

Oberflächen lesen

Über *Faserland*, *Allegro Pastell* und die Grenzen der zeitdiagnostischen Generationenthese

Elena Beregow

I. Einleitung

Dass Oberflächlichkeit von einer abwertenden Kategorie zu einer positiven Qualität wird, daran haben Popmusik, Literatur, Kunst und poststrukturalistische Theorie seit den 1980er Jahren gemeinsam gearbeitet.¹ Das postmoderne Oberflächenlob schöpfte seine Provokation aus der strategischen Zurückweisung alles Authentischen und Natürlichen und kultivierte eine Ästhetik der ironischen Distanz, der Künstlichkeit und der Coolness. Ihre immense Wirkung erzielte die Programmatik der Oberfläche gerade in Deutschland auch vor dem Hintergrund ihrer zeithistorischen Konstellation: Kalter Krieg, Aufrüstung und Verdrängung des Nationalsozialismus einerseits, Hippies und sozialdemokratischer Moralismus und Didaktismus andererseits. Gegen diese Form staatstragender Innerlichkeit zapfte die Oberflächenästhetik im Sinne von Haraways Cyborg das »feindliche Gebiet« von Militarismus, Kapitalismus und neuer Technologie strategisch an, um es durch Gesten der Verschiebung und Überaffirmation kritisch zu kommentieren.

Die deutsche Popliteratur der 1990er Jahre reiht sich in diese postmoderne Feier der Oberfläche ein.² Christian Krachts *Faserland* von 1995 kommt dabei eine kanonische Funktion zu, der Roman gilt als das »Gründungsphänomen« der deutschen Popliteratur bzw. des »Literatur-Pop«.³ Auch wenn das Konzept der Oberfläche bei Kracht selbst nur selten explizit auftaucht, ist es kein Zufall, dass sein Werk sowohl in den feuilletonistischen Reaktionen wie in der literaturwissenschaftlichen Debat-

-
- 1 Für einen Überblick vgl. Elena Beregow: »Nichts dahinter. Pop-Oberflächen nach der Postmoderne«, in: *Pop. Kultur und Kritik* 13 (2018), S. 154–177.
 - 2 Zum Verhältnis von Popliteratur und postmoderner Theorie vgl. Elias Kreuzmair: *Pop und Tod. Schreiben nach der Theorie*, Berlin u.a. 2020.
 - 3 Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, hier S. 110.

te immer wieder über seine Oberflächenästhetik definiert wurde.⁴ ›Oberfläche‹ ist hier ein atmosphärisches, wanderndes Konzept und meint ganz Unterschiedliches: von der Nennung von Markennamen über einen bestimmten formalen Erzählmodus bis zur bereits erwähnten Geste des provokativen Oberflächenlobs in Abgrenzung zu Innerlichkeitsbestrebungen aller Art.

Seinen Provokationswert mag *Faserland* mit seinem heutigen Status als ›Klassiker deutschsprachiger Gegenwartsliteratur‹ und Schullektüre eingeübt haben: »Faserland war einmal Debüt, jetzt ist es ein Fossil, angeschwemmt an den Ufern des Zürichsees und aufgelesen von einem erstaunten Kind.«⁵ Man könnte vermuten, dass sich inzwischen mit dem größer werdenden historischen Abstand auch der Diskurs um die Oberfläche erledigt hätte – als fossiles postmodernes Residuum, das allenfalls noch archäologisch lesbar ist.⁶ Passenderweise titelte Julia Lorenz in der *taz* kurz vorm Erscheinen von Krachts *Eurotrash*, das im Abstand eines Vierteljahrhunderts als Fortsetzung von *Faserland* angekündigt war: »Oberfläche is over«.⁷

Als kurze Zeit später im Frühjahr 2020 *Allegro Pastell* von Leif Randt erschien, fühlten sich die Kritiker:innen nicht nur immer wieder an *Faserland* erinnert, sondern auch das Motiv der Oberfläche kehrte zurück. Als »Oberflächenforscher« wurde Randt schon 2013 im Kontext seiner anderen Romane bezeichnet.⁸ Und auch *Allegro Pastell* bewege sich, so die Kritiken, mal auf einer »glatte[n]«,⁹ mal auf einer »ruhigen« Oberfläche,¹⁰ oder unter Rückgriff auf Farbmataphern: in bzw. auf »an-

4 Vgl. exemplarisch Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Noël Thon (Hg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, Berlin 2011; Tobias Unterhuber: *Kritik der Oberfläche. Das Totalitäre bei und im Sprechen über Christian Kracht*, Würzburg 2019.

5 Diese historisierende Einordnung Frank Schirrmachers findet sich als Pressezitat auf der *Faserland*-Ausgabe, die 2010 in der dritten Auflage bei Kiepenheuer & Witsch erschien.

6 Zur Literatur nach der Postmoderne vgl. Sebastian Berlich/Holger Grevenbrock/Katharina Scheerer (Hg.): *Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne*, Bielefeld 2022.

7 Julia Lorenz: »Wiedergelesen – Christian Kracht. Oberfläche is over«, in: *taz*, 28.02.2021, <https://taz.de/Wiedergelesen--Christian-Kracht!/5749440/> (aufgerufen am 22.10.2022). Im Kontrast dazu betitelt Ueberfeld einen jüngst erschienenen Aufsatz zu Krachts *Eurotrash* mit »Zurück zur Oberfläche«, vgl. Johannes Ueberfeld: »Zurück zur Oberfläche. Über die Erinnerungsarchäologie in Christian Krachts *Eurotrash*«, in: Sebastian Berlich/Holger Grevenbrock/Katharina Scheerer (Hg.): *Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne*, Bielefeld 2022, S. 195–206.

8 Klaus Stimerer: »Der Oberflächenforscher«, in: *Wiener Zeitung*, 18.09.2013, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/575751-DerOberflaechenforscher.html?em_no_splitt=1 (aufgerufen am 22.10.2022).

9 In dieser Online-Ankündigung einer Lesung des Hessischen Literaturforums heißt es: »Doch gerade durch die glatte Oberfläche, durch das, was sich dem Zugriff verweigert, entsteht ein Sog, dem man sich nur schwer entziehen kann.« *Hessisches Literaturforum im Mousonturm e. V.*, <https://hlfm.de/events/leif-randt/> (aufgerufen am 22.10.2022).

10 o.A.: »Leif Randt: ›Allegro Pastell‹ – Schon sehr gut auf seine Weise«, in: *Frankfurter Rundschau*, 04.03.2020, <https://www.fr.de/kultur/literatur/leif-randt-allegro-pastell-schon-sehr->

thrazitgraue[n] Oberflächen«. ¹¹ Weiter: »Der Roman ist ein Bewusstseinsstrom aus Oberfläche und Distanz.« ¹² Anderswo: »Leif Randts Oberflächen [sind] genau der richtige Untergrund, um moderne Liebende darauf wandeln zu lassen.« ¹³

Hier deutet sich an: Die Oberfläche – sowohl als Beschreibungsgegenstand wie als literarisches Gestaltungsprinzip – hat das Potential zur Zeitdiagnose, verspricht eine Abbildung des »absolute[n] Jetzt«. ¹⁴ In unterschiedlichen Wendungen ist mit Blick auf *Allegro Pastell* von der »Oberfläche einer Gegenwart« die Rede, die hyper-reflexiv funktioniert. ¹⁵ *Faserland* und *Allegro Pastell* werden oft als Spiegel einer bestimmten Generation gerahmt. Sie gelten als Zeitgeistromane, noch spezifischer als Deutschlandromane, verbunden mit der Annahme, dass ihre Oberflächen hermeneutisch als kleine Soziologien eines bestimmten Zustands der Bundesrepublik lesbar sind. Wie es für Zeitdiagnosen typisch ist, zeichnet sich der Oberflächenbefund sowohl 1995 als auch 2020 durch eine große Vagheit aus: nur indirekt wird deutlich, wer oder was diagnostiziert wird und was das Spezifische an der je oberflächlichen Gegenwart sein soll. Die Oberflächendiagnose verfährt beim Versuch, solche Spezifika einzufangen, intuitiv. Sie lebt von ihrem teils kulturkritisch raunenden Ton, zeigt sich aber zugleich durchaus empfänglich für die Oberflächen, die sie beschreibt, und trägt in diesem ambivalenten Status selbst aktiv zur Herstellung einer bestimmten Wahrnehmung der Gegenwart bei.

