

FORMKRISE UND KULTURKRITIK

Karl Heinz Bohrer und Christian Kracht

Niels Werber



140

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. »Pop. Kultur und Kritik« Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert. »Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahres-abonnement (2 Hefte: März- und Sep-temberausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Wer sich mit der Popliteratur der 1960er Jahre beschäftigt, wird unweigerlich auf Karl Heinz Bohrer stoßen, der als Kritiker und Literaturchef der »FAZ« etwa die Werke Rolf Dieter Brinkmanns ausführlich rezensiert hat: »Keiner weiß mehr« von Brinkmann sei der erste genuine deutsche »Pop-Roman« (Bohrer 1968). Aber nicht allein Brinkmanns Texte interessieren Bohrer immer wieder, es ist auch das öffentliche Wirken des Autors, das er in seine Analysen einbezieht. So wird etwa aus einem Gespräch zwischen Autoren und Kritikern an der Berliner Akademie 1968 berichtet, Brinkmann, einer der »begabtesten deutschen Schriftsteller«, habe mit Marcel Reich-Ranicki nicht diskutieren wollen, sondern ihn »persönlich in beleidigender Form« angegriffen: »Brinkmann übertraf dabei seine bisherigen Leistungen, indem er bedauerte, kein Maschinengewehr zur Hand zu haben, um Reich-Ranicki Bescheid zu geben.« (Bohrer 1970: 10)

Während dieser die Verbalattacke noch fast vierzig Jahre später nur als Ausdruck der »Hilflosigkeit und Ohnmacht«, der »panischen Angst« und »Geltungssucht« eines »unzurechnungsfähige[n]« Autors pathologisieren kann (Reich-Ranicki 2005: 36), spottet Karl Heinz Bohrer schon 1969 über die Beschränktheit der Zunft, derartige Auftritte allein »psychologisieren oder politisieren zu können«, sie also als »Form« gar nicht wahrzunehmen. Für Bohrer ist der »Fall« geradezu ein Lehrstück: »Was sich hier aufzutut, ist eine elementare Kluft zwischen jenen, die Literatur machen, und jenen, die sie beurteilen.« (1970: 11f.)

Wiederholt sich die Geschichte? Vierzig Jahre später reagiert Christian Kracht auf »Georg M. Oswalds Forderung nach einem »poetologischen Diskurs« mit, ich folge Eckhard Schumachers Einschätzung, »ungewöhnlicher Deutlichkeit«: »Ich moechte nicht, dass jemand, der »Poetologische Diskurse« schreibt und fuer den das auch noch wichtig ist, ueber mich abstimmt [...] Vor allem: Ich diskutiere doch nicht. Ich stelle doch nichts zur Diskussion. Ich lasse mir doch von Ihnen, Herr Oswald, auf die falsche Antwort auf der Rampe keinen Genickschuss geben (pool 14).« (Zit. n. Schumacher 2009: 194)

Die Front, die Kracht aufmacht, kann es an Radikalität durchaus mit der Brinkmanns aufnehmen. Selbstverständlich diskutiert Kracht nicht, denn die Unterstellung, es könne, 1968, ein »Gespräch« oder, 2000, eine »Diskussion« geben zwischen jenen, die Literatur machen, und jenen, die sie beurteilen, bedeutet aus der Sicht der Autoren eben die Wahl zwischen Maschinengewehr oder Genickschuss. So wie aus Bohrer's Sicht Brinkmanns Werk psychologisch oder politisch gedeutet und damit missverstanden wurde, ist womöglich auch Krachts Werk vollkommen falsch aufgenommen worden, nämlich ebenso politisch wie psychologisch als Werk eines Schnösels oder Neokonservativen. Um diese beiden Pole kreisen jedenfalls die Rezensionen recht stabil von »Faserland« bis »Imperium«.

Diese kurze Gegenüberstellung von Brinkmanns (Maschinengewehr) und Krachts (Genickschuss) Kommentierung einer diskursiven Literaturkritik,

die sich eher für psychopathologische oder politische Symptome in Leben und Werk interessiert als für Formen und Verfahren, wirft die Frage auf, ob man Karl Heinz Bohrer Position über Brinkmann hinaus nutzen kann. Ließe sich, mit »Surrealismus und Terror« im Gepäck, aber auch mit Blick auf die von Bohrer auf ihre ästhetische Form wie ihre zeitkritische Funktion gleichermaßen zugespitzten Begriffe »Pathos«, »Stil« und »Ironie«, Christian Kracht neu lesen? Dieser Versuch könnte sich allerdings auf Bohrer eigene Arbeiten nicht stützen; eine Auseinandersetzung mit den Pop-Autoren der Gegenwartsliteratur fehlt völlig. Auf dem Symposium zu seinem 80. Geburtstag in Marbach bestätigte Bohrer, dass der »Merkur« Kracht nicht zur Kenntnis genommen habe.

