marie ein, auf einen Einkaufsbummel im KaDeWe«, K 28). Wichtigstes Utensil dabei: die Kundenkarte, eine kaufhausinterne Kreditkarte, die dazu dient, den Anschein von Reichtum aufrechtzuerhalten, wenn das Konto längst leer ist, um sich kurz wie eine Königin fühlen zu können. – So viel in aller Kürze zum Fetischismus der *Königinnen*, die

49 Meiners, Allgemeine kritische Geschichte der Religionen, Bd. 1 (1806), S. 177f.

alle in Frage kommenden Skandale abdecken (und mit diesem Gestus wirken wie für Wolfgang Haug geschrieben).

Interessant hingegen ist eine Passage, die der Beschreibung eines Schminkvorgangs gewidmet ist: Sie verrät abseits des vordergründigen ›Skandals durch Shopping‹ viel über die dargestellten Mechanismen weiblicher Selbstfetischisierung – Haugs »schimmernde Zwangsjacke«, Lacans »Maskerade«. Es geht konkret um den richtigen und den falschen Rahmen zum Auftragen von Kosmetikprodukten. Schon in *Faserland* begegnet Vergleichbares: Der Ich-Erzähler denkt an das Haargel in seiner Jackentasche und daran, »wann ich das Zeug benutzen könnte, ohne daß es gleich peinlich aussieht« (F 19). In *Königinnen* allerdings sind diese Bedenken und das damit verbundene Urteil weitaus deutlicher konturiert:

Ich habe einmal eine Frau beobachtet, die hat sich erst die Lippen mit Nivea Creme eingecremt und dann mit einem Konturenstift die Lippen ausgemalt und anschließend mit einem dunkleren Konturenstift die Ränder nachgezogen. Dabei saß sie mit mehreren Männern an einem Tisch in einem Restaurant, und vor ihr lag die ganze Zeit die Dose mit der Niveau [!] Creme. Das ist widerwärtig. Sie hätte genausogut einen Tampon an diesem Tisch wechseln können. [...]

Ich erzähle Marie noch mal die Geschichte. Sie kennt die schon, und wir schimpfen beide über diese Frau. (K 29)

Man lernt: Frauen haben eine makellose Oberfläche zu bieten (idealerweise aus Markenprodukten), die Künstlichkeit dieser Oberfläche ist selbstverständlich, darf aber nicht ausgestellt werden, und wer gegen diese Regeln verstößt, dem ist die Verachtung der Umwelt, jedenfalls aber die der beiden Ich-Erzählerinnen sicher. Minutiös wird der Akt beschrieben, in dem eine Oberfläche hergestellt wird, und durch die massive Ablehnung (um nicht zu sagen: Abwehr) der beiden Protagonistinnen wird deutlich, dass es sich dabei um den geheimen Akt der Herstellung eines Fetischs handelt. Hinter dem Urteil der Freundinnen nämlich steht das Ideal imaginärer Ursprünglichkeit und Ganzheit, das durch das für alle sichtbare, öffentliche Herstellen dieser Fetisch-Oberfläche unterwandert wird. Nicht so sehr Künstlichkeit, Gemachtheit ist dabei der Skandal in den Augen der Fetischdienerinnen, sondern: die Ausstellung dieser Gemachtheit.

Zugleich geht es nur allzu deutlich um Geschlechtsidentität: setzt sich die Übeltäterin doch explizit dem männlichen Blick aus. Dass die offene Dose der psychoanalytischen Lexik entsprechend für die ungeschützte/defizitäre Weiblichkeit stehen kann, klingt spätestens dann plausibel, wenn das Geschlechtsorgan selbst seinen Auftritt in der Tirade hat (›Sie hätte genausogut einen Tampon an diesem Tisch wechseln können.‹).

Gloria zeigt, wie es richtig geht:

Ich male mir auch manchmal die Lippen mit solchen Stiften aus, aber nur zu Hause, wo es keiner sieht. [...] Dann creme ich und male, manchmal sogar mehrere Lippenstifte übereinander, und am Ende tu ich sogar noch Puder drauf. Aber dabei darf keiner zuschauen. Nicht einmal meine besten Freundinnen. (K 29)

## Mode als Kohärenz

Zwei paradigmatische Texte der deutschen Popliteratur zeigen damit einen Fetischismus, der den engeren Bereich der ›Soziologie des Markenzeichens‹ – des Fetischs in seiner sozialen Funktion – überschreitet. Nicht zuletzt nämlich scheint er den Protagonisten zur Herstellung einer geschlossenen Oberfläche, eines kohärenten Selbst zu dienen, was eine Lesart nicht nur mit soziologischen, sondern auch und vor allem mit psychoanalytischen Fetischkonzepten ermöglicht.

Möglicherweise prägt also der ›Fetisch der Schließung‹ die zentralen Texte der Popliteratur noch stärker, als es die Nennung des jeweils einzelnen Fetisch-Dinges tut. Auch Stuckrad-Barres *Soloalbum*, der dritte hier paradigmatisch als ›Popliteratur‹ analysierte Text, weist entsprechende Stellen auf:

Anzüge sind einfach das perfekte Kleidungsstück, alles ergibt sich, das Hemd, die Schuhe, sogar der Mantel, Schluß mit langem Kombinationsherumgedenke, die Hose, die Jacke, alles klar, vielleicht sogar eine Weste, und schon ist man gepanzert, und so soll es sein. (S 88)

Ich bin froh, immerhin einen Anzug anzuhaben, das schützt einen schon mal, da fühlt man sich wohl und sicher. (S 238)

Diese Passagen stehen ganz offensichtlich in einer Reihe mit den oben analysierten aus *Faserland* und *Königinnen*: Der Anzug dient der Herstellung einer geschlossenen Oberfläche zur Angstlinderung.<sup>50</sup> Haarspaltereи wäre es natürlich, darauf hinzuweisen, dass im Gegensatz zu einem Lippenstift und einer Jacke der Anzug nicht von alleine vollständig ist, sondern aus zahlreichen Teilen besteht, wie sie ja im Text ostentativ aufgezählt werden. Es ist eine andere Haarspaltereи, auf die ich hinauswill: Dafür, dass *Soloalbum* sich so ausführlich mit Popkultur und Warenästhetik befasst, sind Passagen, die sich tatsächlich der Herstellung und der materialen Verfasstheit des Fetischs widmen, stark unterrepräsentiert (tatsächlich sind die angeführten Zeilen zum Anzug die einzigen, die mir untergekommen sind). Stuckrad-Barres Prosa bietet, indem sie gewissermaßen die Tiefenstruktur des Fetischs unterschlägt, dem analytischen Blick wenig Profil; sie funktioniert in ihrer Behandlung der populärkulturellen Oberfläche vorwiegend kumulativ.

50 Vgl. dazu etwa McCarthy, Introduction (2015), S. 15.

Der Fetisch der Schließung wird hier, wie sich herausstellt, an ganz anderer Stelle virulent, und schon der Anzug weist in diese Richtung: Gerade der kumulative Aspekt, die Versammlung mehrerer Elemente zum Fetisch stellt die zentrale fetischistische Figur in *Soloalbum* dar.

Der wichtigste Ansatzpunkt antifetischistischer Diskurse ist eine irrationale Haltung zum Objekt – Konsumartikeln, Marken, Kleidung etc. Es ist mitunter völlig richtig (i.S.v.: aus dem Diskurs belegbar), festzustellen, dass einzelnen Dingen Fetischstatus zugeschrieben wird. Der Zug zur Vollständigkeit allerdings, zur geschlossenen Oberfläche, der den Umgang mit dem Warenfetisch in den populärarischen Beispielen bestimmt, legt nahe, zum Fetischismus der Ware auch ein Fetischisieren des Ensembles, der kohärenten Anordnung getrennter Teile (dessen, was eben ›zusammenpasst‹) zu zählen. Hier werden wahlgemerkt nicht die im Diskurs vorhandenen Aspekte des Fetischismus um einen weiteren vermehrt, vielmehr wird damit auf das zentrale Begriffspaar Fragmentiertheit und Vollständigkeit zurückgegriffen, in einer Figur, die beide Hälften des Paars zusammenschließt.

Während psychoanalytische Fetischkonzepte dieses Begriffspaar oft prominent anführen, tritt es in Texten zum Konsum- bzw. Modefetisch meist nur latent oder an untergeordneter Stelle auf. Haug spricht von der »Totalität« der Waren, die als vermeintliche Einzeldinge aufeinander abgestimmt sind; und nicht nur das: Sie »züchten Verhaltensweisen, strukturieren Wahrnehmung, Empfindung und Bewertung und modellieren Sprache, Kleidung, Selbstverständnis ebenso wie die Haltung, ja sogar den Leib<sup>51</sup>. Die Totalität der Ware erstreckt sich auf das gesamte Subjekt. Zygmunt Bauman spricht in diesem Sinne vom »Subjektivitätsfetischismus<sup>52</sup>: dem restlos in die Form einer Warenoberfläche umgerechneten Selbst. Deutlich ausformuliert wird dieses Phänomen übrigens 2009 in einer überarbeiteten Fassung der *Kritik der Warenästhetik*: Haug spricht hier vom Kaufhaus als einer »Musterkollektion, in der Werte und Verhaltensmuster mit verkauft werden«; die Warenästhetik biete »Elemente konfektionierter Identität, Ichs von der Stange<sup>53</sup> – gekauft wird also das ganze, zusammengesetzte Ich, eine lückenlose Persönlichkeit.

Am besten lässt sich dieser totalisierende Aspekt des (Mode-)Fetischs vielleicht über eine Analogie zur Gestaltpsychologie einführen: Wie die Wahrnehmung dazu tendiert, Formen zu schließen, Leerstellen aufzufüllen, sodass Unstimmigkeiten und Unvollständigkeiten vermieden werden, tendiert auch der Konsum- bzw. Kleidungs-, Marken- und Mode-Fetischist zur Schließung der Gestalten. Der Fetisch der Schließung bekämpft den fetischistischen *horror vacui*, strebt die Lückenlosigkeit an: die lückenlose Lesbarkeit des Selbst wie des Gegenüber. Er beinhaltet

51 Haug, *Kritik der Warenästhetik* (1971), S. 125.

52 Bauman, *Leben als Konsum* (2009 [2007]), S. 24.

53 Haug, *Kritik der Warenästhetik* (Neuauflage 2009), S. 159.

sowohl sichtbare Aspekte des Subjekts – Kleidung, Körper, Körpersprache, Haarschnitt etc. – als auch (momentan) unsichtbare: Geschmack, Bildung, Überzeugungen, wobei das Begehr des Fetischisten stets auf ein kohärentes Ganzes zielt.

Dieser Aspekt des Fetischismus hat sowohl psychologische als auch soziale Funktion: Der *horror vacui*, die Angst vor einer Lücke, einer unlesbaren Stelle, einer Inkohärenz im Selbst, ist nichts anderes als das Bewusstsein des ursprünglichen Mangels (der ‚Kastration‘). Die unvollständige Lesbarkeit des Selbst sowie der Umgebung wiederum bedroht die über Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit konstituierte soziale Identität, eine Bedrohung, der der Fetisch in seiner Funktion als Stammeszeichen abhilft (Bauman bezeichnet den Konsum nicht zuletzt als »Investition in die eigene Mitgliedschaft«<sup>54</sup>) – die er aber nur in der Form eines kohärenten Ensembles erfüllen kann.