In diesem Aufsatz soll es darum gehen, in kritischer Auseinandersetzung mit der Generationenthese exemplarisch drei Funktionen der Oberflächen in *Faserland* und *Allegro Pastell* vergleichend zu skizzieren. Bei Randt ergeben sich gewisse Schnittmengen zu den Kracht'schen Oberflächen, teils aber auch neue Oberflächenbeschaffenheiten sowie neue Techniken, sie zu entwerfen und auszuloten.

seine-weise-13572914.html (aufgerufen am 22.10.2022). Im Kontext heißt es hier: *Allegro Pastell* »spielt an einer ruhigen Oberfläche, und unter ihr ist es auch relativ ruhig. In »Allegro Pastell« ist das aber nicht bedrohlich. Es ist eher – angenehm.«

- 11 Sebastian Fischer: »Anthrazitgraue Oberflächen. »Allegro Pastell« von Leif Randt«, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 03.03.2020, https://www.rnz.de/home_artikel,-_arid_502585.html (aufgerufen am 22.10.2022).
- 12 o.A.: »Die Geschichte einer Fernbeziehung: Leif Randts Roman *Allegro Pastell*«, in: *Hannoversche Allgemeine*, 14.12.2020, <https://www.haz.de/kultur/regional/die-geschichte-einer-fernbeziehung-leif-randts-roman-allegro-pastell-KYMYHV3FXO5BNLHW5OLSVMXNBE.html> (aufgerufen am 22.10.2022).
- 13 Xaver von Cranach: »Liebe in Zeiten von Instagram«, in: *Spiegel Online*, 06.03.2020, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/allegro-pastell-von-leif-randt-liebe-in-den-zeiten-von-instagram-a-00000000-0002-0001-0000-000169828742> (aufgerufen am 22.10.2022).
- 14 ljoma Mangold: »Das absolute Jetzt«, in: *ZEIT ONLINE*, 05.03.2020, <https://www.zeit.de/2020/11/leif-randt-allegro-pastell-rezension-buch-literatur> (aufgerufen am 22.10.2022).
- 15 Josef Bichler: »Neuer Roman von Leif Randt: Man bleibt einander zugetan«, in: *Der Standard*, 11.03.2020, <https://www.derstandard.de/story/2000115423979/neuer-roman-von-leif-randt-man-bleibt-einander-zugetan> (aufgerufen am 22.10.2022).

Ein Fokus liegt dabei auf der Reartikulation der Medialität von Krachts ›prädigitalen‹ zu Randts ›postdigitalen‹ Oberflächen.¹⁶ Wie ich zeigen möchte, wird die Unterscheidung zwischen textlichen und außertextlichen Oberflächen unter postdigitalen Bedingungen zunehmend fraglich und ruft nach einer Analytik heterogener Oberflächen in ihren Interfaces und Übersetzungsketten. Bevor ich zu den vergleichenden Lektüren komme, folgen nun einige Vorbemerkungen zum analytischen Status des Oberflächenbegriffs sowie zum Verhältnis von feuilletonistischer Rezension und literaturwissenschaftlicher Debatte.

II. Tiefenhermeneutische Entlarvungsgesten

Faserland und *Allegro Pastell* waren wie erwähnt unter anderem wegen ihres zeitdiagnostischen, ja implizit soziologischen Gehalts erfolgreich, sie wurden jeweils als präzise gearbeitetes Gegenwarts- und Generationenporträt gehandelt. Diese Lesarten setzen die Oberflächen als repräsentationale ins Bild und statten sie so mit Tiefe aus: Kracht wird zur »[p]ersonifizierte[n] Lässigkeit der Generation X« und seine Oberflächen zu deren Psychogramm;¹⁷ Randt wird zum »Meisterbeschreiber der Generation Neue Oberflächlichkeit« und gibt Aufschluss darüber, wie die Millennials ›ticken‹.¹⁸ Das ist eine Wahrnehmung, die auch in der Rezeption durch die Leser:innen bestätigt wird, die sich im Modus der Identifikation in den Romanen wiedererkennen und ›ertappt‹ fühlen oder eben – zuweilen sehr energisch – gerade nicht. Dabei ist keineswegs selbsterklärend, warum ausgerechnet diese Romane, denen auf unterschiedliche Weise Privilegiertheit und ›Schnöseltum‹ vorgeworfen wurde, als so repräsentativ für die jeweilige Gegenwart gelten.

Auch was die literatur- und kulturwissenschaftliche Debatte anbelangt, bieten sich auf den ersten Blick zeitdiagnostische Labels an. Kracht erscheint als Vertreter des prädigital-postmodernen Oberflächenlobs, das sich durch Tiefenlosigkeit, Ironie und strategische Überaffirmation der kalten, glatten Oberfläche auszeichnet. Randt dagegen ist als Beispiel eines stärker postironischen und postdigitalen Schreibens lesbar, das möglicherweise wieder mehr Ernsthaftigkeit und ›Tiefe‹ zu-

16 Diese Unterscheidung fungiert als erste analytische Annäherung und wird sich dann im Laufe der Darstellung stellenweise relativieren. Keineswegs wird von einer sauberen zeitlichen Trennungslinie zwischen Prä- und Postdigitalem ausgegangen.

17 Lorenz: »Oberfläche is over«. In einem bilanzierenden *WELT*-Artikel von 2009 heißt es, Kracht lege in *Faserland* »das hedonistische Zeitalter der Bundesrepublik, legt seine eigene Generation unters Mikroskop«, was dann auch als Pressezeit für die 2010er-Ausgabe von *Ki-Wi* aufgenommen wurde, vgl. o.A.: »Faserland. Schnoddrig-verzweifeltes Debüt«, in: *WELT*, 17.07.2009.

18 Stimereder: »Der Oberflächenforscher«.

lässt,¹⁹ sich dazu aber neuer Ästhetiken der Oberfläche bedienen muss. Diese Zuordnung bietet einen ersten Orientierungspunkt der Argumentation, geht aber in der schematischen Gegenüberstellung nicht auf, da auch Randt oft noch als Ironiker gelesen wird²⁰ und umgekehrt bei Kracht ein »pop-literarische[s] Liebäugeln mit dem Ende der Ironie vor allem in einen Modus der Unentscheidbarkeit mündet«.²¹

Genauso wie im Feuilleton ist die Oberfläche in den Literaturwissenschaften ein durchaus beliebtes und oft aufgegriffenes Motiv, woran die Popliteratur- und insbesondere die Kracht-Forschung selbst einen gewissen Anteil haben dürften. Allerdings wurde die Oberfläche kaum reflexiv und systematisch als Konzept ausgearbeitet: oft taucht sie als klingende Überschrift oder in beiläufig-illustrativer Rolle auf und verweist auf alles Mögliche von Kleidung über Charakterstruktur bis hin zu literarischen Gestaltungsprinzipien. Grabienski, Huber und Thon charakterisieren die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre durch die »spielerische Bezugnahme auf eine ›nicht wirkliche‹, sozusagen oberflächliche Wirklichkeit in Form von Markennamen, Popmusik, Partygesprächen, Konsum und Rauscherfahrungen«.²² Diese Definition ist nicht zuletzt durch das unscheinbare »sozusagen« charakteristisch für literaturwissenschaftliche Oberflächenanalysen. Die Oberfläche wird hier rein metaphorisch gefasst: Sie ist »nicht wirklich« und erschöpft sich in diskursiv-symbolischen Verweissystemen, in Zitaten, Codes und Namen. Mit dieser repräsentationalen Lesart geht oft einher, den Text selbst bei der ›Auslotung‹ der Oberfläche auszuklammern. So betont Ueberfeld trotz eines typischerweise durchaus weiten und assoziativen Gebrauchs des Oberflächenkonzepts, dass es einen »eklatanten Unterschied und kategorialen Fehler in der Annahme« gebe, »die Oberflächlichkeit und Tiefenlosigkeit der Figuren in Krachts Erzählung ließe sich auf den Gesamttext [...] übertragen.«²³ Nicht nur Schüler:innen und Studierenden, auch Wissenschaft und Feuilleton werden »Verwirrungen« und (mit Baßler) »notorische Fehllektüren«

-
- 19 Zu diesem Ergebnis kommt etwa Baßler, wenn er bei Randt einen Modus der »postironischen New Sincerity« beobachtet. Vgl. Moritz Baßler: *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, München 2022, hier S. 373.
- 20 Dass Randt aber mit dem Klischee des dauerironischen Überlegenheitsduktus im postmodernen Sprechen wenig zu tun hat, zeigt etwa der Verweis auf seine »überaus feine und elegante Ironie«. Katrin Hillgruber: »Neuer Roman von Leif Randt: Schlummernde Dystopie in der Wohlstandswelt«, in: *Tagesspiegel*, 06.03.2020, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/schlummernde-dystopie-in-der-wohlstandswelt-4150456.html> (aufgerufen am 22.10.2022).
- 21 Philipp Ohnesorge/Philipp Pabst: »Postironie/New Sincerity: Eine Einführung«, in: Sebastian Berlich/Holger Grevenbrock/Katharina Scheerer (Hg.): *Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne*, Bielefeld 2022, S. 33–47, hier S. 38.
- 22 Olaf Grabienski/Till Huber/Jean-Noël Thon (Hg.): »Auslotung der Oberfläche«. In: dies. (Hg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, Berlin 2011, S. 1–10, hier S. 1.
- 23 Ueberfeld: »Zurück zu Oberfläche«, S. 197.

attestiert – »peinlich« und »entlarven[d]« sei das.²⁴ In aller Deutlichkeit wird nochmals festgehalten: Krachts Erzählen sei »ironisch gebrochen, überhöht, aber zu keiner Zeit (nur) oberflächlich.«²⁵

Hier wird exemplarisch sichtbar: Trotz ihres Interesses an der Oberfläche sind literaturwissenschaftliche Lektüren von einem hermeneutischen Tiefenbias geprägt, der auf eine semiotische Entschlüsselung der »eigentlichen« Oberflächen-Tiefen-Struktur in den Romanen drängt – in entschlossener Abgrenzung insbesondere zum Feuilleton. Letzteres habe Kracht, so auch Matthias Lorenz, zu Unrecht »lange nur sehr oberflächlich als oberflächlich abgewatscht«.²⁶ In ganz ähnlicher Weise interessiert sich die klassische literatursoziologische Perspektive im Sinne eines solchen hermeneutisch-expressiven Tiefenmodells dafür, welche sozialen, generationalen und zeithistorischen Verhältnisse im literarischen Text zum Ausdruck kommen.