Im »Merkur«, den Bohrer von 1984 bis 2012 herausgab, finden sich viele Essays zu Brinkmann, auch zu Pop in Kunst, Musik und Lifestyle bzw. »Film, Beat, Mode, Fotografie«, (Vormweg 1968: 660), aber nur ein einziger Text zum jüngeren »Poproman«, den Katharina Rutschky 2003 in die »Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken« eingeschmuggelt hat. Aber gerade hier, in der neuesten »Pop-Moderne«, werden Themen und Formen in ein Spannungsverhältnis gesetzt, dem Bohrer ganzes Oeuvre nachgeht. Die Projekte Bohrer und Krachts nebeneinanderzulegen wird einen heuristischen Mehrwert einspielen.

IRONIE UND PATHOS

142

»Irony is over. Bye, bye«, schickt 1999 Christian Kracht der Anthologie »Mesopotamia« als Motto voraus. »Ernst«, »Innerlichkeit« und »Pathos«, ganz »unverstellt durch Ironie oder Zynismus«, konzidiert im gleichen Jahr Georg Diez (»SZ« vom 26.06.1999) der neuesten deutschen Literatur von Rainald Goetz bis Judith Hermann. »Großer Ernst herrscht an allen Ecken«, beobachtet Niklas Maak. »Von der Kunst werden wahre Antworten auf die großen Fragen des Lebens erwartet.« »Irony is over«, heißt es auch hier (»SZ« vom 12.02.2000). Es klingt, als werde eine Wende eingeläutet.

Die These, dass »Mesopotamia« »paradigmatisch für viele Kulturprodukte dieses Jahres« den »Willen« zu einer »neue[n] Ernsthaftigkeit« zeige (»SZ« vom 31.12.1999), übersieht aber manchmal nicht nur die Herkunft des Zitats – es stammt aus einem Pulp-Song des Albums »This Is Hardcore« (1998) – und vor allem die vielen Ironiesignale in der Anthologie selbst (Bessing etwa lässt in seiner Erzählung Christian Kracht weinen, als er in Frankfurt die Alphörner des Buchmessegastrandes Schweiz hört) (Kracht 2004: 100) –, sondern wird auch von der weiteren Entwicklung der Popliteratur schnell überholt. Ingo Niermann trifft mit seiner Frage ins Schwarze, ob denn »die Worte ›Irony is over‹ aus dem Pulp-Stück ›The Day after the Revolution‹ [...] nun ernst gemeint [waren] oder auch nur wieder ironisch.« (Niermann 2009: 181)

Katharina Rutschky (2003: 110) hat in ihrer Lektüre der Popromane Stuckrad-Barres, Krachts, Hennig von Langes herausgestellt, ihre Autoren »verwischten [...] unsere gewohnte Unterscheidung von Fiktion und Leben,

vom Autor als Urheber und vom Held als einer Kunstfigur. Der Leser«, stellt sie fest, werde »zu einer ganz besonderen Teilnahme verführt«. Auch dies ist ja, wie Bohrer sehr früh beobachtet, bei Brinkmann oder auch Hubert Fichte ganz ähnlich, die keinesfalls gedachten, sich von ihrem Werk trennen zu lassen, über dessen Gestalt dann »interesselos« etwa mit Experten für autonome Literatur an einer Akademie zu diskutieren sei.

Was ist also davon zu halten, wenn das Umschlagfoto von »Mesopotamia« einen einsamen, aber wie immer sehr blond und brav aussehenden Christian Kracht zeigt, der eine AK-47 im Arm hält? Wird es nun ernst? Das Foto ist von Joachim Bessing, der für das bekannte Coverrückseitenphoto des »popkulturellen Quintetts« auf »Tristesse Royale« und damit für eine komplexe, mehrfach rückgekoppelte Inszenierung mitverantwortlich zeichnet (Döring 2009: 192). Ist es also »nur« inszeniert, »nur« ironisch? (Niermann 2009: 181) Was heißt hier überhaupt »nur«? Auch das Maschinengewehr, mit dem Brinkmann Reich-Ranicki bedroht hat, war ja nicht echt. André Bretons »Revolver« auch nicht (Bohrer 1970: 12). Offenbar können auch fiktive oder fingierte Waffen Wirkungen zeitigen. Es ist wie mit den Alphörnern, die dem Schweizer Kracht in Frankfurt die Tränen in die Augen treiben; auch wenn nichts von dem stimmt, was Bessing kolportiert (nein, so manches muss einfach stimmen!), so ist das Hochgebirge in Krachts Texten leicht nachzuweisen, und es spielt keinesfalls eine nur ironische Rolle.