Am klarsten ausformuliert wird dieser Aspekt des Fetischismus in Baudrillard's *Fetischismus und Ideologie*. Baudrillard beginnt mit einer Bestimmung des Warenwerts als eines reinen Zeichenwerts; nicht das Signifikat der Ware (ihr Zweck etwa, oder ihre Aussagekraft hinsichtlich beruflicher oder Standeszugehörigkeit), sondern die Ware als Signifikant, als Zeichen mit einzig der Eigenschaft der Unterschiedenheit von anderen Zeichen wird fetischisiert. Fetischismus ist »die *Leidenschaft des Codes*, der, indem er Gegenstände wie Subjekte reguliert und zugleich unterordnet, sie beide der abstrakten Manipulation weicht.«<sup>55</sup> Ihren Fetischwert erhalten die Zeichen von den Relationen innerhalb des geschlossenen Systems, dem sie entstammen.<sup>56</sup>

Aus dem unmittelbar ökonomischen Bereich greift diese Systematizität der Zeichen auf alle anderen Bereiche über (Baudrillard nennt Freizeit und Sexualität), deren Elemente nun ebenfalls ihre Bedeutung aus ihren differenziellen Beziehungen zueinander erhalten.<sup>57</sup> Schönheit ist dementsprechend die Folge einer mittels kultureller Zeichen (»Tätowierungen, zerdehnte Lippen, chinesische Klumpfüße, Lidschatten, Make-up, Enthaarung, Wimperntusche oder auch Armreifen, Ketten, Schmuck, Zubehör«<sup>58</sup>) durchgeführten »Verfälschungs-« oder »Abstraktionsarbeit«, die auf »die Schließung und die logische, sich selbst genügende Perfektion abzielt«<sup>59</sup>, den

aus Zeichen [gewobenen] abstrakten, makellosen, mit Marken bekleideten und daher unverletzlichen, geshminkten Körper [...], von den äußeren Determinan-

54 Bauman, Leben als Konsum (2009 [2007]), S. 76.

55 Baudrillard, Fetischismus und Ideologie (1972 [1970]), S. 320.

56 Ebd., S. 321, 333.

57 Vgl. ebd., S. 321.

58 Ebd., S. 324.

59 Ebd.

ten und der inneren Realität seines Wunsches abgeschnitten und eben dadurch als *Idol*, dem *perversen Wunsch als vollkommener Phallus* dargeboten.<sup>60</sup>

Der Körper, der als unbedeckter stets die Verletzlichkeit und Mangelhaftigkeit des Subjekts offenlegt (das beginnt bei der vorsymbolischen geschlechtlichen Unbestimmtheit), wird

durch eine Montage, ein Kunstgebilde aus phantasmatischen Stücken, ersetzt durch ein Arsenal von Zubehör und Körperteilen (aber auch der ganze Körper kann in seiner fetischistischen Nacktheit ein Partialobjekt sein), von Fetisch-Objekten, die stets in einem System der Zusammenfügung und Zerstückelung, in einem Code gefangen und damit umgrenzt sind, mögliche Objekte einer Sicherheit versprechenden Kultus.<sup>61</sup>

Dieser Kultus dient der Negation sowohl der Kastration ebenso wie der sozialer Aporien. Der Code-Fetisch hat also eine »perverse psychische« und eine »ideologische Sozialstruktur«<sup>62</sup>: Zwar besteht letztere bei Baudrillard noch in der Verleugnung der Entfremdung in der Produktion, und von der Fetischfunktion sozialer Distinktion ist nicht explizit die Rede.<sup>63</sup> Zugleich jedoch bietet Baudrillards Ausweitung des Fetischcharakters auf alle anderen Lebensbereiche (die ihren theoretischen Vorläufer in Georg Lukács hat) Anknüpfungspunkte für die Konzepte sozialer bzw. konsumistischer Fetische, impliziert sie bis zu einem gewissen Grad.

Ein Arsenal von Zubehör und Körperteilen also, ein Arsenal, das sich über alle Lebensbereiche, bis in die letzten Details der Biographie erstreckt und dabei psychologische wie soziale Stütze des mangelhaften und von Widersprüchen aufgeriebenen Subjekts darstellt – das ist der Fetisch der Schließung, das ist, mit einem Wort, Mode. Die inflationär gebrauchte Phrase, Mode sei mehr als nur Kleidung (nämlich ein »Lebensgefühl«, eine »Lebenseinstellung«, eine »Philosophie« und so fort), findet hier ihre konsistente Grundlage. Der Fetischismus der Mode ist Kohärenz, immer neu zwar, aber immer gleich in ihrem umfassenden Anspruch.<sup>64</sup> Moden im Plural – »Stile« – bestehen in zahllosen Arsenalen, von denen dennoch jedes einzelne Verbindlichkeit beansprucht. Kleidung spielt dabei nicht zwangsläufig die Hauptrolle, sie ist bloß ihr sichtbarster Exponent.<sup>65</sup>

60 Ebd., S. 324f.

61 Ebd., S. 325.

62 Ebd., S. 326.

63 Vgl. ebd., S. 321.

64 Siehe im Gegensatz dazu Böhme, der für den Modefetischismus den »erotischen Ausstellungswert« als dominanten Aspekt nennt – Böhme, Fetischismus und Kultur (2012 [2006]), S. 472.

65 Diese Typologien aus Kleidung, kulturellen, modischen, ästhetischen Vorlieben und so fort haben natürlich einen deutlichen soziologischen Beigeschmack. Tatsächlich ist man hier na-

## Was die Mode streng vereint

Obligatorisch ist nun die Überprüfung der Annahme, dass Kohärenzen dieser Art im kulturellen Archiv der behandelten Romane, im damals zeitgenössischen Diskurs zur Mode belegbar sind. Die Entscheidung für die herangezogene Stichprobe fiel mehr oder weniger willkürlich, weil es ja um eine Tendenz gehen soll, die wohl dem gesamten affirmativen Diskurs ablesbar ist. Gewählt wurde eine Zeitschrift aus zeitlicher (sowie geographischer) Nähe zur Publikation von *Über Raben*: die Frauenzeitschrift *Wienerin* sowie *Wienerin Young World*, ein Ableger der *Wienerin* für das junge Marktsegment.

Hauptthema dieser Zeitschriften ist offensichtlich die Mode; die Frage, die an die Stichprobe herangetragen wird, ist jedoch die, ob und wie weit Mode – im Sinne von Kleidung – mit Aspekten aus anderen Lebensbereichen in Zusammenhang gebracht wird; ob also auf diese Weise eine aus vermeintlich disparaten Elementen hergestellte, qua Modediktat kohärente Oberfläche geschaffen werden soll, die den ›ganzen‹ Menschen meint.

*Wienerin Young World* ist auf eine junge Klientel zugeschnitten und bietet dementsprechend vielfach Richtlinien zur Dekodierung der sozialen Umgebung sowie zur Selbstdarstellung (nicht selten im Gewand der *Selbsterkenntnis*). Das heißt: Gelehrt wird das Erkennen und Herstellen von Zusammenhängen. Diese Zusammenhänge sind kaum kausaler Natur; es handelt sich um kulturelle, modische, soziale, psychologische, gar astrologische Zusammenhänge, um Affinitäten zwischen (wie sich herausstellt: nur vermeintlich!) himmelweit voneinander entfernten Bereichen.

Ein erster, grundlegender Zusammenhang, der zwischen Äußerlichkeit und innerem ›Wesen‹, wird in Beiträgen der Form »Was X über dich aussagt« her-

---

he an Bourdies Konzept des Habitus, das mit Analogiebeziehungen alle Lebensbereiche verbindet – bloß dass diese Beziehungen von ihm statistisch erhoben, vom Modediskurs hingegen didaktisch verbreitet werden. Auch Bourdieu (ders.: *Haute Couture und Haute Culture* (1992 [1974])) thematisiert die Distinktionsmechanismen innerhalb der Modewelt (diesseits und jenseits der Seine: Am linken Ufer gibt es Bourdieu zufolge mehr Hosen, weniger Anproben, mehr Aluminium, mehr kurzberockte Verkäuferinnen, weniger Monogramme – vgl. ebd., S. 119) sowie den Zusammenhang zwischen Mode und allen anderen Lebensbereichen. Er spricht von einer »strukturelle[n] Homologie« zwischen der Produktion verschiedener Luxusgüter, neben Mode auch »der legitimen kulturellen Güter wie Musik, Dichtung, Philosophie usw. So daß, wenn ich über die *haute couture* spreche, dabei immer auch von der *haute culture* die Rede ist. Also spreche ich über die Produktion von Marx- oder Heideggerkommentaren, über die Produktion von Gemälden oder Diskursen über Gemälde.« (Ebd., S. 117) Bourdies Konzept des Habitus ist gewissermaßen eine Variante der Schließung, der auch die Bedürfnisse der Protagonistinnen und Protagonisten der Mode gelten. Allerdings sind – siehe Lipovetsky – die Distinktionslinien der Mode nicht oder nicht mehr identisch mit denen der gesellschaftlichen Schichtung.

gestellt (wobei für »X« die große Zehe, die Gesichtsform usf. eingesetzt werden können). Andere, schon im engeren Sinne modische Zusammenhänge werden zwischen Kleidung und Anlass gestiftet: Entsprechende Artikel, etwa der redaktionelle Beitrag *fashion zone*, geben Hinweise für verschiedene Anlässe (»school«, »date«, »party« etc.)<sup>66</sup>. Die Tipps in der Rubrik *Star Style* helfen, mittels Kleidung am Wesen (etwa von Charlize Theron oder Gwen Stefani) teilzuhaben, weil das eine, so der Subtext, mit dem anderen zusammenhängt.

Informationen zum Selbst und zum Gegenüber bietet der Text *ShoeBizz*:<sup>67</sup> Ahnungslose Türsteher, erfährt man in der Eingangsepisode, wissen noch nicht, dass Sneaker schon längst salon- bzw. »Schicki-Bar«-fähig sind, sind also über die gängigen Kohärenzen nicht im Bilde. Darauf folgen historische Details zur ältesten Schuh-Art (Sandalen), zum Zusammenhang zwischen Schuhwerk und sozialem Rang bei den Römern und zu den Kleidungsvorschriften des 17. Jahrhunderts (»Normalos war es nämlich bei Strafe verboten, bestickte Schuhe zu tragen. Von wegen gute, alte Zeit!«). Dazu kommen Pflege- und Einkaufstipps. Das Herz des Artikels ist aber sicherlich eine »kleine Schuhkunde«: fünf Damenschuh- und fünf Herrenschuhtypen, jeweils mit Charakterisierung der dazugehörigen Person. College-Schuhe zeigen entweder den Sinn fürs Praktische oder, als Gag getragen, die Fashionista; Pumps sind »das Symbol der introvertierten Romantikerin, die von ihrem Prinzen samt weißem Roß gerettet werden will.« Plateauschuhe verraten entweder den »klassische[n] ›außen hart, innen zart‹-Fall« oder die Go-Go-Tänzerin. Der Träger klassischer Schnürer – nun bei den Herrenschuhen – kennt »nach ein paar Drinks [...] die dreckigsten Witze«, beim Doc Martens-Träger handelt es sich »um einen gut getarnten Konsi«. Und so fort.

Der Artikel *astro style*<sup>68</sup> stellt deutlich weiter reichende Zusammenhänge her, indem er nämlich Sternzeichen, Charakter, zu erwartendes Schicksal (beruflich und privat), Empfehlungen zu Schnitt und Farbe der Kleidung sowie Sternzeichen des Ideal-Manns unter einen Hut bringt (den »Astro-Background« liefert Hellseherin und Astrologin Rosalinde Haller). Für das Sternzeichen Krebs etwa und seine »verträumte[] Art« empfehlen sich »[f]ließende Silhouetten, verspielte Details, romantische Muster« und die Farben »Pastelltöne in Rosa, Himmelblau, Blumenmuster«; privat kündigen sich »[s]turmische Zeiten« an, beruflich »gute[] Ideen« und die Gefahr, rund um die Jahresmitte den Überblick zu verlieren. Empfohlen wird u.a. ein Pullover aus Wolle-Kunstfasergemisch von Stefanel um knapp 100

66 Natascha Dimitrov (Prod.): *fashion zone*. In: *Wienerin Young World* (2000), H. 6, S. 18-23.

67 Natascha Dimitrov (Text u. Styling): *ShoeBizz*. In: *Wienerin Young World* (2000), H. 6, S. 24-27.

68 Natascha Dimitrov (Red. u. Text), Rosalinde Haller (Astro-Background): *Astro-Style*. In: *Wienerin Young World* (2001), H. 1, S. 20-25.

Euro, Baumwoll-Nietenjeans von H&M um etwas über 40 Euro und eine Beziehung mit Stier, Skorpion, Fische oder Jungfrau (Vorschlag der Redaktion: Jungfrau Keanu Reeves).

Der Artikel *80ies fever*<sup>69</sup> macht mit den wiederauferstandenen Moden der 80er Jahre, Gothic, Punk und Popper bekannt, und Mode bedeutet auch hier nicht bloß Kleidung. Diesbezügliche Richtlinien und Einkaufstipps bietet der Artikel natürlich auch, dazu allerdings auch eine kulturhistorische Verortung (»Wo's herkommt:«) und eine Gegenüberstellung von Wesensart und Außenimage (»Die Wahrheit:«). Gothics beispielsweise entstammen der Punkszene, sehen aber dem Weltende im Gegensatz zu den »no future!«-Gesellen gelassen entgegen. Sie wirken »manchmal [...] unheimlich«, unter anderem, weil sie »düstere Musik« mögen, sind aber »friedliche Melancholiker mit einer eigenen Lebensphilosophie.« Sie »flüchten in eine Traumwelt, weil sie glauben, die Realität nicht ertragen zu können.« Interessant finden sie »das späte Mittelalter (Menschen starben massenweise an Pest und Cholera).« Punks hingegen wollen »Normalos« erschrecken, »Anarchie war ihr Ding.« Jetzt sind sie in den Charts (»Offspring, Bloodhound Gang, Smash Mouth«). Und Popper sind keineswegs, wie »[b]öse Zungen« behaupten, ein »Haufen hirnloser Marken-Fetischisten«, »mega-eitel«, ohne eine eigene Musikrichtung. »Wir sagen: Sie folgten Trends und hörten die Pop-Charts rauf und runter, weil sie sich schließlich irgendwo orientieren mussten.« Im Fernsehen schauen sie »Magnum, Ghost Busters, Police Academy«.