Statt hier Deutungshoheit über die »korrekte« Lektüre der Oberflächen-Tiefen-Struktur zu beanspruchen, möchte ich mich von den vermeintlichen Fehllektüren methodisch inspirieren lassen. Das Wort »Oberfläche« kommt weder bei Kracht noch bei Randt prominent vor, und doch ist es kein Zufall, dass ihre Romane so oft – explizit – als Oberflächenromane gelesen werden. Ironischerweise zeigen die feuilletonistischen Rezensionen oftmals ein genaueres Gespür für die konkreten materiellen Oberflächen im Text als literaturwissenschaftliche Beiträge. Es mag dem freieren Genre geschuldet sein, dass sie oft intuitiv über die metaphorische Ebene hinausgehen und unter dem Banner der Oberfläche – wiederum spielerisch – die buchstäblichen Beschaffenheiten der Dinge im Text von Kleidungsstücken bis Kneipentischen (ihre Textur), aber auch außer- bzw. paratextliche Elemente, Coverdesigns und performative Inszenierungsweisen der Autorenfiguren aufgreifen. Auch wenn hier gleichzeitig neue Engführungen auf Tiefe in Form kulturkritisch gefärbter Generationendiagnosen auftauchen, möchte ich den Gewinn eines solchen im doppelten Sinne »oberflächlichen« Lektüremodus aufzeigen, der die Oberflächen in ihrer Materialität ernst nimmt und sich von ihnen affizieren lässt. Daher geht es in diesem Text nicht um eine formale Systematisierung der Oberfläche als Konzept und ihr inflationäres Auftreten wird nicht beklagt. Vielmehr muss die Oberfläche gerade

24 Ebd., S. 198.

25 Ebd., S. 204. Vgl. etwa auch Pompe, die sich für die »Tiefe der Oberfläche« unter dem Gesichtspunkt der Subjektstrukturen im »Adoleszenzroman« interessiert. Anja Pompe: »Die Tiefe der Oberfläche. Subjektkritik im Adoleszenzroman der 1990er Jahre«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 61.1 (2011), S. 61–76.

26 Matthias N. Lorenz: »Schreiben ist dubioser als Schädel auskochen«. Eine Berner Bibliografie zum Werk Christian Krachts«, in: ders. (Hg.): *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*, Bielefeld 2014, S. 7–20, hier S. 11.

in ihrem Charakter als atmosphärisches und affizierendes (Anti-)Konzept ernstgenommen werden.²⁷

Diese Funktion lässt sich bereits auf der Ebene des Textes ausmachen. Sowohl in *Faserland* als auch in *Allegra Pastell* spielt die Oberfläche eine doppelte Rolle: Sie ist Gegenstand und Methode. Als Gegenstand geht es um die Beschreibungen der konkreten Texturen der Dinge, ihre buchstäbliche materielle *Oberflächigkeit*. Auf methodischer Ebene geht es um ein Spiel mit der metaphorischen Eigenlogik dieser Dingtexturen als *Oberflächlichkeit* – ein Spiel, das einerseits zu Tiefendeutungen einlädt, diese aber zugleich immer wieder ins Leere laufen lässt.²⁸ In dieser Weise werden Oberfläche und Tiefe, Affirmation und Kritik in ihrem wechselseitigen Irritationspotenzial in Spannung gehalten. Zum einen geht es also um die literarischen Techniken des ›oberflächlichen‹ Erzählens, die sich in den Sound des Textes einschreiben, zum anderen begegnen uns in den Texten die konkreten Qualitäten der Oberflächen von Orten und Dingen des Alltags: Kleidung, Essen, Wohnungseinrichtung, Kneipen, öffentliche Verkehrsmittel. Diese heterogenen Aspekte werden in der Rezeption nicht zufällig durch die vage und atmosphärische Klammer der Oberfläche intuitiv zusammengehalten, die dann umgekehrt auf die mediale Ökologie, öffentliche Wahrnehmung und subjektive Lektüre der Romane zurückwirkt.

Um diesem wandernden, wabernden Charakter der Oberfläche gerecht zu werden und sie ›auszuloten‹, folge ich selbst einem oberflächlichen Lektüremodus. Einerseits soll es nun darum gehen, exemplarisch drei Funktionen der Oberflächen in *Faserland* und *Allegra Pastell* herauszuarbeiten, in denen das Zusammenspiel von ›Oberflächigkeit‹ und ›Oberflächlichkeit‹ wichtig wird. Wie verändern sich die Funktionsweisen der Oberflächen, gerade auch mit Blick auf ihre (postdigitale) Medialität? Nach und nach verlassen wir dann die Ebene des Textes und wenden uns den Interfaces der außertextlichen Oberflächen zu.

III. Krachts Oberflächen

III.1 ›Sehr unangenehm‹

Schon in den ersten feuilletonistischen Reaktionen auf *Faserland* wurde die Oberfläche als Prinzip des Romans wahrgenommen. Sie sei ein übergreifendes narratives Prinzip, wie die *Vogue* nahelegt: »Die ganz Schlaunen werden bemerken, daß dieses

27 Zur Funktionsweise wandernder atmosphärischer Konzepte im Zusammenspiel von Text(-sound) sowie para- und außertextlichen Dingen, Räumen und Praktiken am Beispiel soziologischer Theorien vgl. Elena Beregov: »Theorieatmosphären. Soziologische Denkstile als affektive Praxis«, in: *Berliner Journal für Soziologie* 31 (2021), S. 189–217.

28 Für ihre kritischen Einwände zu dieser Unterscheidung danke ich Vera Bachmann.

Buch keine Substanz habe, statt dessen nur Oberfläche, Rhythmus und eine kleine Melodie – wie ein Popsong im Radio. Genau. Ein guter Popsong, das hat noch gefehlt.«²⁹ Popliteratur zeichnet sich also genau wie Popmusik durch eine Soundoberfläche aus. Die Leser:in hört den Erzähler konsequent im Modus der internen Fokalisierung sprechen, wie er »durch Deutschland stolpert, und die Welt nach ihrer Oberfläche beurteilt«,³⁰ – mit entsprechenden Rückschlüssen auf den Autor.

Wie funktioniert diese Beurteilungslogik? Unter den scheinbar trivialen, harmlosen Oberflächen des Alltags brodeln es, sie evozieren beim Protagonisten unverhältnismäßig starke Affekte. Bestimmend dafür ist eine Hermeneutik des Verdachts, vor allem des Naziverdachts, die oft in Verbindung mit modischen oder sprachästhetischen Oberflächenbeschreibungen steht: Der Klang des Wortes »Nec-karauen« – und dazu müsse man es mehrmals laut sagen – mache »einen ganz kirre im Kopf«, weil es ein Deutschland aufrufe, in dem »die Juden nicht vergast worden wären«,³¹ der Rentner mit »Cordhütchen« und »auberginefarbene[m] Blouson« auf Sylt ist »sicher ein Nazi«,³² der Taxifahrer »ein armes dummes Nazischwein in einem Trainingsanzug«,³³ der vermutete Betriebsratsvorsitzende im Flugzeug – ein Typus, der mit »bunte[n] Krawatten« und »senffarbene[n] Sakkos«³⁴ eingeführt wird – ein »SPD-Nazi«. ³⁵ Generell: »Ab einem bestimmten Alter sehen alle Deutschen aus wie komplette Nazis.«³⁶

Dazu trägt auch bei, dass vermeintlich neutrale Alltagsobjekte und -orte – Städte, Verkehrsmittel, Wörter, Personen, Verhaltensweisen, Mode- und Mineralwassermarken – durchweg mit starken subjektiven, normativ-ästhetischen Wertungen versehen werden: Der ICE ist »körperlich unerträglich«,³⁷ allein das Wort »Bord-Treff« eine »niederträchtige riesengroße Frechheit«,³⁸ Frankfurt ist »extrem abstoßend«. ³⁹ Heterogene Dinge werden vereinheitlicht, indem sie unterschiedslos mit

29 Alexander Ruddert: »Bücher, ich weiß nicht. Ein zynischer Roman-Erstling über das Lebensgefühl der Zwanzig- bis Dreißigjährigen«, in: *Vogue* 3 (1995).

30 Christoph Amend/Stephan Lebert: »Christian Kracht im Gespräch: Der schlechteste Journalist von allen«, in: *Der Tagesspiegel*, 30.06.2000, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-im-gesprach-der-schlechteste-journalist-von-allen-691093.html> (aufgerufen am 22.10.2022).