144

Als Kultur- und Literaturkritiker, der Ironie und Authentizität, Inszenierung und Echtheit als unvereinbare Gegensätze behandelt und darum derartige Äußerungen oder Fotos allein entweder ernst nehmen und dann als extremistisch qualifizieren kann oder für eine Anspielung, ein Zitat, eine Performance halten und deshalb als unpolitisch und ungefährlich einschätzen mag, könnte man meinen, von Pathos und Ironie seien Kracht und Bessing gleich weit entfernt. Von der Pathosformel (Bohrer 1989: 38-41) bliebe nur die Pose über, die nichts Verbindliches mehr besagt; und von Schlegel wird zwar die Devise übernommen, »den Helden fast nie ohne Ironie zu erwähnen« (ebd.: 148), doch die ebenfalls von der Ironie geforderte Reflexion auf die »höchsten Begriffe« weggelassen. Von Pathos, verstanden mit Karl Heinz Bohrer als »ästhetisch-politische Anschauungskategorie« und »Kriterium für [...] kulturelle Substanz« (Bohrer 2007: 39), könnte dann keine Rede sein; von Ironie als transzendentaler Reflexionsfigur in der Nachfolge Friedrich Schlegels freilich auch nicht (Bohrer 1989: 147ff.).

Unbedingtes oder Substanz gäbe es hier nicht mehr, daher auch weder Ironie noch Pathos. Zu fragen wäre, ob sich diese Schlüsselbegriffe überhaupt noch für Analysen unserer Gegenwart eignen oder nur mehr für historische Rekonstruktionen taugen, und inwieweit Bohrer zuzustimmen wäre, dass in Deutschland »die Furcht vor allen in substantiellen Kategorien gefassten Vorstellungen« der Grund dafür sei (Bohrer 2006: 751). Bei dem Versuch, dieser Sache weiter

nachzugehen, werde ich zwei Eigentümlichkeiten von Bohrers Unternehmen zur Eingrenzung des Feldes nutzen: sein Interesse an Imaginationen der Gewalt sowie den kritischen Gegenwartsbezug seiner Analysen. Beide Fokussierungen führen wieder, wie gleich zu sehen sein wird, zum Pop zurück.

Karl Heinz Bohrer hat einmal die Bundesrepublik Deutschland das »langweiligste Land Europas« genannt, und zwar, wie er in Parenthese hinzufügt, »trotz Baader-Meinhof« (ebd.: 749). Damit wird die RAF mit einer gleichermaßen ästhetischen wie politischen Beschreibung in Zusammenhang gebracht. Zwei Jahre später, in einem 2008 unter dem Titel »Sechs Szenen Achtundsechzig« publizierten Essay, beschreibt Bohrer die Hamburger Szene, der Name Hubert Fichtes fällt, dazu Verweise auf viele Partys: »Und eben auch die Gestalt, deren politischer Ernst nicht nur die Gewalt aufrief, sondern sie dann auch praktizierte und ihr den eigenen Namen gab, war auch auf den Partys zu Hause: Ulrike Meinhof.« Es ist, als wäre sie aus einem Stück von Peter Stein ins Leben getreten, »in dem eine junge Kommunistin, schön, bleich und heroisch, die entscheidende Rolle spielte, sie kämpfte im Untergrund.« (Bohrer 2011: 166-169) Auf der einen Seite die »Harmlosigkeit und Putzigkeit« der BRD, »sauber, aufgeräumt und lieb« (Bohrer 2000: 66), und auf der anderen Seite Popmusik, Popmalerei, Popliteratur – und Ulrike Meinhof (Bohrer 2011: 164, 167, 168).

Vor dem Hintergrund dieses Dioramas der BRD wäre noch einmal ein Blick zu werfen auf Christian Kracht, wohnhaft in Phnom Penh, die AK-47 im Arm. Das RAF-Logo, gestaltet von einem Hamburger Grafikdesigner, schmückt zwar eine MP-5 von Heckler & Koch, doch findet man auf den popkulturellen Reproduktionen des Logos immer wieder die Kalaschnikow. Über Kracht mit Kalaschnikow wäre nun kein weiteres Wort zu verlieren, wenn sie nicht exemplarisch für eine bestimmte Aneignung des Terrorismus durch die Popkultur stünde und diese Aneignung des Terrorismus zu einer Frage führte, die seit über vierzig Jahren im Zentrum von Karl Heinz Bohrers Wirken steht: die Frage nach dem Verhältnis von Ästhetik und Politik.