Am deutlichsten bedient der Artikel *Nachtfeieber*<sup>70</sup> das jugendliche Interesse an lesbaren Oberflächen in urbanen Lebenswelten: »Du siehst jemanden und denkst: Wie ist der/die wohl drauf? Was steckt dahinter und überhaupt? young world machte den großen Street & Style-Check in Berlin.« Junge Menschen werden hier, so lässt sich das verstehen, »in ihrer natürlichen Umgebung« abgebildet, rauchend, trinkend, im Sitzen, Stehen oder Tanzen. Mareike ist Geschichts-Studentin, Olga Lebenskünstlerin, Annett und Reinhard sind ein »Einzelhandelskauf-Paar«. Zu jedem dieser Exemplare bietet die Zeitschrift Ort und exakte Uhrzeit des Fundes, Sternzeichen, Lebensmotto (»Bio-Produkte für alle!«, finden Annett und Reinhard), liebste Aufenthaltsorte, Musikgeschmack sowie zentrale Merkmale des Outfits (KFZ-Mechaniker Daniel, 18, mag Techno und »jede Menge Piercings immer und überall«). Dazu kommt ein wörtliches Zitat, das einen weiteren Aspekt der Lebensphilosophie preisgibt (Szeneladen-Besitzerin Martina, 25, sagt: »Ich mag extreme Sachen und mache auch viel selbst.«).

Auch in der auf das erwachsene Publikum ausgerichteten *Wienerin* finden sich Artikel ähnlichen Zuschnitts; pädagogisches Ziel ist auch hier die Befähigung zu

69 Natascha Dimitrov (Text, Produktion & Styling): 80ies Fever. In: *Wienerin Young World* (2000), H. 5, S. 22-27.

70 Natascha Dimitrov (Red.): *Nachtfeieber*. In: *Wienerin Young World* (2000), H. 4, S. 28-30.

induktiven Schlussverfahren. Das *Männer-Extra* im September 2000 bietet unter dem Titel *was sie können, was sie kosten*<sup>71</sup> eine Typologie gegenwärtig anzutreffender Männer: Künstler, Dandy, Werbe-Heini, Angestellter, Hippie. Sie listet auffällige Merkmale und bietet jeweils einen von einem Vertreter des Typus ausgefüllten Fragebogen (von »Was törnt dich an?« über »Wo kaufst du ein?« bis zu »Wo trifft man dich?«). Dazu kommt ein »nüchterner Wirtschaftsbericht«, der finanzielle Kosten und Nutzen gegeneinander abwägt. All dies grundiert sanfte Ironie (die in ansonsten vergleichbaren Artikeln der Zeitschrift allerdings fehlt, siehe unten zum Thema »Après Ski«). Dandy Horst, 31, ist identifizierbar an Siegelring und gesticktem Monogramm, Yacht, Sessellift und Côte d'Azur. Er mag »maritim gekleidet[e]« Frauen mit schönen Händen und schlanken Fesseln, geht mit ihnen bevorzugt in Hotel-Suites. Er kostet (über den ersten Monat gerechnet, inkl. »First-Date-Outfit«, Friseur, Beauty-case etc.) öS 16.120,- und bringt öS 15.000,-, ein Minus von öS 1.120,- (ca. Eur. 80,-). Der Werber Stefan, 31, steht auf Marken, trägt das Kenzo-Logo aber dezent im Inneren des Jacketts; er lässt sich die Haare bei »Bundy & Bundy« schneiden, kauft in Italien und bei H&M, sammelt Schallplatten und mag pralle Dekolletés. Er schenkt gerne. »Der Werber ist nicht ohne Reiz – und immerhin kostenneutral.« Am teuersten ist, zusammengerechnet, der Künstler (wenig überraschend), gefolgt vom Angestellten (aber: eine sichere Investition). Der einzige, bei dem die Betreffende mit einem Plus aussteigt, ist der Hippie (»Kaum zu glauben, einen Hippie kann sich jede leisten.«).

Eine Dezember-Ausgabe bietet mit dem Artikel *Schick im Schnee*<sup>72</sup> Orientierung für Wintersportlerinnen: »Wintersportler, die sich gern austoben«, gehen gemeinsam mit Udo Jürgens, Lothar Matthäus und Hubertus Hohenlohe snowboarden in Kitzbühel, sind anzutreffen im »The Londoner« und dem »Bergsinn«, sind beim Hahnenkammrennen natürlich dabei und tragen – Stylingtipp – Helme, beispielsweise von Burton, ansonsten etwa Ralph Lauren und DKNY. Markenzwang ist allerdings out. Vergleichbares erfährt man über Schifahrerinnen in St. Anton, Langläuferinnen in der Flachau und so weiter. Bei den Dos und Don'ts mischen sich modische mit praktischen Hinweisen (Brillen ohne UV-Schutz sind genauso »out« wie einfarbige Kleidung), was den Schluss zulässt, dass es hier keine trennscharfe Unterscheidung gibt: Auch die Anwendung rationaler Kriterien unterliegt der Mode (UV-Schutz ist scheinbar nur in Saalbach »in«), und modisch zu sein wiederum unterliegt im Gegenzug einer im Ernstfall höchst lebenspraktischen Ratio: Wie sonst kommt man in Lech zu Tina Turner ins »Fux«, wenn nicht »aufgepeppt mit Gold?«

71 Gundi Bittermann (Text): *was sie können, was sie kosten*. In: Wienerin (2000), H. 135, Männer-Extra, S. 16-19.

72 Karin Schnitzer (Text, Produktion u. Styling): *Schick im Schnee. Die Trends, die Events*. In: Wienerin (2000/2001), H. 138, S. 70-74.

Ob Orientierungshilfe oder Identitätsbaukasten, Beschreibung und Vorschrift (der Unterschied ist nicht nennenswert), hier passt alles zusammen. Mode im Sinne von Kleidung ist unübersehbar das Hauptthema dieser und ähnlicher Artikel, unübersehbar ist aber auch der Brückenschlag in alle anderen Lebensbereiche. Der Schluss liegt nahe, dass diese Lebensbereiche – vom Sport bis zu erotischen Vorlieben, vom Lieblingsschauspieler bis zur Après-Ski-Bar – ebenfalls der Mode angehören.

In diesen vermeintlich unhaltbaren Aneinanderreihungen wird Kohärenz geschaffen. Eine Affinität zwischen Pumps und weißem Prinzen, Techno und Piercing, Kenzo und Schallplatten ist offenbar willkürlich, aber qua Diktat für eine gewisse Zeit verbindlich. Amalgame, die scheinbar so disparate Schlagwörter wie New York und Karibik, Ivana Trump und Ricardo Muti, Champagner und Snow Boots unter dem Titel »Après Ski in St. Moritz« zusammenfassen und dabei nicht einmal sonderlich haarsträubend klingen, belegen die Überzeugungskraft des affirmativen Diskurses und die Sehnsucht nach Zusammenhang und Lesbarkeit.

Selbstverständlich kann also der zeitgenössische Diskurs der Mode auch mit dem Fetisch der Schließung aufwarten; er erfährt dementsprechend auch die Aufmerksamkeit einer der prominentesten Stimmen im antifetischistischen Diskurs: Naomi Klein beklagt in *No Logo!* (2000) am Regime der Großkonzerne nicht nur etwa deren gravierende Grundrechtsverstöße, sondern auch die Tatsache, dass die Labels dieser Konzerne immer größere Territorien am Subjekt für sich beanspruchen:

Die Angestellten von Kinko's, Starbucks und Blockbuster kaufen ihre Uniform aus Khakihosen und einem weißen oder blauen Hemd bei Gap; den munteren »Hi! Willkommen bei Gap!«-Willkommensruf verdanken sie den doppelten Espressos von Starbucks; die Lebensläufe, die den Angestellten zu ihrer Stelle verhalfen, wurden bei Kinko's auf freundlichen Macs entworfen, in 12-Punkt Helvetica auf Microsoft Word. Wenn die Truppen zur Arbeit erscheinen, duften sie nach CK One (außer bei Starbucks, wo man fürchtet, dass Parfüms und Rasierwasser mit dem »romantischen Kaffearoma« konkurrieren), ihre Gesichter sind frisch geschrubbelt mit der Blue Corn-Maske aus dem Body Shop und ihre Wohnung ist natürlich mit selbstaufgebauten Bücherregalen und Couchtischen von Ikea eingerichtet.<sup>73</sup>

Auch die Gegenseite also kreiert kohärente Waren-Zusammenhänge, wobei sie freilich den Feinheiten innermodischer Abgrenzungen keinen Platz einräumt

73 Klein, *No Logo!* (2001 [2000]), S. 147; eindrucksvoll auch ihr Fundstück aus *Space Jam*, einem zum Zweck der Schleichwerbung gedrehten Kinderfilm mit Bugs Bunny und dem Basketballer Michael Jordan aus dem Jahr 1996: »Showtime, Michael! Zieh deine Hanes an, schnür deine Nikes, schnapp dir deine Wheaties und dein Gatorade, und auf dem Weg werfen wir noch schnell einen Big Mac ein!« – Zit. nach ebd., S. 75.

(dass CK One und Bodyshop-Gesichtsmasken zusammengehören, lässt sich sicherlich nirgendwo belegen). Klein geht es rhetorisch um ein Marken-Mash-up mit größtmöglicher Wirkung. Das entspricht natürlich ihrer Stoßrichtung: gegen die Schließung im Ganzen, nicht gegen einzelne Arsenale innerhalb der Mode.

Ein und dieselbe Textpassage könnte hier theoretisch dem Diskurs des Antifetischisten ebenso wie des Fetischisten angehören. Kleins Beschreibung einer lückenlos bezeichneten Lebens-Oberfläche könnte ebenso dem Credo eines Multis, dem Kundengespräch eines Werbers oder dem Mode- und Lifestylejournalismus entstammen; das Schreckensbild hier gilt dort als Ideal. Der affirmative Diskurs erschreibt die Leerstellen und zugleich die Möglichkeiten, sie zu füllen, der kritische Diskurs diagnostiziert den Skandal – und sitzt dabei nicht selten dem unausgesprochenen Trugbild einer imaginären Vollständigkeit »vor« dem Warencharakter auf, dem Bild des ›ganzen‹ Menschen vor seiner »Auflösung in der Warenflut«<sup>74</sup>.

## 5. Popliterarische Kohärenzen

Als Isotope finden sich diese Kohärenzen in mehreren Diskursen: dem affirmativen, der sie autoritativ herstellt, dem kritischen, der sie in Bausch und Bogen verwirft, und dem popliterarischen, der sie – ja was? Der sie bloß reproduziert – damit wäre den Urteilen derer das Wort geredet, die meinen, Kracht und Stuckrad-Barre würden zeigen, »wie man die Fernseh- und Lifestyle-Sprache reproduziert und damit einfach Bücher schreibt, die sich gut verkaufen.«<sup>75</sup> Die Behandlung dieser Frage muss jedoch vorerst aufgeschoben werden.

Ist der Blick jedenfalls erst einmal an *Soloalbum* (1998) sensibilisiert, finden sich die in Stuckrad-Barres Text diagnostizierbaren Kohärenzen, diese Form der Schließung, der kein einzelnes Fetisch-Objekt mehr genügt, die vielmehr nur aus Ensembles entstehen kann, auch in den bisher behandelten Romanen von Kracht, Naters – und Hochgatterer. Wenn als Kennzeichen der Popliteratur »die Archivierung und Inventarisierung popkulturellen Wissens«, »der Einbezug von markenästhetischen Zeichenzusammenhängen« sowie »die Thematisierung (post-)adoleszenten Lebenswelten von popkulturell sozialisierten Figuren«<sup>76</sup> angeführt werden, lässt sich das dem Befund dieses Kapitels entsprechend noch weiter ausführen: All diese Elemente dienen in der Popliteratur dazu, Kohärenzen herzustellen. Subjekte (die Protagonisten selbst sowie die Figuren ihrer Umgebung) werden über die pars pro toto behauptete Vollständigkeit und Vorhersehbarkeit der Oberfläche konstituiert.

74 Bauman, Leben als Konsum (2009 [2007]), S. 21.

75 Ernst, Popliteratur (2005), S. 74.

76 Hehl, Literatur und Pop im Jahr 1995 (2015), S. 139f.

Während die Texte der Popliteratur und die des affirmativen Modediskurses auch im Detail über dieselben Dinge sprechen – Cartier-Uhren, Barbourjacken, Perlenketten etc. –, ist viel signifikanter, dass auch das eben beschriebene Herstellen von Kohärenzen gleichermaßen den Text der Journale wie die Popliteratur auszeichnet. Hier wie dort werden unterschiedlichste Elemente im Namen der Mode zu Porträts zusammengespannt, wird durch das Porträt Zusammengehörigkeit behauptet.

In seiner bescheidensten Ausführung umfasst so ein Zusammenhang Kleidung plus ein Minimum an Wertung: »Sergio, das ist so einer, der immer rosa Ralph-Lauren-Hemden tragen muß und dazu eine alte Rolex, und wenn er nicht barfuß wäre, mit hochgekrempten Hosenbeinen, dann würde er Slipper tragen von Alden, das sehe ich sofort«, heißt es in *Faserland* (F 20). (Deutlich wird schon an diesem kurzen Beispiel: Popliteratur als der literarisch überformte affirmative Diskurs kann die Anpreisungen dieses Diskurses dabei durchaus in vernichtende Urteile umkehren; das Prinzip bleibt dasselbe.)