31 Christian Kracht: *Faserland* (1995), Frankfurt a.M. 112021, S. 88.

32 Ebd., S. 20.

33 Ebd., S. 39.

34 Ebd., S. 54f.

35 Ebd., S. 55.

36 Ebd., S. 96.

37 Ebd., S. 25.

38 Ebd., S. 85.

39 Ebd.

Adjektiven wie z.B. »blöd« attribuiert werden: »die blöde Kreditkarte«,⁴⁰ »der blöde verschlafene Beamte«,⁴¹ »das blöde Grab von Thomas Mann«.⁴²

Die Affektstruktur dieser Bewertung von Alltagsoberflächen ist von pausenloser Verachtung, Verkrampfung, Peinlichkeit und Kränkung grundiert, also dem Gegenteil von ironischer Distanz. Der Erzähler ruht sich keineswegs in einer dandyhaften Position zynisch-blaßierten Unbeteiligtseins aus. Vielmehr ist er ständig beklemmt und verlegen, errötet, alles Mögliche ist ihm peinlich und »sehr unangenehm«.⁴³ »Im Roman spürt man die Spannung unter der Oberfläche«, formuliert auch Lorenz in der erwähnten *taz*-Rezension, porträtiert werde ein Deutschland, »unter dessen glatter Oberfläche man ganz viel uralten Schmutz erahnt«.⁴⁴ Entscheidend ist allerdings, dass die erwähnten Wertungen als Soundmuster selbst in die Oberfläche eingehen. Eine einfache Oberflächen-Tiefen-Unterscheidung wird dadurch unterlaufen, dass es keineswegs um eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus oder um die Nachvollziehbarkeit der erratischen Urteilsbildung geht. Die »Darstellungs-Oberfläche« von *Faserland*, so Bertschik, unterlaufe konstant tiefere Deutungsangebote durch »nonsenseartig auseinanderstrebende[n] Aussagesysteme« und verweise damit nur noch auf sich selbst.⁴⁵ Niemand rechnet den Erzähler mit seinem entleert-nihilistischen Plauderton einer Klasse von Protagonisten zu, die Kracht erfolgreich »als so dumm« porträtiert, »dass sie an der Oberfläche haften bleiben beziehungsweise an ihr entlangschlittern und einfach nicht tiefer dringen«.⁴⁶

So wird in *Faserland* ein repetitives Soundmuster generiert, das heterogene Dinge konsequent »veroberflächlicht«, indem die Dinge, wie sie erscheinen (wie sie aussehen, wie sie sich anhören und -fühlen) in einen zwar auf den ersten Blick heftigen, aber sich schnell abnutzenden, gleichmäßigen und »entintensivierten« Affektstrom übersetzt werden.

40 Ebd., S. 53.

41 Ebd., S. 54.

42 Ebd., S. 97.

43 Ebd., S. 43.

44 Lorenz: »Oberfläche is over«.

45 Julia Bertschik: »Oberflächenästhetik. Die Barbourjacke als zweite Haut in Christian Krachts Roman ›Faserland‹«, in: Heinz Drügh/Susanne Komfort-Hein (Hg.): *Christian Krachts Ästhetik*, Stuttgart 2019, S. 89–96, hier S. 90.

46 Ingo Niermann: »Oberfläche«, in: Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Noël Thon (Hg.): *Poetik der Oberfläche: Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, Berlin u.a. 2011, S. 227–230, hier S. 228.

III.2 Oberflächen als Provokationsmittel

Am häufigsten wurde die Oberfläche als Verfahren wohl an der exzessiven Nennung von Markennamen festgemacht, die in *Faserland* auf etwa 70 beziffert wurden: die Barbour-Jacke, die Cartier-Uhr, das Hermès-Tuch, der Roederer-Champagner. Wie Baßler gezeigt hat, wird hier ein archivarischer Ansatz der Versammlung und Kartierung der popkulturellen Dinge ersichtlich.⁴⁷ Weder erschöpft sich dieser aber in einem dokumentarischen Realismus – also der sozialrealistischen Nachzeichnung von Milieugrenzen – noch, wie anfangs manchmal empört behauptet wurde, in einer Zurschaustellung von »reaktionäre[m] Schnöselum«.⁴⁸

Auf der Ebene des Textes fällt auf, dass der Erzähler trotz seiner Schüchtern- und Verkrampftheit von einer Lust an der Provokation getrieben ist, die durch jene modischen Oberflächen als symbolische Marker von Klassenzugehörigkeit ausgespielt wird. Mit seiner teuren »klassische[n] Kleidung«⁴⁹ – Jacketts von Davies and Son oder Kiton, rahmengenähte Schuhe – hofft er, Taxifahrer und Mitreisende, Linksliberale und Hippies, Rentner und Gewerkschafter zu provozieren und in ihnen Sozialneid zu wecken. Besonderes Abgrenzungsbedürfnis erregen die Betriebsratsvorsitzenden als Vertreter sozialdemokratischer Mittelklassemittelmäßigkeit, denen übelgenommen wird, dass sie nun ebenfalls im ICE und auf Inlandsflügen sitzen und den Verkehrsmitteln so das Erhabene rauben.⁵⁰ Eine vielzitierte Passage lautet: »Ich denke an die Hände der Geschäftsleute und Betriebsräte, wie sie aufeinanderprallen beim Klatschen, die fetten Wursthände, die ganz rosa werden vom vielen Klatschen, und ich wünsche ihnen, mitsamt ihren Swatch-Understatement-Uhren, [...] den Tod.«⁵¹ Hier zoomt Kracht mikrophänomenologisch auf ein Oberflächendetail – die Hände, ihre Bewegung und Berührung, ihre Form und Farbe, die Uhr –, um daraus einen bizarr übersteigerten, unverhältnismäßigen Affekt abzuleiten: Hass.

Die imaginäre Gruppe der Betriebsratsvorsitzenden gilt es denn auch vor den Kopf zu stoßen, etwa wenn der Erzähler sich auf dem Lufthansaflug demonstrativ vier Salamibrötchen, acht Balistos und vier Ehrmann-Pfirsichjoghurts in die Barbour-Jacke stopft und die Empörung genießt, die das beim mitfliegenden »SPD-Schwein« auslöst.⁵² Oder wenn Nigel T-Shirts mit Firmenlogoaufdrucken von Esso oder Milka trägt, um damit »Linke, Nazis, Ökos, Intellektuelle, Busfahrer, einfach alle« zu provozieren.⁵³

47 Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*.

48 Helmut Ziegler: »Christian Kracht. Faserland«, in: *Die Woche* 13 (1995).

49 Kracht: *Faserland*, S. 37.

50 Ebd., S. 54.

51 Ebd., S. 66.

52 Ebd., S. 55.

53 Ebd., S. 32. Objekt der Abneigung sind vor allem auch die linksliberalen Kulturmenschen, als deren Sinnbild Varna herhält: »Varna war so billig, so vorhersehbar, so liberal-dämlich, daß

Immer wieder hat sich daran die Frage nach dem kritischen Gehalt entzündet, die nach einem verborgenem Dahinter sucht: Inwiefern sind die Markennamen nicht vielleicht eine Konsum- und Kulturkritik, die die Fetischisierung dieser Objekte vorführt? So schreibt auch Krekeler in der vielzitierten *Welt*-Rezension über den Erzähler, dieser finde »hinter tausend Marken, hinter tausend Masken, unter einer meterdicken Oberfläche keine Welt« – was sich als Pressezitat auf der 2010er-KiWi-Ausgabe wiederfindet. Wie im nächsten Abschnitt deutlich wird, verstellt diese typische Diagnose der Weltlosigkeit Krachts mitunter zärtlichen Blick auf die konkrete Textur von Oberflächen.

III.3 Die kaputte Oberfläche

Gegen (klein-)bürgerliche Anforderungen an Funktionalität, Mäßigung und gesunden Menschenverstand wird in *Faserland* die dekadente Oberfläche als Gestaltungsmittel stark gemacht. Diese setzt allerdings entgegen den Lektüren, die auf die teuren Modemarken abzielen, nicht nur auf Glattheit und Perfektion, sondern vor allem auch auf Kaputt- und Rauheit. Spuren der Abnutzung werden hier wichtig: Die Barbour-Jacken der Figuren, die laut Bertschik in Krachts Oberflächenästhetik als »zweite Haut« fungieren,⁵⁴ sind teils »abgewetzt« und »völlig verwarzt«,⁵⁵ seine eigene verbrennt der Protagonist, die von Alexander stiehlt er. Die Ledersitze von Rollos Porsche sind »zerschlissen«,⁵⁶ Nigel kleidet sich absichtlich »ein bißchen schäbig«, »irgendwie schlampig«, mit zerlöcherten Pullis und ungebügelten Hemden,⁵⁷ wohnt in einer Wohnung, die »ja eigentlich sehr fein und sicher auch teuer«, aber »völlig heruntergekommen« ist, mit ungeputztem Klingelschild und abblätterndem Putz, als gehöre sie einem alten Lehrer »mit Lederaufsätzen am Ellenbogen seines aufgescheuerten Cordsakkos«.⁵⁸

Der Protagonist selbst bewegt sich im Modus nihilistischer Selbsterstörung ziellos von Station zu Station, er raucht und trinkt bzw. säuft ununterbrochen, nimmt Drogen, ohne zu wissen, was und wie viel, ständig übergibt sich jemand,

es einfach nicht möglich war, sich ihre blöden Ideen anzuhören, ohne auszurasen oder ihr zumindest aufs Maul hauen zu wollen.« (Ebd., S. 76) Bezeichnenderweise lebt der misogynen Ton des Romans durch Oberflächenbeschreibungen: Frauen sind entweder hübsch oder nicht hübsch, und wenn hübsch, meist »auf eine erfrischende Art dumm« (ebd., S. 105). Über Karin heißt es: »Ich will diesen wunderschönen dummen Mund küssen, aus dem nur sinnlosen Geplapper herauskommt« (ebd., S. 149).