GEFÄHRLICHE AUTONOMIE

Ästhetik und Politik, »Kunst und Wirklichkeit« (Bohrer 1970: 33) oder auch »>Kunst« und »Leben« sowie »Phantasie und Alltag« (ebd.: 7) stehen für Bohrer nicht für operativ getrennte Sphären, wie dies seit den 1960er Jahren Niklas Luhmann (*1927) mit seiner Theorie der Differenzierung der modernen Gesellschaft in Funktionssysteme, die füreinander Umwelt sind, behauptet hat. Ästhetik und Politik sieht Bohrer (*1932) vielmehr in einem Spannungsverhältnis, das Autonomie und Vermittlung beider Dimensionen zugleich umfasst. Diese Ansicht steht, um einen dritten Bielefelder Forscher zu nennen, in der Tradition einer Überlegung, die Reinhart Koselleck (*1923) in »Kritik und Krise« zu Schiller anstellt: Gerade in der »Konsolidierung« ihrer eigenen Autonomie übe die Schaubühne »politische Kritik« (Koselleck 1991: 85).

Dies gilt sicher auch für die »Schaubühne am Halleschen Ufer«, an dem Stein sein »Revolutionsstück« inszeniert (Bohrer 2011: 169). Bohrer nun schreibt der Literatur eine »eigenartige, paradoxe Qualität« zu, »nämlich immer auch mehr zu sein als Literatur«. (Bohrer 1970: 7) Was dieses »mehr« zu besagen hat, arbeitet Bohrer in »Surrealismus und Terror« am Beispiel des berühmten Flugblattes 8 der Kommune I vom 22. Mai 1967 heraus, in dem über das Bild eines tödlichen Kaufhausbrandes in Brüssel das im Vietnamkrieg bombardierte Hanoi mit Berlin kurzgeschlossen wird. Auch der KDW-, Hertie- oder Neckermann-Kunde könne, eine »diskret« weggeworfene Zigarette vorausgesetzt, »am lustigen Treiben in Vietnam« beteiligt werden (ebd.: 36). Partizipation statt Entfremdung. Die Ironie liegt auf der Hand.

»Wahrscheinlich hat damals keiner verstanden«, kommentiert Bohrer, »welche Neuigkeit mit diesem Flugblatt auf den Markt gekommen war.« (Ebd.: 36) Auch Jacob Taubes nicht, der die Flugblätter der Kommune I unter dem Titel »Surrealistische Provokation« in einem im November 1967 im »Merkur« veröffentlichten Gutachten zur Klage gegen Rainer Langhans und Fritz Teufel beim Berliner Landgericht der »Literatur« zuschlägt und damit erfolgreich vom Vorwurf exkulpiert, zur Begehung strafbarer Handlungen aufzurufen (Taubes 1967: 1079). »Ohne Zweifel«, so Taubes, handele es sich um »Satire« im Stile eines Aragon oder Breton (ebd.: 1078, vgl. 1072ff.) und deshalb, so folgert er, um rein rhetorische Akte, deren Aktionsradius auf den der »Kunst« beschränkt bleibe, »jenen Bereich der Gesellschaftsordnung« also, wie Taubes mit Breton formuliert, in der ein noch so provokatives Tun »kaum Strafen zu gewärtigen brauche« (ebd.: 1075).

In dieser »Lizenz« der Poesie, sich folgenlos alles erlauben zu dürfen, liegt aber schon für Friedrich Schlegel eine »gefährliche Indifferenz« (Schlegel 2007: 52). Auch Bohrer stellt das Flugblatt in die surrealistische Tradition und betont seine »literarische Form« (1970: 36ff.). Doch betont er im Gegensatz zu Taubes, es genüge keinesfalls, diese Art von Literatur »mit dem Hinweis auf das sattsam bekannte >Épater le bourgeois< zum Literaten-Blödsinn zu entschärfen.« (Ebd.: 39) Genau diese Formel Baudelaires hatte Taubes bemüht und in dem Wort »Bürgerschreck« zusammengezogen, um die Flugblätter dann ganz im »Instrumentarium surrealistischer Rhetorik« (Taubes 1967: 1075) aufgehen zu lassen, womit von der unerhörten »Neuigkeit«, die Bohrer hier ausmacht, also nichts übrig bleibt.