Im ersten Steigerungsgrad wird das eine oder andere Element außerhalb von Kleidung mit einbezogen; Philipp charakterisiert in Hochgatterers *Wildwasser* (1997) die wechselnden Liebschaften seiner Mutter folgendermaßen: »Sie tragen alle schwarze Lederjacken, Boxershorts aus Waschseide und Cowboystiefel, trinken alle Whisky oder Starkbier und schenken mir alle Lego-Technik.« (WW 22) In *Soloalbum* ist die Rede von Mittzwanzigern in Jeansjacken und Karohemden, die sicherlich betrunken ihren VW Golf stehenlassen (S 138) und dem im »Rockschuppen« beobachtbaren Zusammenhang zwischen Modehassern und einer Vorliebe für »alte Lieder« (S 162). *Caretta Caretta* weist den folgenden Dialog auf:

»Du könntest auch Sprengelsozialarbeiter beim Jugendamt werden.«  
 »Wie kommst du darauf?«  
 »Einfach so ein Gefühl. Du bist fett, und außerdem trägst du weiße Tennisschuhe.«  
 (CC 117)

Für den Protagonisten Dominik stehen zudem »schwarze enge Levis, graues Cordblouson, zwei Nummern zu klein, dunkelgrünes T-Shirt, auch zwei Nummern zu klein, ausgelatschte Doc Martens« als Ensemble unter anderem für Abgeklärtheit und Intellektualität und lassen sich keinesfalls mit Tom Waits kombinieren (CC 37, 162); aus dem Porträt eines Mitbewohners wird deutlich, dass von ihm Übles zu erwarten ist: »blaß, klein, speckwulstig und [...] die Haare komplett abgeschoren«, »knielange[] Jeansshorts und Kugelbauch«, falsch gezeichnete Hakenkreuze und Game Boy Pocket (CC 53). Als dieser von einem anderen Mitbewohner mit einer Baseballkeule krankenhausreif geschlagen wird, irritiert nicht zuletzt, dass der wiederum keine Baseball-, sondern eine Basketballmütze trägt (CC 57f.). Valentina in *Über Raben* sieht einen Zusammenhang zwischen schlechter Kleidung und schlechter Grammatik (ÜR 77) ebenso wie einen zwischen dem braun karier-

ten Sakko eines Lehrers, dem sichtbaren Streifen weißer Haut zwischen Socke und Hose und seiner vermuteten philippinischen Ehefrau (ÜR 85); sie stellt fest, dass es »eine Art von ernsthaftem Nachdenken [gibt], die gut zu rostbraunen Rippollis passt und noch besser zu beigen Blusen mit zu großen Kragen« (ÜR 176), und dass das unschöne Stretch-Shirt der Klassenkollegin ihrem schlechten Geschmack bei Männern entspricht (ÜR 224). Außerdem überlegt Valentina, ob die Lehrerin Li-ly Bogner – sie trägt beispielsweise »mattschwarze Lederhose mit Prägestruktur, ein[en] eierschalenfarbene[n] Baumwollpulli, dunkelgraue Raulederpumps« (ÜR 76) – im Badezimmer eher »Einhandmischer von Grohe als Armaturen hat oder altmodische Drehknöpfe aus Messing mit einer weißen Emailkkappe vorne drauf« (ÜR 38).

Die nächste Steigerungsstufe solcher Porträts bezieht nun ein breiteres Spektrum aus Alltag und Lebenslauf der betreffenden Person mit ein, mit einem wachsenden Anteil an vom jeweiligen Protagonisten offensichtlich assoziierten, fiktiven Elementen. Vielfach zitiert ist diesbezüglich schon die Rede von den Betriebsratsvorsitzenden in *Faserland*, denen dort die Attribute nonchalantes Lächeln, bunte Krawatte, senffarbenes Sakko, Phuket- und Pattaya-Urlaube, fette Wursthände und »Swatch-Understatement-Uhren« zugeordnet werden (F 56, 68). *Soloalbum* ist mit Sicherheit der am dichtesten mit derartigen Unterstellungen bepackte Text; detailliert beschrieben wird das vermeintliche Leben des verheirateten und verspielten Bruders des Ich-Erzählers (bis hin zum prognostizierten Urlaub »in einem Hotel [...], »vom ADAC empfohlen« – S 111) oder der Heimwerker mit Hefeweizen und Zigaretten aus dem Soft-Pack (S 192f.). Vielzitiert sind auch die Passagen zum Idioten im Bus, mit Helly-Hansen-Jacke und Treckingrad, »[i]ch schätze mal: Theologe, eine fette Frau mit unrasierten Beinen, mindestens zwei ungewaschene Kinder« (S 83f.), sowie zur »ziemlich schrecklichen Frau«, die der Held auf einer Party trifft. Das eröffnende »Ich schätze mal« macht dabei deutlich, dass das Porträt der Betroffenen auf keinerlei Informationen beruht:

Ich schätze mal, über ihrem Bett hängt in DIN-Ao der sterbende Soldat, auf dem Boden steht eine Lavalampe. Sie hört gerne Reggae. Scheiß Pearl Jam findet sie »superintensiv«, auf ihre CDs von Tori Amos und PJ Harvey hat sie mit Edding geschrieben »♀-Power rules«, selbst einem Comeback von Ina Deter stünde sie aufgeschlossen gegenüber. Als Nachthemd dient ihr treu ein zerschlissenes »Abi 1987«-T-Shirt, neben ihrem Bett (einer Matratze!) liegen lauter Armbändchen aus Ecuador oder so, solche, die auch zuhauf an Wolfgang Arschgesicht Petry dranhängen, die sie aber zum Großteil hat ablegen müssen, weil sie auf den Dreck allergisch reagiert. Auch allergisch reagiert sie auf die Spice Girls, die findet sie völlig scheiße. Harald Schmidt ist ein Nazi, Pippi Langstrumpf und Che kleben auf ihrer Zimmertür, und sie raucht keine Zigaretten, bloß Hasch manchmal, und ihr

Fahrrad ist ganz alt, weil einem Fahrräder ständig geklaut werden, und Taxifahrten findet sie »dekadent«. (S 32)

Hier wird das Bild einer Person auf vornehmlich kumulative Weise erstellt. Die nächste Variante bringt auch ein Moment von Linearität, Narrativität ein: Als letzte Steigerungsstufe nämlich sind einige dieser Porträts ergänzt um eine Erzählung von oft nicht unbeträchtlichem Ausmaß. Die tatsächliche Person dient nur noch als Sprungbrett für eine frei assoziierte Narration (entlang gängiger – oder eben gerade entstehender – Klischees). Der Ich-Erzähler von *Faserland* trifft im Flugzeug auf eine alte Frau, zu deren Erscheinungsbild (Siegelring, Perlenkette, faltiger Hals) er eine Biographie erfindet, die einen Erzählbogen von der Vergangenheit (»Sie hat sich immer geweigert zu fliegen«) über die Gegenwart (»und jetzt muß sie es doch tun, weil ihr nicht mehr viel Zeit bleibt«) in die Zukunft schlägt (»weil sie mit ihrem Rechtsanwalt zusammen zu einer Bank muß, um dort persönlich ein paar Schriftstücke einzusehen«) und auch die Geschichte des Bankhauses nicht unerwähnt lässt (»Die Bank gibt es schon seit 1790, und im Krieg wurde sie zer-bombt« usf., F 59f.). Valentina in *Über Raben* imaginiert, wie die Religionslehrerin Gaisler (»im Winter meistens dunkelgraue Stoffhosen und niedrige schwarze Stiefeletten mit silbergrauem Pelzabschluß« usf., ÜR 128) »am Karfreitag ein großes Holzkreuz einen Hügel hinaufträgt. Die Leute am Straßenrand stecken die Köpfe zusammen. Keiner fragt sie, warum sie das macht.« Eine andere Fiktion zu Frau Gaisler: »Ich stelle mir vor, wie die Gaisler am Abend ins Bett kriecht, in einem langen Nachthemd, und dann ausgestreckt auf dem Rücken liegt, ganz starr, ohne sich zu rühren. Der Kleiderschrank wirft einen scharfen Schatten ins Zimmer, und das Schutzenbild über dem Bett hilft nichts.« (ÜR 129)

Was wir hier beobachten, sind Schlussverfahren, deren Ergebnisse zugleich unleugbar plausibel scheinen, andererseits aber durch die erzählte Wirklichkeit in keinem Punkt mehr gedeckt sind, in denen einzelne Beobachtungen um neue Elemente ergänzt werden, die zusammen ein mehr oder weniger umfassendes Bild einer Person entwerfen; die Details dürfen als Vertreter eines geschlossenen Ganzen aufgefasst werden. Kohärente Ensembles werden aus einzelnen Lebens- und Modedaten erschlossen, und weil der Ausgangspunkt des Schlussverfahrens meist die Kleidung ist, sind all diese Daten mehr oder weniger der Ratio der Mode unterworfen. Nicht zu übersehen ist dabei die Rücksichtslosigkeit gegenüber der Wirklichkeit: Ihre möglichen Defizite, ihre Inkohärenz, ihre überraschenden Details verschwinden unter der glatten Oberfläche imaginärer Kohärenz (die »kontagiöse Systematizität« des Fetischs).

Wenn die Texte des affirmativen Diskurses (in unserem Fall: die Mode- bzw. Frauenzeitschriften) diese Kohärenzen vorschreiben, dann verhalten sich die populärerarischen Texte spiegelbildlich dazu, indem sie nicht unbedingt dieselben Kohärenzen, aber denselben Gestus nachvollziehen – nur eben in die Gegenrichtung:

als induktiven Schluss. Die Journale sagen, zu welchem Typ welche Elemente gehören, die Popliteraten sagen im Modus des »Ich schätze mal«, um welchen Typ es sich angesichts einzelner Elemente wohl handeln muss.<sup>77</sup>

Zweifellos werden die Kennzeichen des affirmativen Diskurses in der Popliteratur übersteigert: einerseits der Aspekt der Wertung, der bis zu einem »ich wünsche ihnen den Tod« verschärft werden kann (gemeint sind die Betriebsratsvorsitzenden – F 68) und durch vielfache Wiederholung auch quantitativ zum bestimmenden Textmerkmal wird. Übersteigert wird auch die Reichweite des Schlussverfahrens selbst, wenn dieses den Radius der an bloße Bekleidung anschließbaren Lebensbereiche noch einmal auf ein vollständiges Sozio- und Psychogramm erweitert oder in kleine Binnenerzählungen mündet.

Ist Popliteratur also als Parodie des affirmativen Diskurses lesbar? Möglicherweise; als literarische Überformung zweifellos, und keinesfalls als bloße Reproduktion der »Fernseh- und Lifestyle-Sprache«. Barthes schreibt zur Sprache der Modezeitschriften: »Wozu also der romanhaften Ton, den die Rhetorik des Signifikats anschlägt? Struktural geht es darum, die Struktur hinter dem Ereignis zu maskieren.«<sup>78</sup> Wo die Texte der Mode die Konnotationen, den Weltbezug unterstreichen, verdecken sie die repetitive Eigengesetzlichkeit der Mode, den quasi-autonomen Zyklus aus Wertsetzung und Entwertung. Für die Popliteratur gilt genau das Gegenteil: Wozu diese Betonung der Struktur hinter dem Ereignis (durch Wiederholung, Übertreibung)? Struktural geht es darum, das Romanhafte hervorzukehren.

## 6. Vollständige Sätze in der Sprache der Mode

### Stil: Paradigma, Syntagma und Paradigma

Mode als Sprache – diese Perspektive hat uns bisher zur korrumptierten Zeichenhaftigkeit (Barthes) und zur Figur der Schließung (Baudrillard) geführt. Während sich allerdings erstere aus der Struktur des sprachlichen Mode-Zeichens erklären lässt, ist für letztere, so scheint es zumindest, die Annahme von der sprachlichen Struktur der Mode gar nicht zwingend nötig. Vollständigkeit lässt sich auch, vielleicht ausschließlich, außerhalb der Sprache erreichen, auf einer Ebene der Bildlichkeit etwa; die differenziellen Beziehungen der Elemente zueinander sind keine notwendige Bedingung für das Schaffen einer geschlossenen Oberfläche.

<sup>77</sup> Ob hier tatsächlich deskriptiv oder präskriptiv vorgegangen wird, Typen also beschrieben oder verordnet werden, ist in beiden Fällen letztlich gleichgültig; ausschlaggebend ist die Einschreibung ins kulturelle Archiv.

<sup>78</sup> Barthes, *Die Sprache der Mode* (1985 [1967]), S. 254.

Berücksichtigt man jedoch ein weiteres zentrales Charakteristikum sprachlicher Strukturen, lässt sich nicht nur der Fetisch der Schließung erneut und deutlicher als quasi-sprachlicher erfassen, sondern auch ein gewissermaßen ›generatives‹ Moment im popliterarischen Text beleuchten.