54 Bertschik: »Oberflächenästhetik«.

55 Ebd., S. 83.

56 Ebd., S. 117.

57 Kracht: *Faserland*, S. 32.

58 Ebd., S. 35.

ständig geht es um »Scheiße«, »Pisse« und »Kotze«. ⁵⁹ Die Spuren von Schmutz und Beschädigung werden durch die stille Arbeit des Servicepersonals beseitigt, unsichtbar (bezeichnenderweise während der Erzähler schläft) räumt man hinter ihm auf und wischt das Erbrochene weg. Die ostentative Ausstellung von Kaputtheit lädt zu pathologisierenden Tiefendeutungen ein, sie lassen sich leicht ideologiekritisch als Ausdruck der Deformationen und Verdrängungsleistungen eines Subjekts ›aus dem beschädigten Leben‹ einordnen. Eine solche Deutung lässt Kracht aber ins Leere laufen, indem er konsequent beschädigte Oberflächen ohne Tiefe entwirft. Das gelingt durch eine wirkungsvolle Verschiebung: Während das Modell der Oberfläche als solches – auch metaphorisch – mit der sauberen, coolen, glatten Oberfläche gleichgesetzt wird, ist die Kaputtheit wie bei der Barbour-Jacke auf der Oberfläche, nicht unter der Oberfläche. Statt Distanz und Entfremdung wird beim Ausloten dieser Oberflächentopologie ein Modus der Nähe, der Intimität, des Berührens zur Methode, der auch den Effekt hat, sich Tiefenlektüren aller Art immer wieder zu entziehen. Im Feuilleton war die Rede von einer »gewissen Zärtlichkeit, mit der Kracht die Oberfläche der Dinge streichelte«. ⁶⁰ Oder, wie Weidermann präzisiert: »Jemand hat die Welt hinter Glas gestellt. Kracht erblickt sie dort zum ersten Mal und fährt zärtlich über die kalte Oberfläche dieses Raumes, den niemand je betreten kann«. ⁶¹ Diese bisweilen entrückte Zärtlichkeit und die haptisch-taktilen Modi des Streichelns und Streichens bzw. Darüberfahrens schließen die Lücke, die konventionell mit Sinnangeboten zu füllen versucht wird.

IV. Randts Oberflächen

»Der Roman ist das idealtypische Abbild eines gesellschaftlichen Zustandes, der sich durch seine scheinbar fehlenden Reibungsflächen, seine fehlenden Widersprüche und glatte Oberflächlichkeit, schnell auch in eine Dystopie der Langeweile verwandeln kann. [...] Es fehlen die Abgründe, die ambivalenten Figuren, es

59 Iris Meinen: »Eine Ästhetik des Ekels. Körperflüssigkeiten und Popliteratur«, in: Stefan Neuhaus/Uta Schaffers (Hg.): *Was wir lesen sollen. Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Würzburg 2016, S. 113–124.

60 Georg Diez: »Christian Kracht: Faserland«, in: FAZ, 17.03.2002, S. 26, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-christian-kracht-faserland-152146.html> (aufgerufen am 22.10.2022).

61 Simone Brühl: »Jenseits von Oberfläche und Tiefe«, in: Stefan Bronner/Björn Weyand (Hg.): *Christian Krachts Weltliteratur: Eine Topographie*, Berlin u.a. 2018, S. 157–172, hier S. 157.

fehlen wirkliche, literarische Konflikte, die Handlung prallt am Leser ab, geht nicht unter die Haut, sondern fühlt sich viel zu normal an, als dass es wehtun könnte.«⁶²

Wie Baßler bemerkt, hat Leif Randt »in den letzten Jahren die Rolle des in seiner Generation einflussreichsten, vielleicht aber auch leidenschaftlich gehassten deutschsprachigen Autors von Christian Kracht geerbt.«⁶³ In den Kritiken und Leserstimmen zu *Allegro Pastell* tauchen mitunter ähnliche Einwände auf wie bei Kracht. Das oben bemühte Bild der Reibungsflächen ist bezeichnend: Der Metaphernlogik nach werden Oberflächen vermisst, die sich reiben. Würde auf diese Weise Tiefe entstehen oder zumindest Wärme?

IV.1 ›Ziemlich angenehm‹

Ähnlich wie *Faserland* ist *Allegro Pastell* von nichtfiktiven Marken-, Band-, Kneipenamen durchzogen. Aber statt einer expressiven Oberfläche, die zumindest rhetorisch das Banale dramatisiert, wird in *Allegro Pastell* eine Verflachung von »äußere[r] und innere[r] Persönlichkeit« angestrebt und meist auch erreicht.⁶⁴ Affekt und Situation divergieren nicht mehr, sondern Affekte fügen sich jetzt als Affektoberflächen nahtlos in Atmosphären und Situationen ein. Ästhetische Urteile fallen folglich sehr viel gemäßiger aus, vieles ist »ganz nice«, »ziemlich in Ordnung« und »entspannt«. »Angenehm« wird zum neuen ästhetischen Standardurteil: »Angenehme Voice-Message!«, »Angenehme Standard-Imbiss-Pizza«,⁶⁵ aufs Ausgehen bezogen: »angenehmer Modus«.⁶⁶ Das häufige »schon« bringt die lauwarm-kontrollierte Mittelmaßigkeit auf einen seinerseits undramatischen Begriff: »das war schon lecker auf seine Art«,⁶⁷ heißt es einmal anironisiert; und anderswo: »Das ist schon der optimale Ort für Silvester«.⁶⁸ Die Technik der Veroberflächlichung durch solche Wertattribute ist eine ganz ähnliche wie bei Kracht, im Textsound allerdings entsteht ein völlig gegensätzlicher Grundton.

Der Tonfall in *Allegro Pastell* ist ebenso unaufgeregt wie die Dialoge, wozu auch beiträgt, dass Randt eine heterodiegetische Erzählstimme wählt und konsequent in der Vergangenheitsform schreibt. Dies generiert mit Blick auf die Zukunft einen Modus der »Hyperreflexion«, der mögliche Folgewirkungen von Handlungen und

62 Lea Moser: »Liebe, unpolitisch – Rezension Allegro Pastell«, in: *Wolfgang Magazin*, 19.03.2020, <https://www.wolfgang-magazin.com/kultur/literatur-kultur/liebe-unpolitisch-rezension-allegro-pastell/> (aufgerufen am 22.10.2022).

63 Baßler: »Populärer Realismus«, S. 360.

64 Leif Randt: *Allegro Pastell*, Köln 2020, S. 204.

65 Ebd., S. 273.

66 Ebd., S. 256.

67 Ebd., S. 234.

68 Ebd., S. 235.

Aussagen antizipierend vorwegnimmt.⁶⁹ Durch die vorwiegend unfokalisierte Erzählweise schreiben sich die Reflexionsschleifen der Figuren als Metaebene in den Erzählsound ein. Wie Schumacher bemerkt, »lässt Randt kaum eine Möglichkeit aus, seine Figuren und deren Erwartungserwartungen hyperreflexiv zu perspektivieren.«⁷⁰ Eine Unmittelbarkeit des Empfindens ist weder möglich noch beabsichtigt.

IV.2 Postironischer Normcore

In *Allegro Pastell* ist Oberfläche nicht wie bei Kracht in erster Linie Abgrenzungsmittel. Auch die Figuren grenzen sich zwar habituell von bestimmten Dingen ab – Jerome ist ein bisschen stolz darauf, nicht in Berlin zu wohnen, Tanja darauf, keine Knirscherschiene zu tragen und keine Tattoos zu haben –, aber es handelt sich um relativ beliebige Idiosynkrasien im endlosen Feld der Mikro-Singularitäten. Von ihnen geht keinerlei Provokation aus und auch kein Klassendünkel, sondern ein gesundes Understatement, geschätzt wird trotz der durchkuratierten Konsumententscheidungen das Unpräzise, das so zum Teil des Kuratierten wird. Fast wie ein postironischer Kommentar auf den ICE-Hass des *Faserland*-Erzählers mutet an, dass Jerome ein »wirklich gutes Verhältnis zur Deutschen Bahn« und im ICE »allerbeste Laune« hat.⁷¹ Die Zugänge zu Ironie bzw. Postironie lassen sich am Beispiel ICE exemplarisch erkennen. Krachts Erzähler urteilt über die Einrichtung im ICE: »ganz grauvoll«, da sei »gar nichts mehr schön und erst recht gar nichts mehr so wie früher. Heute ist alles so transparent, [...] jedenfalls ist alles aus Glas und aus so durchsichtigem türkisen Plastik, und es ist irgendwie körperlich unerträglich geworden.«⁷² Jerome hingegen hat seit »seinem einundzwanzigsten Geburtstag [...] überdurchschnittlich viele Zugreisen unternommen und diese fast nie bereut. Die vergangenen vierzehn Jahre hatten ihm deutlich besser gefallen als seine Kindheit und Jugend. Jerome fand es merkwürdig, dass sich so viele Menschen nach ihrer Vergangenheit zurücksehnten.«⁷³ Die ästhetischen Wertungen fallen hier diametral gegensätzlich aus, sind aber in beiden Fällen aufrichtig und eindeutig formuliert. Während Kracht wie oben gezeigt mit der Spannung von »banaler« Oberfläche und starkem Affekt arbeitet und damit einen Effekt der schrillen Übertreibung und

69 Elias Kreuzmair: »Futur II (Horn/Röggla/Nassehi/Randt)/Ja, Panik/Avanessian«, in: ders./Eckhard Schumacher (Hg.): *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*, Bielefeld 2021, S. 33–56, hier S. 44.

70 Eckhard Schumacher: »Gegenwartsvergegenwärtigung. Über Zeitdiagnosen, literarische Verfahren und Soziale Medien«, in: ders./Elias Kreuzmair (Hg.): *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*, Bielefeld 2021, S. 7–32, hier S. 10.