Die Angeklagten werden freigesprochen, aber ihre Flugblätter sind zuvor von »gutwillig Liberalen« (Bohrer 1970: 36) zu Sprechblasen entschärft und einer Literatur subsumiert worden, die zwar gerne provoziert, aber ansonsten, so Taubes, »ohne Folgen bleibt« (Taubes 1967: 1075). Politik und Ästhetik, Leben und Literatur werden voneinander derart separiert, dass sie füreinander nicht blind, aber folgenlos bleiben. So kann Taubes sein Gutachten schließen: »Die >Kommune I< ist ein Objekt für die [...] Literaturwissenschaft, aber nicht

für Staatsanwalt und Gericht.« (Ebd.: 1079) Damit ist der Fall für diejenigen, die die Autonomie der Kunst als politische Indifferenz verstehen, abgeschlossen. Bohrer fängt hier aber erst an.

Seine Analyse des Zusammenhangs von »Surrealismus und Terror« beginnt mit der Beschreibung eines Farbfotos aus »Time«. Zu sehen sind zwei der erschossenen Attentäter des Vietcong, die Ende Januar 1968 im Zuge der großen Offensive versuchten, in die Amerikanische Botschaft einzudringen (Bohrer 1970: 33). Beschrieben werden die intensiven Farben eines »Pop-Bild[es]«, das Setting kombiniere die Lässigkeit einer »Garten-Party« mit dem Schrecken der Leichen (ebd.: 33). Eine surreale Gartenparty schildert auch Kracht in »1979«. Weder der Schrecken und die Pop-»Bilder« noch die »schneeweiße[n] amerikanische[n] Ausgehuniformen« fehlen in diesem Tableau. Was der Protagonist Christopher wahrnimmt, erinnert ihn an die »frühen sechziger Jahre« (Kracht 2001: 36, 33).

»Der Schrecken, die grässliche Faszination« rührt für Bohrer daher, »daß der für Sekunden in die falsche Erwartung gedrängte Blick Stück für Stück die scheinbar »surreale« Szene als authentische Szene erkennt.« (Bohrer 1970: 33) Sie steht für viele Ereignisse, »in denen [...] der Terror anschaulich wird und zunehmend Elemente des Künstlich-Schrecklichen angenommen« habe. »[Ä]sthetische und reale Ereignisse« seien »substantiell austauschbar geworden [...], so sehr haben sich die ehemals gegensätzlichen Sphären von Kunst und Realität ineinander geschoben bis zur Deckungsgleichheit.« Die Trennwand zwischen »Leben und Literatur« sei »zerbrochen« (ebd.: 34).

Genau dies hat die Kommune I in ihrem Flugblatt Nr. 7 (24. 5. 1967) getan, das überschrieben ist: »NEU ! UNKONVENTIONELL ! [...] NEU! ATEMBERAUBEND!« Es verwandelt – lange vor dem »shock advertising« von Oliviero Toscani, für Benetton und vollkommen undenkbar in der Welt der »westdeutschen Reklame« (Bohrer 2000: 67) – das reale Ereignis in eine Werbekampagne: »Mit einem neuen gag in der vielseitigen Geschichte amerikanischer Werbemethoden wurde jetzt in Brüssel eine amerikanische Woche eröffnet: ein ungewöhnliches Schauspiel bot sich am Montag den Einwohnern der belgischen Metropole: Ein brennendes Kaufhaus mit brennenden Menschen vermittelte zum erstenmal in einer europäischen Grossstadt jenes knisternde Vietnamgefühl (dabeizusein und mitzubrennen), das wir in Berlin bislang noch missen müssen.«

Seiner in der Bildanalyse gewonnenen These vom Zusammenbruch der Trennung von Kunst und Leben folgend, stellt Bohrer diese Flugblätter nicht im grundgesetzlich eingetragenen Kulturschutzpark der autonomen Literatur ab, sondern betont ihre »Aggressivität«, die wie die »Fotografie vom Attentat in Saigon« (Bohrer 1970: 36) die Rezipienten fasziniert und terrorisiert, also genau das Gegenteil von dem bewirkt, was die Autonomieästhetik seit Kant interesseloses Wohlgefallen nennt. Diese These macht aber auch die

Analyse selbst riskant, denn sie operiert ja nicht nur auf der Seite, die politisch neutralisiert worden ist, sondern auch auf der anderen Seite, auf der um eine Lagebeschreibung gerungen wird. Wer diesen Zusammenhang auflöst, um eine Seite ohne Verbindung zur anderen zu sehen – wie etwa Aleida Assmann, bei der Bohrer's Projekt von der ästhetischen Dimension getrennt wird, sodass nur Nationalismus übrig bleibt (Assmann 2009: 23ff.) –, unterliegt einem Missverständnis.