Aus seinem Korpus an Modejournalen wählt Roland Barthes unter anderem die folgende Passage:

*Sie geht gern zur Schule und liebt Parties, Pascal, Mozart und Cool Jazz; sie trägt flache Absätze, sammelt kleine Seidentücher, schwärmt für die tollen Pullover des großen Bruders und für bauschige, knisternde Petticoats.<sup>79</sup>*

Auch Barthes trägt also dem Zug zur Schließung in der Mode Rechnung. Die Aussagekraft solcher Formulierungen ist schon bekannt: Obwohl sie scheinbar von ›Welt sprechen, ›meinen‹ sie tatsächlich die Mode. Daraus folgt auch: Das von ihnen bezeichnete Stück Welt (alles, was die Protagonistin der Textstelle ausmacht) wird nicht be-, sondern erschrieben, die Zusammensetzung der Freizeitaktivitäten aktualisiert gemeinsam mit der Kleidung die geltenden Gesetze der Mode. Der Beispielsatz illustriert – ohne, wie gesagt, dass Barthes den Fetisch-Begriff erwähnt –, wie der Mechanismus der Mode sich nicht allein auf Kleidung beschränkt, sondern tendenziell jeden Lebensbereich unterwirft.

Bezeichnet werde in diesem Satz der ›psychologische[] Typ der Trägerin solcher Kleidung‹, so Barthes; die Signifikanten von Schule bis Petticoat bilden eine ›rasche, scheinbar ungeordnete Aufeinanderfolge heterogener Einheiten‹<sup>80</sup>. Diese allerdings, so lässt sich ergänzen, sind in dem Moment, in dem sie uns in der Modezeitschrift begegnen, keineswegs mehr heterogen. Sie bezeichnen zwar vordergründig eine einzelne, nicht-repräsentative Figur, tatsächlich aber einen von nun an verbindlichen Stil.

Es ist ganz selbstverständlich, dass Zeitschriften ebenso wie Pop-Texte in ihrer Aneinanderreihung disparater Elemente letztlich von dem sprechen, was man schlicht ›Stil, besser noch: ›Stile‹ nennt. Klar ist auch, dass sich der Modefetischist nach diesen Stilen richtet, d.h. seine kohärenten Oberflächen aus diesen stilistisch zusammengehörigen Mode-Zeichen generiert.

Halten wir jedoch mit Barthes die Annahme aufrecht, dass Mode eine Sprache, ein differenzielles Zeichensystem ist, liegt es nahe, auch dort das Jakobson'sche Begriffspaar von Paradigma und Syntagma anzuwenden:<sup>81</sup> Kombinationen von Mode-Zeichen wären dementsprechend Mode-Syntagmen, und solche wären nichts anderes als ein von Modezeichen bedeckter Mensch. Ihren Platz finden

79 Ebd., S. 232.

80 Ebd.

81 Das entspricht gewissermaßen einer ›Montage‹ von Baßler, Die kulturpoetische Funktion und das Archiv (2005) und Baßler, Der deutsche Pop-Roman (2002).

die Elemente – Kleidung, Lieblingsmusiker u.ä. – in den jeweils dafür vorgesehenen Leerstellen im Syntagma: den offenen Slots im Subjekt für Hosen, Musikgeschmack, Lieblingslektüre.

Nun ist aber nicht jeder dieser ›Sätze‹ automatisch modekonform; ein vollständiger Satz kann dennoch völlig inkohärent sein (ein inhaltlich missglücktes »grammatisches Beispiel«<sup>82</sup>). Wie unterscheiden sich also die Mode-Syntagmen der Stilsicheren, d.h.: der Fetischisten von allen anderen?

Um das Konzept »Stil« zu erklären, braucht es das Paradigma: Alle Modezeichen, die zueinander in irgendeiner Weise äquivalent sind, können denselben Paradigmen zugerechnet werden, die sich an Merkmalen wie Material, Farbe, Anbringungsort und so fort ausrichten können. Und in dem Moment, in dem Elemente verschiedener Paradigmen (Schuhe, Lieblingslektüre, Beruf) zu einem repräsentativen Syntagma (auf einem stilsicheren Menschen) zusammenfinden, sind auch diese Elemente äquivalent zueinander, bilden ein neues Paradigma:<sup>83</sup> den jeweiligen Stil. Dieses Paradigma kann Elemente vereinen, die ansonsten in keinem einzigen der anderen (teilweise sicher ›natürlicheren‹) Merkmale äquivalent sind; der Stil ist dementsprechend das Paradigma, an dem sich die sprachanaloge Arbitrarität der Mode am deutlichsten zeigt. Wieso nämlich passen die Dinge zusammen? Ästhetisches Empfinden ist eine unzuverlässige Ratio. In jedem Fall ist die einzige zwingende Voraussetzung für das Stil-Paradigma, dass es ins kulturelle Archiv eingeschrieben wurde, und zwar in Form des repräsentativen Syntagmas: des ›Beispielsatzes‹ im (zumeist affirmativen) Diskurs. Die Äquivalenz des Stils ist eine durch solche Beispielsätze autoritativ hergestellte. (In der Sprache der Mode ist es dabei wohl nicht anders als in anderen Sprachen: Der Einfluss auf Bedeutungen – Äquivalenzen – ist durchaus abhängig vom Kontext, vom Ort der Äußerung.)

Gerade weil jedenfalls der Stil potenziell völlig disparate Elemente zusammen spannt, ist es möglich, ein ganzes Subjekt mit Elementen desselben Stils, ein ganzes Syntagma aus demselben Paradigma zu besetzen. Modischer Stil findet sich hier in unerwarteter Nähe zu Sprachkunst: Syntagmen, die Elemente desselben Paradigmas beinhalten, erfüllen nach Jakobson das Kriterium der Poetizität (erliegen die Dichter einem fetischistischen Begehr?), bloß ist ›Stil‹ eine übersteigerte, gewissermaßen zwanghafte Version davon: Stilsicherheit bedeutet, restlos alle Slots des Syntagmas aus demselben Paradigma zu befüllen, ein, wenn man bedenkt, dass sich diese Slots über den gesamten Menschen, das gesamte Leben des Menschen erstrecken, wahnwitziges Unterfangen (vergleichbar höchstens ironisch-selbstreflexiven Texten wie Jandls Ottos Mops).

82 Barthes, Die Sprache der Mode (1985 [1967]), S. 28.

83 »Nihil est in paradigmate quod non fuerit in syntagmate.« – Baßler, Die kulturpoetische Funktion und das Archiv (2005), S. 223 u.ö.

### Schließung III: Vollständige Sätze

Sich selbst und die Umgebung anhand solcher Paradigmen zu kategorisieren, wie es die Pop-Protagonisten ganz offensichtlich tun, nicht zuletzt der Ich-Erzähler von *Soloalbum*, entbindet also von der Verpflichtung, nachzufragen; es gibt Sicherheit, weil alle nicht sichtbaren Elemente mithilfe des Paradigmas vorhersehbar werden. Der ›Satz‹, von dem man nur ein paar Worte sieht, lässt sich somit problemlos weiterspinnen – vor Inkohärenzen, Überraschungen ist man gefeit.

Dem Psychoanalytiker Peter Müller zufolge betrifft eine fetischistische Störung genau diesen Umgang mit Überraschungen: Dem Fetischisten geht es darum, sich vor ihnen zu wappnen; sie hatten sich im Bereich des Sexuellen ja als sehr unerfreulich erwiesen. Da der Fetischismus laut Müller nicht nur dieses Gebiet, sondern auch etwa das der Sprache beherrscht, muss auch dort Sicherheit, Vorhersehbarkeit hergestellt werden. Der Fetischist muss sich seiner Zeichen sicher sein. In Müllers Fallbeispiel fragt sich ein Patient in einer Therapiesitzung, »weshalb er niemals von etwas sprach, was er sich nicht vorher überlegt hatte«<sup>84</sup> – wohl deshalb, weil der Fetischist stets verleugnet, was außerhalb der Vorhersehbarkeit, außerhalb seiner Kontrolle liegt: »Überraschungen sah er nur als technische Fehler an.«<sup>85</sup>

Von allen behandelten Texten zeigt Stuckrad-Barres *Soloalbum* am deutlichsten den Zwang zur Schließung; in ihrer Umfänglichkeit lassen die zitierten Passagen das Prinzip des *pars pro toto*, so hat es den Anschein, geradezu hinter sich. Der Fokus des Ich-Erzählers ist dabei vordergründig auf die soziale Welt gerichtet, ihre Lesbarkeit und Fortsetzbarkeit – das heißt: ihre Kontrollierbarkeit. Das vorgeführte Begehrn richtet sich auf das vollständig ausgeschöpfte Paradigma. Seine Beobachtungs- und Ordnungswut dient natürlich zur Ablenkung vom desolaten Selbst, durch das sie zugleich motiviert ist; die Elemente der bekannten, Sicherheit versprechenden Paradigmen werden abgespult wie Perlen im Rosenkranz, um mit der äußeren Kohärenz die innere wieder herzustellen.

Einzuwenden ist, dass es Augenblicke gibt, in denen der Ich-Erzähler mit seinem Repertoire an Paradigmen scheitert; nicht selten sind es diese Augenblicke, in denen seine Denkbewegung reflexiv wird.<sup>86</sup> Mit »Ich werde mitgenommen zu einer Vernissage« (S 237) beginnt so ein Bericht des Scheiterns, in diesem Fall: an einem unbekannten Soziotop.

Die Leute sehen alle verdammt gut aus. Sie sind hip gekleidet und lachen alle. Ich bin der einzige Nichtraucher. [...] Alle sind aufgeregt. Sie trinken alle wahnsinnig

84 Müller, Sinn des Fetischs, *Fetisch Sinn* (1998), S. 177.

85 Ebd.

86 Vgl. Köhnen, *Selbstbeschreibungen jugendkultureller Lebensästhetik* (1999), S. 345.

schnell und reden behende, dabei ganz bestimmt Unsinn, muß ich mal schutzbehaupten. Denn ich verstehe nichts. Ich stelle mich zu einer Gruppe und höre 5 Minuten zu. Sie werfen mit Namen, Erlebnissen, Meinungen rum, in einem Tempo, in einer Codiertheit, die mich nicht einen Satz, nicht einen einzigen, begreifen läßt. Ich gehe zu der nächsten Gruppe. Dasselbe.

Gerade im Fall von *Soloalbum* umfasst das Paradigma auch die sprachlichen Stereotypien verschiedener Gruppen. Dass also der Ich-Erzähler, der ansonsten die Standardsätze in der Reihenfolge ihres Geäußertwerdens vorhersagen kann, nichts versteht, verunsichert ihn umso mehr; zumal alle »verdammt gut« aussehen. Die einsetzende Selbstreflexion (»muss ich jetzt mal schutzbehaupten«) führt allerdings nicht zum Ausstieg aus dem Spiel, sondern zur Fortführung mit unlauteren Mitteln, Sätzen nämlich, mit denen »man nie verkehrt liegt in solch vertrackten Situationen« (und zwar: »Da gibt es den besten Milchkaffee in der ganzen Stadt.« – S 239). Statements jeder Art, so weiß er, beeindrucken am meisten, solange sie »völlig unbewiesen« sind; bloß dass das auf den gesamten restlichen Text auch anzuwenden wäre.

*Soloalbum* lässt sich als popliterarisches Archivierungsprojekt lesen, als affirmative oder ironische Bestandsaufnahme, als Gesellschaftssatire u.v.m., sicherlich nicht jedoch als Entwicklungsroman – was insofern bemerkenswert ist, als die Ausgangslage, die Trennung von der Langzeitfreundin, doch eine Entwicklung erwarten ließe: dass der Roman einer Lösung, irgendeiner Veränderung entgegengeht. Der Skandal des Buches ist nun nicht, dass diese Veränderung ausbleibt, auch nicht, dass der Ich-Erzähler seinem Paradigmen-Fetisch ausgeliefert bleibt, sondern dass er im Gegenteil diesen Fetisch selbst zumindest für kurze Augenblicke sehr wohl durchschaut; dass aber jede substanzelle Veränderung diesen momentanen Erkenntnisschüben zum Trotz ausbleibt (was der Tücke des durchschauten Warenfetischs auch nach Marx entspricht) – und dass das den Ausgangspunkt bildende Problem trotzdem gelöst wird, zumindest an Gewicht verliert, schlicht durch Verbleib im Mechanismus seiner Kategorisierungsmaschinerie.<sup>87</sup>

In diesem Zusammenhang wurde schon angemerkt, dass der Roman im Oasis-Konzert Klimax und Anti-Klimax zugleich findet.<sup>88</sup> Hier wird die Arbitrarität kultureller Paradigmen am deutlichsten, ebenso jedoch ihre von ihrer eigenen Haltlosigkeit kaum beeinträchtigte Gültigkeit: »Das Hemd von Noel ist sogar richtig

87 Köhnen hingegen deutet den Verbleib innerhalb des Paradigmas als Zeichen unhintergehbaren Skepsis: »[Z]u stark ist seine skeptisch-dekonstruktive Tendenz, die eigentlich eine Leerstelle bezeichnet und aller Illusionen entkleidet ist, ohne dabei schon den Schritt hinter die Krise in die Richtung einer neuen Ich-Verfassung zu tun und irgendwie selbstbewusst aufzutreten.« – Ebd., S. 345.