71 Ebd., S. 74f.

72 Kracht: *Faserland*, S. 25.

73 Randt: *Allegro Pastell*, S. 74.

Dramatisierung erzeugt, der darin der klassischen Ironie ein Stück weit verhaftet bleibt, ebnet Randt solche Töne mittels eines Vokabulars des Maßvollen von vornherein postironisch ein. Krachts homodiegetischer Erzähler spricht nie nur für sich, sondern feuert unreflektiert allgemeine Statements ab. Nostalgische Erinnerungen an die Kindheit ziehen sich als Wahrnehmungsfolie der Urteilsbildung durch, werden aber in ihrer Naivität und Klischeehaftigkeit (»erst recht gar nichts mehr so wie früher«) offen ausgestellt. Indem Randt dagegen erstens einen Nullfokus wählt und dabei zweitens ohne absoluten Gültigkeitsanspruch Jeromes persönliche, wenig kontroverse Sicht der Dinge ausbreitet, wird der Effekt der Unmittelbarkeit doppelt aufgehoben und zugleich auf paradoxe Weise gesteigert, denn auf diese Weise erhält die Leserin einen hyperrealistischen, stets nachvollziehbaren Einblick in sein Innenleben. Es ist ein im Großen und Ganzen normales, gesundes und intaktes Innenleben – wirklich.

Was Klasse betrifft, fällt auf: In der hermetisch abgeschlossenen Welt der weißen urbanen Mittelklasse gilt eine Tendenz zur postironischen Ästhetisierung des vermeintlich Normal-Rustikalen. Zwischen Jerome und Marlene herrscht ein stiller »Wettstreit, wer weniger eitel und in Konsumfragen der normalere Hesse war«,⁷⁴ als Beweis werden demonstrativ schwere Schweinefleischgerichte bestellt und mit Apfelwein heruntergespült. Dass das postironischer Normcore ist, der nur in hochgradig singularisierten Kreisen seinerseits singularisierend wirken kann, wird deutlich, als Julian auf seiner Hochzeit stolz verkündet, als Caterer den »beste[n] Thai Vietnames[e]n Erfurts« ausgewählt zu haben. Tanja findet den Kommentar »charmant«, da es keine »falsche Ironisierung« ist, »denn die Entscheidung für diese Art von Essen war ja wirklich gut«⁷⁵ – und zwar weil die mittelmäßigen Frühlingsrollen und Reis mit Huhn in oranger Soße eben tatsächlich vielen Menschen schmecken.

Wo der Kracht-Erzähler noch seine heftige Aversion gegen Partys ausdrückt, »auf denen es Prosecco gibt, weil Prosecco weder Wein noch Champagner ist, sondern so ein blödes Zwischending, das eigentlich gar keine Existenzberechtigung hat«,⁷⁶ gibt es auf der besagten Hochzeit natürlich genau dieses Zwischending, was sonst. Im Gegensatz zum ostentativen Mittelklasse-Bashing des Kracht-Erzählers durchziehen in *Allegro Pastell* (neo-)bürgerliche Funktionalität, Verhältnismäßigkeit und Angemessenheitsorientierung die Konsumententscheidungen.⁷⁷ Krachts Betriebsratsvorsitzender aus dem Flugzeug würde die Miene nicht verziehen.

74 Ebd., S. 149.

75 Ebd., S. 167.

76 Kracht: *Faserland*, S. 41.

77 Ein Beispiel: Geschenke sind fast durchweg entzaubert und frei von Überraschung. In Tanjas Familie gibt es keine Weihnachtsgeschenke, Jerome lässt sich vom Vater zum Geburtstag 170 Euro für Joggingsschuhe überweisen, von Tanja bekommt er ein ICE-Ticket geschenkt.

Es ist bemerkenswert, dass die aktuell lebhafteste Debatte um Klassenliteratur auf unterprivilegierte Klassenverhältnisse zentriert ist. Man könnte bei *Faserland* und *Allegro Pastell* gerade vor dem Hintergrund der autofiktionalen Verfahren ebenfalls von Klassenromanen sprechen. In *Allegro Pastell* wird dieser Umstand umso eindrücklicher, als es – anders als in *Faserland* – kaum explizit um Klasse geht. In einem Moment kommt so etwas wie eine (vermutete) Klassenscham auf, nämlich nachdem Tanja und Jerome sich *Call Me by Your Name* im Kino angesehen haben. Während er angetan ist »von der offensichtlichen Schönheit der gezeigten Welt«, ⁷⁸ ist Tanja »abgestoßen« von der im Film transportierten Idee, »dass Glück, Toleranz und Menschlichkeit nur auf der Grundlage von Wohlstand und elitärer Bildung möglich waren.« ⁷⁹ Nachdem Jerome die Vermutung äußert, dass der Film »einfach zu schmerzhaft nah an ihrem eigenen Erleben war, als hübsche Tochter High-End-akademischer Eltern«, ⁸⁰ ereignet sich der im Roman vielleicht direkteste Konflikt: »Halt jetzt die Fresse, Jerome«, lautet ihre Antwort. ⁸¹ Nirgendwo sonst wird der Reflexions-, Meta- und Befindlichkeitsdiskurs so jäh unterbrochen. Das zeigt zugleich, dass jener Diskurs nicht mit einer einfachen Psychologisierung identisch ist, die ein ästhetisch-politisches Urteil als Spiegel der Klassenherkunft deutet. Der Roman verfährt zwar hyperreflexiv, aber eben nicht tiefenpsychologisch – die Reflexion wird selbst zum Oberflächenphänomen. So zutreffend es sein mag, dass hier die singularisierte »neue Mittelklasse« im Sinne von Reckwitz porträtiert wird, ⁸² so kontraproduktiv ist ein solcher soziologischer Essenzialismus als *deep reading*. Denn er verstellt den Blick für die Modi, mit denen spezifische Oberflächen geschaffen werden.

IV.3 Postdigital konfigurierte Oberflächen

Der postironische Modus kommt in *Allegro Pastell* erst in und durch die digitalen Benutzeroberflächen zu sich selbst, seine ideale Form findet er in iMessages, Instagram-Messages, Telegram- und Sprachnachrichten in Verbindung mit sorgfältig ausgewählten Emojis. Auf selbstverständliche Weise integriert der Roman sie und macht die »Oberflächenästhetik kontemporärer Kommunikationsmittel« so zum medienökologischen Gestaltungsprinzip. ⁸³ E-Mails werden nahtlos mit Angabe

78 Randt: *Allegro Pastell*, S. 26.

79 Ebd.

80 Ebd.

81 Ebd., S. 27.

82 Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Frankfurt a.M. 2017.

83 Ronald Röttel: »Emojis, Instagram, Messenger-Apps. Zur Oberflächenästhetik von Allegro Pastell und Demonji«, in: Fan Jieping/Liu Yongqiang (Hg.): *Tagungsband zur interdisziplinären Bildforschung*, Hangzhou 2022, S. 333–343, hier S. 337.

von Betreff, Absender, Datum und Uhrzeit in den Erzähltext eingefügt, die Kombination aus postironischem Plauderton und Emojis generiert einen immersiven Lesemodus, der an den alltäglichen Mediengebrauch anschließt.

Als eine Art Interface zur fiktiven Handlung ist hinten auf dem Einband des Buchs statt eines *blurbs* das Motto von Tanja Arnheim vorangestellt: »Vorauseilende Wehmut – [...] – bester Zustand!« Im Platzhalter der Klammer sind drei Emojis zu finden, die Faust, der Geist mit herausgestreckter Zunge und eine Handballspielerin in Bewegung. Dadurch wird nicht nur das Spiel der Verwirrung von Romanfigur und realer Person, von Fakt und Fiktion vorbereitet, das Randt im Prinzip der Autofiktion weitertreiben wird, sondern die Emojis setzen, bevor der eigentliche Text beginnt, den atmosphärischen Ton des Romans. Sie unterstreichen einerseits die Aussage, die zwischen hyperreflexiver Aufschlüsselung von zeitlich abgestimmten Affektschattierungen und einer phrasenhaft-entschlossenen *boldness* oszilliert (bester Zustand! Faust! Sportlicher Angriff!). Andererseits bewahren sie sich eine gewisse Rätselhaftigkeit, die sich nicht einfach in Text übersetzen lässt; es wird keines der Standard-Face-Emojis gewählt und damit keine lesbare Emotion ausgedrückt, sondern es geht um die Herstellung eines fragilen Gemütstons, der der festen Zustandsform immer schon zu entrinnen droht.

Es ist kein Zufall, dass wichtige Wendepunkte in den Beziehungen buchstäblich über die digitalen Oberflächen gestaltet werden, etwa wenn Jerome hingebungsvoll eine »zu gleichen Teilen hermetisch geschlossen[e] und flexibel verspielt[e]« Homepage für Tanja baut.⁸⁴ Oder wenn er in zärtlicher Postironie eine zwar ulkige, aber gerade deshalb anrührende Powerpoint-Präsentation pro und contra Kind für die schwangere Marlene erstellt und ihr potenzielles gemeinsames Kind in die Pilztrip-Szene am Comer See photoshopt – mit dem Effekt, dass sie sich für das Kind entscheiden.⁸⁵ Randts Schreiben ist postdigital, weil die digitalen Oberflächen nicht einer analogen Erfahrung gegenüberstehen, sondern diese naht- und mühelos integriert, ja ununterscheidbar werden: Für Tanja besteht der ideale E-Rausch darin, auf der Tanzfläche ihr Handy zärtlich zu halten und dabei Jerome zu texten – gegen das Unmittelbarkeitspathos des genervten Partypublikums. Hier blitzen immer wieder Momente von Krachts provokativer Oberfläche auf – eine aktualisierte Geste der Überaffirmation gegen die Analognostalgie. Ein zu provozierender typisierter Feind (Hippie, Rentner o.ä.) fehlt aber vollständig.