»Das Flugblatt«, hält Bohrer gegen Taubes fest, »war in dem Grade ernst, das heißt wortwörtlich gemeint, wie eine literarische Form das sein kann, die nicht Befehl, Aufruf und Kommando ist, sondern auf literarische Weise versucht, politische Zusammenhänge darzustellen, dabei aber nicht nur mit Information arbeitet, sondern gleichzeitig mit dem unterschwelligem Reiz, dadurch einen ›surrealistischen‹ Vollstreckungsbefehl zu erteilen, der weiß, dass er nicht vollstreckt werden kann: Der surrealistische Zynismus terrorisiert die Nerven des moralisch Ansprechbaren.« Die Flugblätter mögen ›satirisch‹ gearbeitet sein, wie Taubes behauptet, doch verbreiten sie für Bohrer »ein Gefühl von blutigem Ernst«. (1970: 37) Der Aufsatz heißt darum mit Recht »Surrealismus und Terror«.

DEFIZITE DER SYMBOLISCHEN FORM

148

Die Frage ist nun, nach diesem Rückblick in die 60er, wie es im 21. Jahrhundert um das Verhältnis von Politik und Ästhetik bestellt ist und ob Karl Heinz Bohrer's Analyse den Blick auf die aktuelle Lage zu leiten und schärfen vermag. Auf zwei Worte gebracht, verbindet Karl Heinz Bohrer die Beobachtung einer Formkrise mit einer Kulturkritik, deren Maßstab ihm von der Kunst- und Literaturgeschichte, aber auch von den großen Formen politischer Repräsentation geliefert wird (vgl. Schmitt 1925): Auch wenn er das Arsenal seiner Argumente meist aus Texten bezieht, die im 19. oder frühen 20. Jahrhundert entstanden sind, steht der Gegenwartsbezug bei diesem Thema oft genug im Vordergrund.

Dies ist schon so bei seinem 1969 für den »Merkur« verfassten Kommentar des Flugblattes der Kommune I der Fall (Bohrer 1970: 36ff.). Und dies verhält sich noch vier Jahrzehnte später so, wenn Bohrer die »mausgrauen Gesprächsauftritte« des deutschen »Hochschulpersonals« mit den sogenannten »›Drittmitteln‹ als Gesprächsinhalt« als exemplarischen Fall einer »Stillosigkeit« wertet, welche die deutsche Gesellschaft, die Politik und die Universität mit »Ausdruckslosigkeit« geschlagen habe. (Bohrer 2007: 15f.) Das »ökonomische Denken«, das unsere Universitäten inzwischen erobert hat, ist eben, das wusste schon Carl Schmitt, von der »Kraft zur Repräsentation« am weitesten entfernt (1925: 28, 26). Bohrer's doppelter Befund lautet: »Statt formalästhetischer und gedanklicher Härte und Anstrengung, die fasziniert und zum Leser macht, tritt die Sprachlosigkeit des uferlosen Sichaussprechens« (Bohrer 1988: 82), das »ewige Gespräch« (Bohrer 2006: 753).

Carl Schmitt, dem Bohrer mehr zu verdanken hat, als Fußnoten belegen können, hat dies einst auf den Gegensatz von »Geschwätz« und »Argument« gebracht (1985: 83, 11). Doch sei an die Stelle des scharfen Streits der »Meinungen«, in dem tatsächlich Argumente ausgetauscht würden, »in den Verhandlungen der Parteien die zielbewußte Berechnung der Interessen und Machtchancen« getreten, die im Verhältnis zu den »Massen« erst gar nicht zum Diskurs gelange, sondern auf eine »plakatmäßig eindringliche Suggestion« setze (ebd.: 9, 11). Das Parlament sei eine »Fassade« ohne parlamentarische Substanz, also ohne echte »Debatte« in »öffentlicher Rede und Gegenrede« (ebd.: 62). Damit gehe auch die »Kraft zum Wort und zur Rede« verloren und so die »Fähigkeit zur Form« (Schmitt 1925: 32, 31). Mit dieser Einschätzung Schmitts ist Bohrers Lagebeschreibung vorbereitet.