88 Baßler, Der deutsche Pop-Roman (2002), S. 110: »Was aber zur Apotheose geraten müßte, wird vielmehr zur Darstellung der Selbsttechnik des männlichen Fans.«

scheiße, aber der Body ist die Botschaft, ach, der Bierbauch, und er könnte wohl auch Tennissocken – hat er bestimmt auch«, so der ansonsten ständig um Kleidung und Figur besorgte Fan, um dann fortzufahren: »der darf das, darf alles.« (S 245) In Beschwichtigungen dieser Art steckt die bekannte Formel: Ich weiß zwar (dass hier ein Widerspruch droht), dennoch aber ...

## 7. Der Antifetischismus der Popliteratur

Hinsichtlich der angeführten Aspekte des Modefetischs und der Figur der Schließung (wie die angeführten Stellen bezeugen) stimmen Hochgatterers Texte weitgehend mit denen der Popliteratur überein. Es spricht also soweit (und ganz grundsätzlich) nichts dagegen, seine Texte aus dem betreffenden Zeitraum dazuzuzählen. Die Übereinstimmung hört allerdings dort auf, wo – bei vergleichbarem Ausgangspunkt: den modischen und populärkulturellen Idiosynkrasien der Hauptfigur – nach der Bewertung des Fetischismus im Text gefragt wird.

Die hier behandelten Texte der Popliteratur von Kracht, Stuckrad-Barre und Naters entpuppen sich im Rahmen dieser Fragestellung überraschenderweise als ganz grundlegend antifetischistisch. Das überrascht deshalb, weil der Tenor der frühen Rezeption den Opportunismus dieser Literatur angeprangert hat, weil es, wie schon zitiert, abseits von Kritik, Subversion und Experiment um Bücher zu gehen schien, »die sich gut verkaufen«<sup>89</sup>. Im Gegenzug wurde aber auch schon festgestellt, dass hier in durchaus kritischer Absicht stets die Schwierigkeit, mitunter Unmöglichkeit postmoderner Subjektfindung aufgezeigt wurde, und dass die vorgeführten Ich-Strategien von den Texten allesamt als untauglich abgetan werden.<sup>90</sup>

Die kritische Haltung – womit hier gerade nichts über literarische Qualität gesagt sein soll – ist in den ›popliterarischsten‹ Werken unübersehbar. Zu Naters' *Königinnen* etwa lässt sich wohl feststellen, dass hier der »demokratische Geist des Camp« bedient werde, mit einigem Interpretationsaufwand auch noch, dass hier männliche Machtansprüche untergraben würden.<sup>91</sup> Vor allem aber werden die zwei Protagonistinnen in jeder Zeile vom Text denunziert. Nicht nur sind sie geradezu atemberaubend bescheuert (auch das muss festgestellt werden), sie sind

89 Ernst, Popliteratur (2005), S. 74.

90 Vgl. Pompe, Die Tiefe der Oberfläche (2011); Brinkmann, Unbehagliche Welten (2007), S. 41.

91 Isabelle Stauffer liest *Königinnen* in diesem Sinne überraschend als Roman zu Dandyismus und Camp, in dem sich die Ich-Erzählerinnen über »ultraweibliche Utensilien [...] männlich konnotierte Macht und Modeherrschaft« aneignen. »Weiblich konnotierte Accessoires [...] repräsentieren den Machtanspruch«; belegen lasse sich das damit, dass etwa Coco Chanel ursprünglich Männerkleidung zu Frauenkleidung umcodiert habe. – Stauffer: Travestie und weibliches Dandyismus bei Thomas Meinecke und Elke Naters (2008), S. 61f.

zudem moralisch orientierungslos: Während man selbst meist an überzogenen Konten und folglich nicht getätigten Einkäufen laboriert, wird die Krebskrankung der befreundeten zweifachen Mutter als grobes Ärgernis empfunden: »Ständig werde ich zugemüllt von anderer Leute Sorgen und Dreck.« (K 123) Mit wenig subtilen Mitteln wird hier ein obsoletes Weltbild ausgestellt. (Ähnlich liegt die Sache ja auch bei dem immer wieder als positives Gegenbild zur deutschen Popliteratur angeführten Vorläufer Bret Easton Ellis, vor allem bei seinem Erstling *Unter Null*.)

Auch *Faserland* lässt in dieser Hinsicht kaum Zweifel. Während eine Handvoll Fehllektüren dem Text eine affirmative Haltung zum Konsumfetisch unterstellen, andere Lesarten dem Text eine Vielschichtigkeit attestieren, die ihn sowohl als Reproduktion als auch als Kritik des betreffenden Lebensgefühls lesbar machen,<sup>92</sup> sind für wiederum andere die impliziten Werthaltungen des Textes klar. So wurde sogar moniert, »wie altertümelnd hier erzählt wird«, und das kann heißen: wie deutlich hier eine Instanz außerhalb des Ich-Erzählers den narrativen Bogen bis zum bitteren Ende führt.<sup>93</sup> Tatsächlich lässt sich der Skandal des Buches, der vermeintlich ungebrochene Markenfetischismus, restlos über die Figurenperspektive auflösen – schlicht, indem diese Perspektive immer wieder als defizitär ausgewiesen wird.<sup>94</sup> Baßler belegt schon an der Eingangsszene des Romans, wie die Perspektive des Protagonisten unterminiert wird:

Der Protagonist und Ich-Erzähler ißt auf Sylt das internationale, im Gegensatz zu Krabben dort nicht fangfrische Gericht »Scampus mit Knoblauchsoße«, er konsumiert ohne Sinn und Freude (ihm ist schlecht), auch scheint er nicht der Allerhellste, wenn man den Fischbuden-Satz für symptomatisch nimmt (oder den falschen Plural »Scampus«). Darüber hinaus hat er offensichtlich Kommunikationsprobleme.

92 Vgl. dazu etwa Hehl, Literatur und Pop im Jahr 1995 (2015), S. 145: »Die vielschichtige Struktur von *Faserland* ermöglicht es, sich den Text reibungslos – wenngleich weniger komplex – im Rahmen der Reproduktion des Lebensstils einer postadoleszenten, urbanen Bohème anzueignen.«

93 Mathias Mertens betrachtet die sprachliche Form sowie »Uneigentlichkeit und Oberfläche« im Roman als Tarnung für dieses »altertümelnde« Erzählen, um jedoch kurz darauf die vergleichbar altertümelnden Erzählbögen eines Nick Hornby zu verteidigen: So, durch die Installation einer Reflexionsebene, gelinge es diesem wenigstens, »Aussagen über ein zeitgenössisches Lebensgefühl zu treffen.« – Mertens, Robbery, assault, and battery (2003), S. 208, 211.

94 »Wenn man all dies zusammennimmt – die schöne bunte Fassade von Reichtum, Konsum und Spaßkultur sowie das dahinter hockende tatsächliche menschliche Elend –, ist es wohl nicht verfehlt, *Faserland* als ein Manifest des Scheiterns der Label-Kommunikation zu lesen; der Glaube an die kommunikative Kraft der neuen ›heavy characters‹ ist bereits fehlgeschlagen.« – Brinkmann, Unbehagliche Welten (2007), S. 23.

[...]

Das Buch ist in vielen Zügen (ganz im Gegensatz zu den Folgeprojekten z.B. Stuckrad-Barres oder Lottmanns) ein durchaus geschlossener, traditionell durchgeführter Problemroman, und daß er »nicht verdichtet« ist (dies übrigens sehr im Gegensatz zum intensiven Katalogstil von *American Psycho*), liegt [...] an der eigenwilligen Konzeption seines Ich-Erzählers. Diesem ist das schnöselige Geschwalle ebenso zuzurechnen wie der Markenfetischismus [...] – es handelt sich schlicht um Rollenprosa.<sup>95</sup>

Im Fall von *Soloalbum* ist die Bewertung des Fetischs bzw. des Fetischisten durch den Text weniger offensichtlich; die Handgriffe, die *Faserland* und wohl auch *Königinnen* so eindeutig als Rollenprosa lesbar machen, finden hier keine Anwendung. Kritische wie positive Äußerungen zum Text hängen dementsprechend, hat es den Anschein, vor allem mit der jeweiligen Haltung zum Gegenstand des Textes zusammen, weniger mit der Verfasstheit des Textes selbst. Vielfach wird der Text abgewertet, weil sein Verhältnis zur abgebildeten Populärkultur (und damit zum Fetischismus) als affirmatives gelesen wird.<sup>96</sup> So gibt sich Uwe Schütte, der schon *Faserland* identifikatorisch gelesen hat, angesichts des fehlenden kritischen Bewusstseins (des Ich-Erzählers!) piktiert:

Weder die nationalistische Grundausrichtung des Britpop, welche zumal *Oasis* repräsentiert, noch die Inkorporierung der Band in die Kulturindustrie über den Mediengiganten Sony oder dergleichen werden zum Gegenstand der Kritik.

[...] Das System des Differenzkapitalismus hat nicht nur die popkulturell basierten Abgrenzungskonzepte assimiliert, sondern verdrängt und kolonialisiert die Sphäre intellektueller Kritik, indem es eine systemimmanente, gleichsam tautologisch verpuffende Form der Dissidenz erzeugt, die tatsächliche Reformversuche oder Überlegungen für Alternativmodelle zu marginalisieren versucht.

*Soloalbum* porträtiert und dokumentiert zugleich den Schiffbruch des gegenkulturellen Protestprojekts der Popkultur, denn der mit kritischem Gestus auftretende Roman operiert durchweg in einem systemkonformen Diskursfeld.<sup>97</sup>

95 Baßler, Der deutsche Pop-Roman (2002), S. 112, 114f.; Frank Finlay hingegen argumentiert, dieser Tiefendimension des Romans würde im Roman selbst auf thematischer und formaler Ebene widersprochen; wo an verschiedene (politische, historische) Diskurse angeknüpft werde, unterliege auch das einer ästhetischen Ratio. Vgl. Finlay, »Surface Is an Illusion But So Is Depth« (2013), S. 230.

96 »[D]och im Großen und Ganzen meinen die Popliteraten alles schon so, wie sie es sagen«, so Enno Stahl; bei ihnen – Kracht wird ausgenommen – könne »von Scheinaffirmation keine Rede mehr sein.« – Stahl, Diskurspogo (2013), S. 134, 165.

97 Schütte, Benjamin von Stuckrad-Barre: *Soloalbum* (2003), S. 318.

Moritz Baßler geht weniger von einer affirmativen als vielmehr von einer archivistischen Tendenz des Textes aus, wodurch »die rasch abgeurteilte ›Oberflächlichkeit‹ der neuen Literatur nicht als defizitäre Abweichung, sondern als Phänomen eigenen Rechts«<sup>98</sup> lesbar wird. Stuckrad-Barre und anderen gehe es um eine Erzählpotition im Inneren des kulturellen Archivs, die von keinem außerhalb gelegenen Standpunkt – wie er etwa durch Krachts Rollenprosa eingenommen wird – relativiert und damit bewertbar wird. Aus dieser Position resultiere, so Baßler (hier am Beispiel der oben schon zitierten Stelle zur ›schrecklichen Frau‹), »ein wildwucherndes Assoziieren entlang den Verschaltungen der kulturellen Enzyklopädie, und gute Prosa wird daraus, weil über dieses Verfahren die Frau nicht auf den Begriff gebracht wird, sondern, wenn man so will, auf den Katalog.«<sup>99</sup>

Ein Aspekt der Figurenmotivation in *Soloalbum* bleibt dabei offen: Dass hier das Katalogisieren zelebriert wird, ist einleuchtend, allerdings nicht so sehr aus Sammlertrieb und der Freude des Archivars, sondern – aus Süffisanz. Die zentrale Haltung des Ich-Erzählers ist weniger die des Sammlers als die des Richters, die Bewertung spielt im Roman die Hauptrolle. Baßler kommt darauf auch zu sprechen: »Das Gespür für Paradigmen bekommt dann schnell auch definitorische, Normen setzende Qualität.«<sup>100</sup>

Normen setzt man von außerhalb, wie überhaupt auch der Archivar eine Position separat von seinen Archivalien einnehmen muss.<sup>101</sup> Wenn Dirk Frank feststellt, der Roman sei »auf Augenhöhe mit den Diskursen des Andersseins geschrieben«<sup>102</sup>, könnte man doch einwenden, dass man auf Augenhöhe mit den Diskursen so viel Überblick hat wie am Autobahnknotenpunkt auf Augenhöhe mit der Leitplanke – wohingegen Überblick jedoch genau das ist, was der Ich-Erzähler mit seinem autoritären Gestus für sich beansprucht. Natürlich befindet er sich trotzdem nirgendwo anders als im Inneren der Diskurse, in seinen hellen Momenten ist ihm das selbst bewusst:

Wahrscheinlich heißt sie Anna oder Christine. Es ist ja ein himmelweiter Unterschied, ob eine Frau Christine oder Christina heißt. Sie heißt aber Beate, erfahre ich später. Ich habe noch nie eine Beate gekannt. Ich dachte immer, Beates seien etwas trampelig und würden ständig Jugendgruppen in den Harz begleiten oder schlechtgelaunte Sängerinnen übler Bands sein. Aber vielleicht bin ich da auch durch jahrelanges Lindenstraßengucken assoziativ fehlgeleitet. (S 213f.)