Die digital konfigurierten Affektoberflächen sind im Gegensatz zu *Faserland* antidekadent, antitransgressiv und antiekstatisch. Das sorgsam rationierte Pillen-

84 Ebd., S. 50.

85 Ebd., S. 269; vgl. dazu auch Holger Grevenbrock/Nuria Mertens/Jannes Trebesch: »Bedeutungsschwanger? Über das Motiv der Schwangerschaft in Leif Randts Allegro Pastell«, in: Sebastian Berlich/Holger Grevenbrock/Katharina Scheerer (Hg.): *Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne*, Bielefeld 2022, S. 91–102.

High aus Restbröseln lässt Tanja »auslaufen« und fährt dann textend nach Hause, den Kater schon antizipierend.⁸⁶ Es gibt zwar durchaus Sex und Drogen, aber keine Abstürze, Filmrisse und Grenzüberschreitungen, kein Erbrochenes. Wo bei Kracht noch Protz, Verschwendung und Zerstörung wichtig waren – materialisiert in der brennenden Barbour-Jacke –, haben wir es in *Allegro Pastell* insgesamt mit sauberen, funktionalen und intakten Oberflächen zu tun. Anstößig teure Kleidung taucht nur noch als Zitat auf: Janis verweist präventiv darauf, dass sein Balenciaga-Shirt fake ist und zehn Euro gekostet hat;⁸⁷ Jerome kauft sich, obwohl er sich ohne Probleme das Original leisten könnte, einen Fake-Dior-Rucksack.⁸⁸ Ansonsten shoppt man bei COS und zu hohen Anlässen mal bei Acne, gepflegt wird ein unauffälliger, sportlich-cleaner Athleisure-Look mit Retro-Elementen, auch hier postironisch gerahmt. Zum ikonischen Kernkleidungsstück wird (statt der abgewetzten Barbour-Jacke) der frisch gekaufte Badmintonschuh von Artengo, der Eigenmarke der Billigsportkette Decathlon. Dieser Look ist seinerseits konfiguriert durch die Ästhetik des Postdigitalen, durchsetzt mit Anspielungen auf die Ära des Frühdigitalen: funktional, pastellfarben, benutzerfreundlich, dezent retrofuturistisch, verspielt-generisch, in Maßen bewusst unvorteilhaft.

Die digitale Oberflächenästhetik ist nicht begrenzt auf die erzählte Story, sie prägt auch die optischen und haptischen Oberflächenqualitäten des Buchdesigns (insbesondere das Hardcover), das sich im Stil schon bei Randts *Planet Magnon* andeutet. Die raue Textur mit Goldschimmer und goldener Schrift wird in der Mitte vorne und hinten durch ein glatt-pastellenes Perlmutter-Prisma überlagert, das wahlweise an einen Spiegel, einen Bildschirm oder ein Wackelbild aus den frühen Nuller Jahren erinnert, je nach Perspektive und Licht reflektiert es anders. Das glatte Prisma, das eine verschwommene Straßenlandschaft mit Laternen zeigt, dokumentiert auf seiner schimmernden Oberfläche wie bei einem Rubbellos jeden kleinen Kratzer mit dem Fingernagel. Es ist kein Zufall, dass dieses Buch als *shiny object* der perfekte Dekogegenstand für die Wohnungen jener Leute ist, die im Lifestyle den Protagonist:innen ähneln, und es denn auch entsprechend inszeniert in Pinterest- und Bookstagramfeeds auftaucht, oft in farblich passenden, d.h. pastellfarbenen Interior-Arrangements. Reckwitz hat als Anforderung singulärer Subjekte der Gegenwart, deren »kuratierte Wohnung [zum] Ort performativer Selbstverwirklichung« wird,⁸⁹ beispielhaft das gekonnte Arrangement glatter und rauer bzw. gekerbter Oberflächen im Wohninterior erwähnt. Die Buchoberfläche von *Allegro Pastell* verbindet Glätte und Texturierung miteinander, was in entsprechenden Fotohintergründen auf Instagram, etwa Fell-Marmor-Kombinationen, aufgenommen

86 Randt: *Allegro Pastell*, S. 42.

87 Ebd.

88 Ebd., S. 227.

89 Reckwitz: *Gesellschaft der Singularitäten*, S. 319.

wird. Fast im Kontrast zum verträumt-verschwommenen *Allegro Pastell*-Cover hatte *Faserland* in der KiWi-Erstausgabe von 1995 ein kühl und klar anmutendes Streifen-design in den Grundfarben, die aber nicht knallig, sondern verblasst-mattiert gehalten sind: Baby- und Navyblau, Bordeauxrot, kühles Pastellgelb.⁹⁰ Es lässt noch nichts von der Kaputtheit der Oberfläche erahnen und zitiert die Sylt-Modifarben der sowohl von den Romanfiguren wie von Kracht selbst getragenen ›klassischen‹ Kleidung.

IV.4 Außertextliche Oberflächen

Hier liegt ein weiteres zentrales Interface zur Oberflächenästhetik der Romane: die Inszenierung der Autorenfiguren im Rahmen von Fotostrecken, Interviews und Lesungen. Kracht und Randt bedienen sich beide autofiktionaler Verfahren und schreiben sich durch gezielt platzierte biografische Parallelen zwischen Autor und Figuren selbst in den Text ein. Kracht hat mit jenen Parallelen, seinem ebenso klassischen wie leicht ›abgeschabten‹ *reverse snobbery*-Kleidungsstil sowie seinen öffentlichen Auftritten jenes Spiel mit Wirklichkeit und Fiktion perfektioniert, zuletzt besonders eindrücklich in bzw. im Zusammenhang mit *Eurotrash*.⁹¹

1999 wurde Kracht nach seiner Werbekampagne für Peek & Cloppenburg gemeinsam mit Benjamin von Stuckrad-Barre in einem *DIE ZEIT*-Interview gefragt: »In Ihren Büchern geht es meist darum, dass Sie die richtige Musik hören und die richtigen Marken anhaben. Tragen Sie nun auch privat Kleidung von Peek und Cloppenburg?«⁹² Die Antwort ist charakteristisch für Krachts Strategie, ausweichend und mit Verweis auf ›oberflächliche‹ Details zu antworten: »Nein, bei diesem Foto-Shooting wurde uns ja nur Mode in Größe 52 zur Verfügung gestellt. Wir selbst tragen Größe 46.«⁹³ Dann ergänzt er noch: »Interessant ist ja auch, dass es gerade Schriftstellern vorgeworfen wird, wenn sie für ein Produkt werben. Das mag aber auch daran liegen, dass diese oft nicht attraktiv genug sind.«⁹⁴ Ein ähnliches Antwortmuster ergibt sich bei Krachts Fernsehauftritten,⁹⁵ prominent u.a. bei Harald Schmidt im Jahr 2001: auf Fragen zu Goldie Hawn und Kurt Russell antwortet

90 Vgl. dazu auch Roland Röttel: »Ästhetik der Paratexte bei Christian Kracht. Zitate, Coverdesigns, Autorfiguren«, in: Susanne Komfort-Hein/Heinz Drügh (Hg.): *Christian Krachts Ästhetik*, Stuttgart 2019, S. 45–55.

91 Vgl. Ueberfeld: »Zurück zur Oberfläche«.

92 Anne Philippi/Rainer Schmidt: »Wir tragen Größe 46«, in: *DIE ZEIT*, 09.09.1999, https://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml (aufgerufen am 22.10.2022).

93 Ebd.

94 Ebd.

95 Vgl. dazu Nils Lehnert: »Refus aus Kalkül?! Zu Christian Krachts Fernsehauftritten«, in: Stefan Greif/Nils Lehnert/Anna-Carina Meywirth (Hg.): *Popkultur und Fernsehen. Historische und ästhetische Berührungspunkte*, Bielefeld 2015, S. 133–166.

er nur, Letzterer habe »ganz große Kieferbackenzähne« und »sie wird langsam älter«, Nick Hornby »sieht aus wie ein Penis«, auf Schmidts Kompliment, sein aktuelles Buch sei »ernsthaft« und habe eine »gewisse Tiefe«, »verweigert sich der Spaßgesellschaft«, wendet er ein: »Aber Sie schmeißen doch auch Bücher weg«. ⁹⁶ Die vor- bzw. fröhdigitale Medienwelt, wie sie *Faserland* prägt, ist heute wieder in Form verpixelter YouTube-Schnipsel von TV-Sendungen aus dem Analogfernsehen zugänglich.