Es mangle an »Ausdruck, der über das Private hinausginge« (Bohrer 2000: 17). Dieses »Defizit in der symbolischen Form in der Bundesrepublik« hat Bohrer bereits 1980 konstatiert und mit dem Hinweis auf das »totale Privatwerden der öffentlichen Figuren« veranschaulicht (Bohrer 1988: 79). Dies gilt sogar für die durchaus »öffentlichen Figuren« der ersten Generation der RAF, die in den Romanen und Verfilmungen des 21. Jahrhunderts depolitisiert werden, geschildert als von Liebe, Eifersucht, Neid oder Drogen, also »privaten« Motiven, getriebene Menschen.

150

Unter den Titel »Ästhetik und Politik« hat Bohrer auch seine »Erinnerung an drei Jahrzehnte des Merkur« gestellt, die im Dezember 2011 im letzten von ihm und Kurt Scheel verantworteten Heft des »Merkur« erschienen ist. Es mangelt auf beiden Seiten der Gleichung, und diese Diagnose birgt die Behauptung, dass »politische, gesellschaftlich relevante Phänomene« eine Formseite haben, die dem Politischen nicht, als sei es bloß Dekor, äußerlich ist (Bohrer 2007: 31), sondern als genuiner Aspekt innewohnt: politische Form als Form des Politischen und als Politisches der Form.

In Bohrers Ansatz liegt eine Zumutung, die sich sofort erweist, wenn das Spannungs- und Bedingungsverhältnis von Politik und Ästhetik thematisch eingeführt wird. Etwa in dem Aufsatz »Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis«, dessen Titel auch die These »in nuce« ist (Bohrer 2004: 198). In einer Arbeit über »Gewalt als ästhetisches Verfahren« heißt es gar, die »Relevanz des Gewaltaspekts« in der Kunst nehme mit der »Bedeutung des [...] Werks zu«. (Ebd.: 199) Grund dafür seien die »Intensitätseffekte«, die der poetischen Imagination von Gewalt, Grausamkeit oder auch Krieg möglich würden. (Bohrer 2007: 116)

TRISTESSE ROYALE

»Es gibt noch einen anderen Ausweg«, kommentiert Christian Kracht – oder genauer: die Figur »Christan Kracht«, der in diesem durch und durch komponierten Textgewebe die zitierte Aussage zugerechnet wird (vgl. Döring 2009) –

die offenbar verzweifelte Lage kurz vor der Jahrtausendwende, »und das ist [...] der Krieg.« (Bessing 1999: 156) »Von innen bomben. Das wäre mein Vorschlag«, wirft Joachim Bessing, der das »popkulturelle Quintett« im Jahre 1999 orchestriert, in die Runde. »Ein interessanter und trauriger Vorschlag«, bemerkt Alexander von Schönburg, und Bessing legt nach: »Bomben aus Semtex bauen und die dann in Prada-Rucksäcken an die Art-Direktoren schicken, per Kurier. Oder das Café Costes oder das Adlon sprengen.« (Ebd.) Die Idee ist frisch importiert aus dem Roman »Glamorama« von Bret Easton Ellis (Ellis 1999) und damit pure literarische Selbstreferenz. Derartige Aussagen wurden, ganz nach dem Muster der Reaktion auf Brinkmanns Maschinengewehr, entweder den Personen sozusagen »im Ernst« zugerechnet und skandalisiert (»Kriegsbegeisterung der Autoren«) (Döring 2009: 196) oder als Effekte eines intertextuellen Zitatengewebes erwiesen und so entschärft (Werber 2003).

Was denn das Neue sei an diesen »Prada-Rucksackverschickern mit ihren Bomben« (Bessing 1999: 156) im Vergleich zum Terrorismus der RAF? Neu, so lautet die Antwort, sei die völlig sinnfreie Zwecklosigkeit der Zerstörung, die nichts anders wolle als »tabula rasa«. Auf der leeren Fläche werde kein »Bild« der Gesellschaft gemalt, sie bleibe leer (ebd.: 157, Stuckrad-Barre). »Natürlich gibt es da keine konkrete Vorstellung vom Danach. Es führt ins Garnichts. Es gibt auch nicht so etwas wie einen Inhalt«, führt eine Bessing zugewiesene Textsequenz aus (ebd.: 156). Im Gegensatz zu den Flugblättern der Kommune I werden die Imaginationen terroristischer Akte offenbar von jedem Bezug auf ein politisches Projekt, von jeder Perspektive auf die politische Gegenwart oder gesellschaftlicher Referenz separiert. Berlin wird hier keineswegs Hanoi. Prada-Meinhof ist Ästhetizismus ohne politische Dimension. Mit Bohrer käme man hier also nicht weiter, und es wäre nicht überraschend, dass diese Autoren von ihm nicht rezipiert worden sind. Dies ist aber nicht alles: »Ich sage doch auch gar nicht, daß es gut war. Aber sie hatten ein Programm. Wir haben keines, hoffe ich« – Stuckrad-Barre über die RAF, deren Mitglieder »zumindest« einmal ein »Glühen in den Augen« gehabt hätten, auch wenn alles an dem »Bild«, das das Leuchten erzeugt habe, »abstrus« sei (ebd.: 156f.).