98 Baßler, *Der deutsche Pop-Roman* (2002), S. 15.

99 Ebd., S. 105f.

100 Ebd., S. 108.

101 Vgl. auch Borgstedt, *Pop-Männer* (2003), S. 229f.; Ross, *Die Listen eines Virtuosen* (2005), S. 390; Pye, *Anxiety and the Archive* (2006), S. 321.

102 Frank, *Die Nachfahren der ›Gegenkultur‹* (2003), S. 226.

»Ich dachte immer«, diese folgenlose Richtigstellung von »Ich schätze mal«, zeigt den Ort an, von dem aus geurteilt wird, sowie das Objekt des Urteils: Dabei handelt es sich nicht um den jeweils anderen Diskurs, dem auf Augenhöhe begegnet wird, sondern um den Anderen bloß in handlicher Schrumpfform. Das System des Ich-Erzählers ist von der Außenwelt hermetisch abgeriegelt, seine Paradigmen speisen sich – siehe »jahrelanges Lindenstraßengucken« – aus dem eigenen Diskurs, nicht dem des Gegenübers; was herein kommt, muss von vornherein richtig formatiert sein.

Dem ethnologischen Blick, von dem die Rede war, kommt der Ich-Erzähler durch diese Beschränkungen sogar noch näher, wenngleich nicht gerade dem Ideal dieses Blicks: Durch die deutschen Städte bewegt er sich wie der Forscher vergangener Jahrhunderte durch Afrika; nur durch die Abwertung der Dingverhältnisse der Anderen kann er sich dabei des Bewusstwerdens der eigenen Fetischismen erwehren. Er betreibt »phantasmagorische Ethnographie«<sup>103</sup>: Wo er etwa Kontakt zu seinem Gegenüber herstellen will, tut er es durch die scheinbare Übernahme ihrer Codes – Werthaltungen, Redeweisen –, die er insgeheim belächelt; wobei er nicht bemerkt, dass das, was er auf Seiten des Anderen vermutet, bloße Projektion ist.

Bis zum Schluss bleibt der Ich-Erzähler befangen in seinem quasiautistischen Projekt der Selbstkonsolidierung. Dieses Urteil der Textratio ist nicht von der Hand zu weisen (dass es nicht besonders tragisch genommen wird, steht auf einem anderen Blatt)<sup>104</sup>. Das orgiastische Ende beim Oasis-Konzert, mit all den fanpsycho-logischen Einsichten zu Starkult und medial überformter Wirklichkeit, die dabei völlig ohne Konsequenz bleiben, evoziert nicht die erwähnte bewusste, gar ironische Form des Fetischismus – in der der Perverse seinen Hobbykeller auch einmal verlassen könnte –, sondern den Schluss von *American Psycho*: »No Exit.«

---

103 Siehe die Übernahme dieses Konzepts Hinrich Fink-Eitels in die Literaturwissenschaft bei Brandstetter, Fremde Zeichen (1999), S. 307f.

104 Bedenkenswert ist natürlich der Widerspruch dieser Lektüre zum Tenor der Stuckrad-Barre-Rezeption (und etwa der Lektüre Baßlers); ebenso, einmal ganz außermethodisch formuliert, zum Leseeindruck, den das Buch hinterlässt: Tatsächlich wird ja hier die wiederholte Unterwerfung einer Lebenswelt unter die Paradigmen zelebriert, bereitet sie – beim Lesen ebenso wie innerhalb dieses Textes – Lust, nicht zu wenig und von der ersten bis zur letzten Seite. Auch dieser Aspekt – die Lust am Urteil »entlang den Verschaltungen der kulturellen Enzyklopädie« (Baßler, Der deutsche Pop-Roman (2002), S. 105f.) – umfasst also den gesamten Text, wie die Textratio, die gerade diese Haltung als obsolet abtut. Dieser Widerspruch jedoch braucht sich gar nicht aufzulösen, die Unterscheidung zwischen Textratio und Darstellungsebene kommt hier zu Hilfe: Die Textratio insgesamt spricht der fetischistischen Lust das Urteil – was dieser aber im Gegenzug gar keinen Abbruch tut, weil sie anderswo stattfindet: als Effekt einer repetitiven, anti-teleologischen Performanz auf Handlungsebene.

## 8. Ausfall des Fetisch-Urteils

Die zentralen Texte dieses Kapitels – Krachts *Faserland*, Stuckrad-Barres *Soloalbum*, *Caretta Caretta* und *Über Raben* von Hochgatterer – haben nicht nur ihre intensive Auseinandersetzung mit populärkulturellen Konsum- und vor allem Modeoberflächen gemeinsam, aus denen sich die Lebenswelt der Protagonisten zusammensetzt. Auch enden sie alle vier bezeichnend mit Szenen des Ent- oder Umkleidens: Der Ich-Erzähler von *Faserland* hat seine Barbourjacke im Hotel vergessen und kann sich nicht überwinden, den Taxifahrer zu bitten, umzukehren (F 163); am Oasis-Konzert geht gleich eine ganze Reihe persönlicher Requisiten kaputt: »Uhr verschrammt, Schlüssel weg, Hose schmutzig, Schuhe nicht wiederzuerkennen, und das T-Shirt – this one's for the Müll.« (S 244)

Auch in Hochgatterers Texten begegnet gegen Ende ein vergleichbares Moment; im Zusammenhang des jeweiligen Textes allerdings hat es eine Funktion, die der in den Texten Krachts und Stuckrad-Barres entgegengesetzt ist. Bei letztem markiert der Kleiderwechsel das Übergangsritual ohne Übergang (sofort wird das schmutzige T-Shirt durch ein Oasis-Fan-Shirt ersetzt, S 245). Die vergessene Barbourjacke geht der Bootsfahrt über den Zürcher See direkt voraus, die mit ihrem intertextuellen Verweishorizont als Fahrt in den Tod gelesen werden kann: Orientierungslos irrt der Held am Kilchberger Friedhof herum, sucht vergeblich das Grab Thomas Manns, findet nur einen »große[n], schwarze[n] Hund« (F 164). Kurz davor schon war ihm aufgefallen: »Mythenquai heißt eine Straße, und ich denke daran, wie charmant und antiquiert die Dinge hier klingen« (F 163). Als er den Fährmann um die Überfahrt über den See bittet, ist der mythologische Bezug natürlich kaum noch »charmant«.<sup>105</sup> Das Ziel der Fahrt liegt nicht zwangsläufig am anderen Ufer (dieses Ziel nennt er dem Fährmann wohl anstandshalber), sondern »in der Mitte des Sees« (F 166); die zurückgelassene Jacke präfiguriert den Suizid.

Anders die letzten Seiten in *Caretta Caretta*: Bei Dominik hatte man es durchgehend mit einem Ich-Erzähler zu tun, der die Dinge in seiner Psyche und seinem Rucksack mit großer Aufmerksamkeit belegt, erkennbar etwa an den Passagen des Packens und Einkaufens (CC 60, 140, 146f., 158), an der Sorge, dass Isabella, ein Neuzugang in der betreuten Wohneinrichtung, seine Baseballkeule gestohlen und

---

<sup>105</sup> Zwar wurde eingeworfen – und mit guten Gründen –, dass die Passage auch als Anspielung auf Goethes *Auf dem See* gelesen werden kann, wo die Abwendung vom lebensfremden »Traum! so gold du bist« und die Hinwendung zu »Lieb und Leben«, zur »refiede[n] Frucht« beschworen werden. (Vgl. zuletzt Borth, Christian Krachts *Faserland* an den Grenzen der *Erlebnisgesellschaft* (2009), S. 103.) Im wiederholten »Bald« in der letzten Zeile des Romans klingt allerdings ein Goethe-Text von inhaltlich entgegengesetzter Ausrichtung an (»Warte nur, bald de ...«).

möglicherweise auch abgeschnitten hat (CC 147f.), aber auch an der Rache am gewalttätigen Stiefvater, die an dessen geliebten Schreibaccessoires geübt wird (CC 48f.). Diese Passagen sind im Zusammenhang mit solchen zu lesen, in denen er selbst von seinem Stiefvater und seinen Kundinnen und Kunden auf Dingstatus reduziert wird. Dieses Verhältnis zwischen der am eigenen Leib erfahrenen Degradierung zum Objekt und seiner eigenen Anfälligkeit für die Warenästhetik illustriert vorderhand den Tenor der Konsumkritik: Diesem zufolge

wirft eine ganze WarenGattung Liebesblicke nach den Käufern, indem sie nichts anderes nachahmt und dabei überbietet, als deren, der Käufer, eigne Liebesblicke, die die Käufer wiederum werbend ihren menschlichen Liebesobjekten zuwerfen. Wer um Liebe wirbt, macht sich schön und liebenswert. [...] So entlehnern die Waren ihre ästhetische Sprache beim Liebeswerben der Menschen. Dann kehrt das Verhältnis sich um, und die Menschen entlehnern ihren ästhetischen Ausdruck bei den Waren.<sup>106</sup>

Der Warenfetischismus des Prostituierten wäre demnach bloß eine logische Konsequenz des Befundes, dass sexualisierte Ware und die Warenästhetik des Körpers zusammengehören. Der Unterschied, auf den der Text jedoch von Anfang an ausgelegt ist, liegt schlicht in der Reihenfolge: Nicht der Warenfetischismus formt Dominiks Körper nach Maßgabe der Ware. Dominiks Erfahrungen *als* Ware gehen seinem Verhältnis *zur* Ware voraus;<sup>107</sup> letzteres ist ein Beziehungsmodus, den er über ersteren schon kennt, und man kann dabei nicht einmal sagen, er würde ihn erkennen.

Am Ende des Romans befinden sich Dominik und Isabella (die dessen Keule nicht hatte abschneiden müssen, Gott sei Dank) mit Kossitzky auf einer gecharterten Yacht irgendwo südlich von Antalya. Kossitzky, der ehemalige Kunde Dominiks und Beseitiger seines sadistischen Stiefvaters, liegt im Sterben. In drei

<sup>106</sup> Haug, Kritik der Warenästhetik (1971), S. 20. Die Feststellung dieses Wechselspiels von Menschen- und Warenkörper prägt nicht nur den marxistischen Diskurs von Beginn an (die Kommodifizierung der Arbeitskraft bei Marx), sie findet sich bei genauerem Hinsehen auch im sexualpathologischen Diskurs: Krafft-Ebing merkt an, dass mitunter »der geraubte Zopf Ware, nicht Fetisch« ist – und zwar für diejenigen, die mithilfe dieser Ware den eigenen erotischen Wert steigern wollen: »Die Hauptsorge des Weibes«, stellt er an anderer Stelle fest, »ist die Kultur seines Haares.« – Krafft-Ebing, Psychopathia sexualis (14. Aufl. 1912), S. 191 bzw. 19.

<sup>107</sup> Joanna Ławnikowska-Koper liest von Dominiks Accessoires im Speziellen die Umhängetasche als »Symbol der inneren Obdachlosigkeit [des] jungen Protagonisten« – die in meiner Lesart, wie man ergänzen kann, zugleich unter die Dinge zu zählen wäre, die als Mittel gegen ebendiese Obdachlosigkeit ins Feld geführt werden. – Ławnikowska-Koper, Polyvalentes Ich in einer hybriden Welt? (2012), S. 273.

Schritten absolviert Dominik nun das, was man als Akt der Selbstheilung bezeichnen muss, indem er zuerst seine Empathiefähigkeit entdeckt (der traumatisierten Isabella gegenüber) und zuletzt Kossitzky würdig bestattet, am Strand, eingehüllt in den leeren Panzer einer Riesenschildkröte, unter Abfeuerung eines Revolvers. Der mittlere, vielleicht unauffälligste Schritt dieses Prozesses ist es, der hier interessiert:

Ich warf mich vorerst auf die Matte und gab mir *Swordfishtrumbones* und *Calvin & Hobbes* bis zum Ende: Calvin steht in voller Adjustierung, Schirm und Stiefel und Vollvisierkapuze, in einem Regenguß, und als nach drei Minuten die Sonne scheint, steht er immer noch da, einfach so. He went down down down/and the devil called him by name./He was always cheatin'/and he always told lies/he went down down down/this boy went solid down./He went down down down/and the devil said where you been/he went down down down/this boy went solid down. ›Und so stand er für den Rest des Tages in grotesker Montur da. Scheiße. Ich dachte an Revolver und Stahlruten und Schlagringe und Baseballkeulen und all das Zeug und an meine Schwester und Moosgummi auf den Rippen und rote Haare und wasserhelle Zellen. Ich schnappte die Maske, den Schnorchel und die Flossen und warf mich rücklings über Bord. (CC 212)

In der Auflistung unter »Ich dachte an« finden sich Waffen und, meistenteils metonymisch, Körper. Die Platzierung von »und all das Zeug« unterstreicht die Getrenntheit der beiden Listen und deutet so eine Gegensatzbeziehung an. »Moosgummi auf den Rippen und rote Haare« bezeichnet die Reisegefährtin, »wasserhelle Zellen« den Krebs Kossitzkys; angeführt werden ausschließlich geliebte gefährdete und schon moribunde Menschen. Hinsichtlich der Waffen wird hingegen nicht zwischen eigenen und am eigenen Leib erfahrenen (der Stahlrute des Stiefvaters) unterschieden; eine vorsichtige Lesart könnte hier eine Distanzierung von einfachen Antagonismen und ein Problematischwerden der eigenen Gewaltbereitschaft unterstellen.