Randts Digitalästhetik steht dazu nur scheinbar im Kontrast: Er betreibt gemeinsam mit dem Schriftsteller Jakob Nolte und dem Grafikdesigner Manuel Bürger das PDF- und Video-Label *tegelmedia.net*, das sich selbst so beschreibt: »Tegel Media ist ein Label für Content. Seit Frühjahr 2017 erscheinen vorwiegend PDFs und manchmal Videos«. ⁹⁷ Es zeichnet sich ebenfalls durch die Ästhetik des frühen Internets aus: typografisch betont schlicht, teils bewusst unbeholfen. Und auch Randt spielt mit der Autofiktionalisierung: Wie Jerome lebt er zwischen Berlin und Maintal, wie Tanja ist er ein badmintonspielender Autor. Modisch-habituellen Ähnlichkeiten mit den Figuren werden in Interviews und bei Fototerminen dankbar aufgegriffen: »Weil das Wetter unbeständig ist, hat Leif Randt gleich zwei Garnituren Kleidung für die Fotogelegenheit mitgebracht, eine helle und eine dunkle. Der Schriftsteller gibt sich modebewusst und individualistisch, seine Figuren würden seinen Stil vermutlich »aufgeladen«, »nice« und »charmant« finden.« ⁹⁸ Für die Rezensionen von *Allegra Pastell* wurde passenderweise meist ein Pressefoto von KiWi benutzt, auf dem Randt vor einem digitalen, zart pastellfliederfarbenen Hintergrund sitzt, er trägt weiße Hose und weißes Shirt, darüber ein langes Hemd mit buntem Muster, das an das Busgarnitur-Design der 1990er erinnert, und ein sich damit gezielt beißendes blauschwarzes Sportkännchen.

Vielleicht hat die autofiktionale Strategie der Grenzverwirrung zwischen Roman- und Autorenfiguren selbst zum Eindruck beider Romane als präzise Dokumente der »reinen Gegenwart« beigetragen. Die damit verbundene Generationalisierung prägt auch die heutigen Relektüren von Kracht, etwa wenn Lorenz bemerkt: »Vieles an der Lässigkeit der »Generation X« sieht heute frivol aus. Millennials sind oder geben sich gern genervt von den Christian-von-Stuckrad-Uslars, von ihrer männerbündischen, dauerironischen Überlegenheit und ihrer Freude daran, sich in Politikfragen zugleich haltungslos zu geben und steile Thesen an-

96 *Die Harald-Schmidt-Show*, Sat.1, 12.10.2001, Ausschnitt auf YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=FVodNuX4sal> (aufgerufen am 22.10.2022).

97 o.A.: »Über«, *Tegel Media*, <https://tegelmedia.net/ueber/> (aufgerufen am 22.10.2022).

98 Markus Hockenbrink: »Leif Randt: »Wenn neurotisch bedeutet, dass man sich Dinge bewusst macht, dann bin ich gerne neurotisch«, in: *Galore Interviews*, 26.02.2020, <https://www.galore.de/interviews/people/leif-randt/2020-02-26> (aufgerufen am 22.10.2022).

zuprobieren wie Anzüge – Hauptsache, sie sind das Gegenteil von moralisch oder didaktisch.«⁹⁹

Indem *Faserland* und *Allegro Pastell* auf Zeitgeistromane reduziert werden, die eine Generation in ihren Pathologien repräsentieren, bleibt die Oberfläche reiner Index. Die Generationenlesart geht dann auch nicht zufällig oftmals mit einer kulturkritischen Vereindeutigung einher. »Liebe in Zeiten von Instagram« ist in den *Allegro Pastell*-Kritiken eine wiederkehrende Wendung (obwohl es bei Randt nur am Rande um Instagram geht). Das Narrativ ist klar: Unter der *Allegro Pastell*-Oberfläche ist »es nicht ganz so heil wie es scheint«.¹⁰⁰ Digitale Medien überformen das unmittelbare Erleben, Like-Narzissmus ersetzt die Liebe, »Selbstbezogenheit« die echten Sinnfragen.¹⁰¹ Die lauwarm-kontrollierte Temperiertheit muss dann als »emotionale Kälte« erscheinen,¹⁰² als Erfahrungs- und Weltverlust. Gegen die Analognostalgie, die die Diagnosen bei Randt anleitet, sei nur an die weitgehend analoge Welt aus *Faserland* erinnert: Hier startt der Erzähler, in der Kneipe oder im ICE sitzend, zwar nicht auf ein Smartphone, aber von einem Ideal menschlicher Wärme und Verbundenheit könnte er nicht weiter entfernt sein. Während Krachts Protagonist seine Freunde gleichgültig fallen lässt, beendet Tanja, sensibilisiert durch den digitalen Ghosting-Diskurs, zwar emotional indifferent, aber im Tonfall empathisch ihre Afäre – per iMessage.

Die Fabrikation der Romane als perfekte Gegenwarts- und Generationenporträts beruht also auf dem soziologischen Kurzschluss, den Oberflächen eine kulturkritisch raunende Tiefe unterzuschieben. Wenige Rezensionen vermeiden dies bewusst: »Es wäre vermutlich übertrieben, jetzt gleich die ganze Gegenwart geröntgt zu sehen. Dafür ist Randt auf seine charmante Weise zu sehr in den Neunzigern oder Nullerjahren hängengeblieben.«¹⁰³ Hier sei nur an das beschriebene Pressefoto erinnert. In diesem Kontext ist auch Baßlers Hinweis instruktiv, dass *Allegro Pastell* nicht als Zeitgeistroman, sondern eher als Kalkülroman zu lesen sei, der den »paralogischen und utopischen Modus« von Randts beiden Vorgängerromanen fortsetzt.¹⁰⁴ Aus dieser Perspektive spielt er, so wie es bei Randt über Tanjas Roman heißt, nicht in, sondern »neben unserer Zeit«.¹⁰⁵

In diesem Moment des Entrückten und Abhandengekommenen liegt bei allen Unterschieden eine wichtige Gemeinsamkeit der beiden diskutierten Oberflä-

99 Lorenz: »Oberfläche is over«.

100 Hillgruber: »Schlummernde Dystopie in der Wohlstandswelt«.

101 Ebd.

102 Ebd.

103 Jan Küveler: »Die Liebe in Zeiten von Instagram«, in: *WELT*, 06.03.2020, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article206378115/Leif-Randts-Roman-Allegro-Pastell-Die-Liebe-in-Zeiten-von-Instagram.html> (aufgerufen am 22.10.2022).

104 Baßler: *Populärer Realismus*, S. 372.

105 Ebd.

chenmodelle. Dieses Moment hat die Funktion, einfache Tiefendeutungen zu unterlaufen, wobei die Romane wie jeder (gute) literarische Text offen genug sind, um eine Vielzahl auch sich widersprechender Deutungsmöglichkeiten zuzulassen (also auch *deep readings*); nur so konnten sie erfolgreich werden. Während Kracht noch Prinzipien der Transgression, des Expressiven und Exzessiven aufruft und mit der Differenz von Wesen und Erscheinung der Dinge spielt – allerdings nur, um sie im nächsten Moment zu verflachen –, sind Randts Oberflächen nicht zuletzt durch ihre ›natürliche‹ Einbettung in postdigitale Muster konsequent post-ironisch. In diesem Punkt entsteht eine unvorhergesehene Verwandtschaft zum Kracht'schen Modus des zugleich zärtlichen und entrückten Berührens, Streichens und Streichelns von bzw. auf Oberflächen. Die Praktiken des Postdigitalen werden bei Randts Protagonist:innen als buchstäblich taktile Praktiken der Berührung von Bildschirmen wichtig, des Haltens, Klickens, Tippens, Wischens. Diese Praktiken beschränken sich aber nicht auf den Text, sondern sie prägen, wie ich in meiner ›oberflächlichen‹ Lektüre zu zeigen versucht habe, grundlegend auch die medialen Interfaces zur Leser:in und zur Autorenfigur, etwa mit Blick auf das Buchdesign oder auf die Rezeption und Zirkulation des Romans in und durch Social Media. Dieser Verbund aus literarischen und para- und übertextlichen Oberflächen plausibilisiert auch das nach wie vor schillernde und faszinierende Phänomen Kracht in seiner Medienabhängigkeit.

Randts postdigitale Oberflächen sind entdramatisiert, selbst in den krisenhaftesten Ereignissen. Das liegt nicht etwa daran, dass sie hermetisch wären, sie sind im Gegenteil offen und durchlässig, ja verletzlich gegenüber der Außenwelt. Zugleich fehlt ihnen jeder Abgrund, es gibt kein Trauma und keine Monstrosität, und zwar weil sie im Rahmen eines überpräsenten therapeutischen Diskurses immer schon produktiv bearbeitbar werden. In dieser Weise machen sich Randts Oberflächen immun gegen Provokation und Pathologien, und in gewisser Weise auch gegen das Politische, das zwar immer wieder auftaucht, aber nur noch in ästhetischen Begriffen gedacht werden kann. Dass Krachts *Faserland*, wo diese Ästhetisierung des Politischen ebenfalls überpräsent ist (man denke nur an den Protagonisten, der Demonstrationen als politische Form verachtet, aber wegen ihrer Atmosphäre liebt), seine Fortsetzung in *Eurotrash* findet, lässt sich als Hinweis lesen, dass jene Immunisierungsstrategie an ihre je eigenen medialen und historischen Grenzen stößt. Denn das in *Faserland* nur angedeutete Trauma von Nationalsozialismus, sexueller Gewalt und schmerzhaftem Klassenwechsel bricht in seiner gesellschaftlichen und historischen Wahrheit biografisch über die literarische Figur Christian Kracht herein. Die Wahl des Figurennamens zeigt: Die Oberflächen verändern sich dabei, aber sie verschwinden nicht.