Hier werden zudem zwei wichtige Intertexte verwoben. *Swordfishtrumbones* ist das Album von Tom Waits von 1983, das Dominik von seinem Betreuer (Cordblousson und Doc Martens) geschenkt bekommen hat; *Calvin & Hobbes* bezeichnet die letzte der betreffenden Comicsammlungen von Bill Watterson (*It's a magical World*, dt.: *Eine Welt voller Wunder*).

Im ersten Intertext – *Down down down* – ist von der unaufhaltsamen Höllenfahrt eines als »boy« titulierten Missetäters die Rede. So weit, so naheliegend die Identifikationsleistung Dominiks; verschränkt wird die Idee von der Höllenfahrt allerdings mit dem vermeintlich geringeren Verhängnis des Kindes (Calvin), das bemerken muss, falsch angezogen zu sein, genauer: mit der Regenkleidung eine Ausrüstung gewählt zu haben, die für die unmittelbare Vergangenheit zwar unum-

gänglich war (drei Minuten starker Regen), in Zukunft (bei Sonnenschein) jedoch vor allem hinderlich sein würde.

Diese Darstellung einer überflüssig gewordenen Rüstung bezieht Dominik auf sich; die Kombination beider Texte, das Aufzeigen eines potentiell fatalen Ausrüstungsfehlers, erschüttert Dominik und veranlasst ihn zu seiner eiligen Fluchtbewegung (»rücklings«), zum Sprung ins Wasser. Der Schildkrötenpanzer, den er dort findet, »ühlte sich besser an als alles andere, besser sogar als Moosgummi, besser als Jasmins Titten sowieso, um Lichtjahre besser« (CC 214). »Moosgummi« meint hier eine nicht-sexuelle Form von Körperlichkeit, die Dominik gerade erst im Umgang mit Isabella entdeckt hat, »Jasmins Titten« den entsprechenden Gegenpol. Der Panzer lässt beide weit hinter sich und wird so zu einer Art Garant endgültiger Erfüllung, in bewährter Terminologie: zum Phantasma des einen, ursprünglichen Ersatzes.

Dennoch trennt Dominik sich von ihm, gibt ihn Kossitzky mit ins Grab. Dass beim dazu nötigen Öffnen des Panzers Stellen absplittern und die geliebte Baseballkeule verschrammt wird, stört ihn scheinbar nicht mehr, auch nicht die Abschürfungen, die er und Isabella sich bei dieser Arbeit holen. Dann ziehen sie Kossitzky den Panzer falsch herum an: Der Rückenschild bedeckt Kossitzkys Bauch. Dominik begründet das auffallend unorthodox: »[S]o war es eindeutig hübscher.« (CC 218)

*Über Raben* endet mit dem zwar ausgesparten, aber hinreichend angedeuteten tödlichen Sturz Schneiders aus der Höhle zum Fuß der Felswand. Das vorletzte, Valentina gewidmete Kapitel hingegen findet das erwähnte offene, vielleicht optimistischere Ende, dem Schluss von *Caretta Caretta* vergleichbar und wie dort über den Umgang mit dem Fetisch der intakten Oberfläche erschließbar.

Die Semesterferien beginnen; noch ist es kalt, die Leichen der Eltern – so die hier vorgeschlagene Lesart – sind mit Holzkitt und Fixativ, vor allem durch die Kälte vorläufig gut konserviert, weiter in die Zukunft denkt Valentina lieber nicht (»Das Thema Semesterferien interessiert mich nicht.« – ÜR 179). Sie absolviert den letzten Schultag inklusive Zeugnisverteilung, kehrt nach einem Umweg über ein Geschäft für Künstlerbedarf heim, betritt die Terrasse und legt sich auf den Boden, um den fallenden Schnee zu beobachten. Dass ihr Haarreifen verrutscht und dass sie die modische Verfehlung mit dem Bademantel noch einmal begeht, ganz für sich, diese beiden Verstöße gegen die modische Grammatik signalisieren Entspannung, Gelöstheit.

Die Urteile der Mode-Orthodoxen, die sich rücksichtslos gleichermaßen gegen andere wie gegen sich selbst gerichtet haben, setzen aus. Was Valentina verabschiedet, ist nicht die rein individuelle Fetischfunktion einzelner Elemente, sondern die Geschlossenheit des ganzen Ensembles. Das lässt einen Rückschluss auf die Bewertung und den Stellenwert des Modefetischs im Text zu: Der Fetischismus ist nicht der Skandal des Textes (der liegt an ganz anderer Stelle), er bietet vielmehr eine

hilfreiche, stützende Struktur, die auch wieder verlassen werden kann. Indem der Text den Fetisch der Mode mit einem ganz anders motivierten Verlangen nach einer schützenden Oberfläche verknüpft, wird die Bedeutung des ersteren wie auch seine Gefährlichkeit auf das rechte Maß zurückgestutzt.

Die Modedoktrin scheint hier einen lockeren Griff zu haben. Den Protagonisten der Popliteratur nämlich ist das fiktionale, willkürliche Moment ihrer Mode-Kohärenzen kaum einmal transparent. In Valentinas Falls gibt es hingegen Hinweise auf den bewussten, lustvollen Umgang mit dieser Art von warenästhetischer Fiktion, Hinweise, wie sie bei den Protagonisten in *Faserland* und *Soloalbum* fehlen: An die Stelle des dortigen »Ich schätze mal« tritt das »Ich stelle mir vor« (z.B. ÜR 129): Valentina beherrscht die Kulturtechnik des fiktionalen Umgangs mit Konsumartikeln, wie sie später bei Wolfgang Ullrich (und vergleichbar schon im Rahmen der Cultural Studies) expliziert wird: »Wie man sich mit einer Lektüre in fremde Welten und dramatische Biographien hineinträumt und an die Stelle von Helden tritt, so können auch Konsumgüter dazu anregen, den eigenen Alltag zu vergessen«; »Wer einen Turnschuh erwirbt, soll heute also die Chance haben, sein Leben ähnlich zu fiktionalisieren wie ein Bildungsbürger des 19. Jahrhunderts, der das Nibelungen-Lied oder Felix Dahns *Ein Kampf um Rom* (1876) las.«<sup>108</sup> Es geht also – bei Ullrich wie bei Valentina – um Fiktion, nicht um Täuschung.

Schon an Valentinas Beschäftigung mit Händels Rachearie ist erkennbar, wie sie kulturellen Inhalten ihre eigenen Bedeutungen abgewinnt. Auch ihr Gebrauch von Konsumartikeln ist vielfach von Zweckentfremdung geprägt, eine Methode – um nun mit John Fiske zu sprechen<sup>109</sup> –, die Ressourcen des ›power block‹ gegen diesen selbst zu wenden. Valentina tut genau das, und viel unmittelbarer, als sich Fiske das noch hätte träumen lassen: Es ist die elterliche Gewalt und im weiteren Verlauf der Arm der Justiz, gegen die sie ihre Akte – das heißt nicht zuletzt: ihre Einkäufe – richtet. Angesichts der unüberblickbaren, übermannenden Präsenz der Warendinge bei Hochgatterer ist das ein bemerkenswerter Aspekt.

Lassen sich die Schlusspassagen der Pop-Romane als Andeutungen von Stagnation oder Tod lesen, wird bei Hochgatterer ein Moment des Fortschritts erkennbar. Der Kontrast wird gerade angesichts des Umgangs mit Konsumgütern, nicht zuletzt Mode als dem Medium dieser Entwicklung (oder eben dieses Stillstands) deutlich: Hochgatterers Texte sprechen von einer möglichen positiven Freiheit vom Paradigma. Damit steht und fällt auch die Bewertung des Kleidungsfetischismus insgesamt – stellt dieser im einen Fall eine Diagnose dar, die zum unabwendbaren Urteil wird, zur nicht zu korrigierenden Verfehlung, ist er im anderen Fall eine Durchgangsstation, ein variabler und letztlich aufhebbarer Bezugsrahmen. Das

<sup>108</sup> Ullrich, Habenwollen (2006), S. 30, 45. Vgl. auch ders., Alles nur Konsum (2013), S. 18-21.

<sup>109</sup> Vgl. Fiske, Popularkultur verstehen (2003 [1989]), S. 15.

fetischistische Verhältnis zu den Dingen ist bei Hochgatterer irrational und potentiell alarmierend, zugleich aber: hin und wieder unabdingbar, dazu temporär und reversibel.<sup>110</sup> »[G]egen Eingebungen soll man sich nicht wehren« (ÜR 122), so Valentina schon früher im Roman, und Eingebungen folgen nicht der modischen Ratio. Eine andere als die modische Lesbarkeit der Zeichen verdiente wohl immer schon die eigentliche kritische Aufmerksamkeit.

Aber so einfach entlässt uns dieser Text nicht. Indem nämlich über den Diskurs des Modefetischs das Begriffspaar Offenheit/Geschlossenheit in die Analyse des Textes miteinbezogen werden konnte, ergibt sich eine Parallele zwischen zwei bisher streng getrennten Polen der Handlung: der öffentlichen Sphäre, die auch die der Mode ist, und dem im Text ausgesparten, nur indirekt erschließbaren Geschehen im Elternschlafzimmer. Während Valentina außerhalb ihres Zuhause geschlossene Oberflächen einfordert und herstellt, tut sie im Schlafzimmer der Eltern mit Insektenspray, Holzkitt und Fixativ – dasselbe. Es gibt eine Analogie zwischen Valentinas Verhältnis zur Mode und ihrer Behandlung der Leichname der Eltern. Auch dort nämlich schließt sie, und zwar ganz konkret, lückenhafte Oberflächen. Ihr Versuch, die Leichname der Eltern vor der Verwesung zu bewahren, die Vertuschung der Mordtat entspricht strukturell dem Herstellen geschlossener Oberflächen in der Mode.

Der Zusammenhang zwischen Mode und Leichnam ist ein Klassiker im kritischen Diskurs: Benjamin, der ihn in seinen Vorarbeiten und Skizzen zum Passagenwerk herstellt, verweist bereits auf Vorläufer (er nennt Rilke und Leopardi). Benjamin spricht von der Abtötung des Körpers als Konsequenz der modischen Hülle. Der modische Körper nimmt den Status der Leiche vorweg. »Denn nie war Mode anderes als die Parodie der bunten Leiche, Provokation des Todes durch das Weib und zwischen geller memorierter Lache bitter geflüsterte Zwiesprach mit der Verwesung. Das ist Mode.«<sup>111</sup>

Unleugbar ist auch im Falle Valentinas die »Zwiesprach mit der Verwesung« (der Eltern) eine der Mode analoge Tätigkeit; sofort wird dieser Zusammenhang auch in *Caretta Caretta* offensichtlich, wo die Leiche Kossitzkys bekleidet wird. Damit wird in den Romanen die Verbindung Mode und Tod hergestellt, wie man sie auch anderswo in der Popliteratur findet. Auch in *Faserland* etwa ist der Modefeti-

<sup>110</sup> Wohingegen die Analyse Ławnikowska-Kopers (vgl. Fußnote 107) sowie auch die Lektüre Bettina Rabelhofers unter vor allem konsumkritischen Vorzeichen zu stehen scheinen; für Rabelhofer stellen die Markenartikel in Wildwasser »notdürftige[n] Kit für die Risse im Selbstbewusstsein« dar, die »Markenjeans und Markenkirts wärmen nicht wirklich.« – Rabelhofer, *Der Hunger nach Wahnsinn* (2005), S. 177f.

<sup>111</sup> Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1991 [1927-29, 1935-40]), S. 111. Vgl. auch ders., *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* (1991 [1935]), S. 55.

schist am Ende vermutlich ein toter Modefetischist; die anhaltende Stagnation in *Soloalbum* erlaubt weniger drastische, aber vergleichbare Lesarten.

Allerdings: Auch wenn in Hochgatterers Texten diese Motive verbunden werden, auch wenn diese Texte damit einen Topos des kritischen Diskurses aufnehmen: Wie sie ihn zurückspielen, ist er handlungslogisch ins Gegenteil verkehrt. Im kritischen Diskurs stellt die Mode das Problem her, dessen stets nur vorläufige Lösung sie ist. Wenn hingegen bei Hochgatterer die Lebenden mit den Toten hantieren, gilt: Zuerst war die Leiche, dann der Panzer, zuerst der Leichnam, dann dessen Haltbarmachung. Wo die Lebenden sich wappnen, gilt dasselbe: Manchmal folgt die Rüstung tatsächlich erst als Reaktion auf eine Bedrohung; ein aus kritischer Perspektive natürlich völlig inakzeptabler, undialektischer Schluss.