Um den Zusammenhang von Ästhetik und Politik der Gewalt in »Tristesse Royale« zu erschließen (und darüber hinaus für ein weiteres Jahrzehnt der Gegenwartsliteratur; die in »Tristesse Royale« angespielten Themen reichen Kracht immerhin für drei Romane: »1979«, »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten«, »Imperium«), muss das Motiv des Weltkriegs hinzugezogen werden. »Krieg« und »Weltkrieg« sind ohnehin die Stichworte, die das Terrorkapitel »Erase and Rewind« einleiten und beschließen (Bessing 1999: 156, 159). Das Motiv des Krieges wird von Alexander von Schönburg im Zuge einer Diskussion über den Begriff der »Authentizität« eingeführt, der obsolet sei, weil schlechthin alles, was man tun und sagen könne, Zitat, Collage oder Sample und mithin ein Produkt von kontingenten Inszenierungen sei.

Im »Selbst – da ist nichts«, meint Eckhart Nickel. (Ebd.: 152) Nichts und niemand sei authentisch: Man könne ja schließlich immer auch etwas anderes zitieren, collagieren oder sampeln. Schönburg behauptet:

»Wir, die wir hier sitzen, sind so unauthentisch, daß es sich gar nicht lohnen würde, uns zu re-modeln. Wir befinden uns schon unser ganzes Leben in ständiger Metamorphose. Unsere einzige Rettung wäre eine Art Somme-Offensive. Unsere Langeweile bringt den Tod. Langsam komme ich zur Überzeugung, daß wir uns in einer ähnlichen Geistesverfassung befinden wie die jungen Briten, die im Herbst 1914 enthusiastisch die Rugby-Felder von Eton und Harrow, die Klassenzimmer von Oxford und Cambridge verließen, um lachend in den Krieg gegen Deutschland zu ziehen. England war damals ebenfalls – wie heute Europa – am Ende einer Phase des Wohlstands und der Stabilität angekommen. Junge Menschen sehnten sich nach Aufregung, nach Heldentum, ja, Heldentod letztendlich. [...] In einer ganz ähnlichen Verfassung befindet sich unsere Generation heute. Wir werden von vorne bis hinten entertained. Die Spannung ist weg.« (Ebd.: 137f.)

Die hier zur Sprache kommende kulturelle Symptomatik aus Re-Modeling, Langeweile, Entertainment und Kriegssehnsucht setzt als Diagnose das Ende der Geschichte und den Beginn des Posthistoire voraus. Arnold Gehlen hat diese Erfahrung bereits 1960 formuliert: »Die Entwicklung ist abgewickelt, und was nun kommt, ist bereits vorhanden« (Gehlen 1986: 206). Zeit mag noch vergehen, aber mit der Geschichte ist es vorbei. Die Popkultur verwaltet ihre Bestände und weiß, was sie da tut. In »Tristesse Royale« artikuliert sich dieser Befund in einer umfassenden und existentiellen Langeweile. Es ist dieser »Ennui« (Bessing 1999: 34), der den Krieg als »letzten Ausweg« ins Spiel bringt: »Unsere einzige Rettung wäre eine Art Somme-Offensive. Unsere Langeweile bringt den Tod.« (Ebd.: 137)

Ist dies »hohles« Pathos? Also eine »mislungene, intellektuell verdächtige Ausdrucksform«, wie Bohrer 2005 im »Merkur« definiert? Wenn Pathos »ursprünglich einen bedeutenden Gedanken inszeniert«, so heißt es dort weiter, »dann impliziert die Verdächtigung des Pathos konsequenterweise die Absage an solch bedeutende Gedanken, Ideen, Gefühle oder gar die Absage an ihre aktuelle Möglichkeit überhaupt.« (Bohrer 2007: 34) Aber womöglich wäre die zitierte Stelle anders zu lesen, nicht als Verdächtigung oder Absage an Pathos schlechthin, sondern als ironische Erinnerung an ein Pathos, das einmal nicht hohl war? Auch Pathos versteht Bohrer wie schon den Stil-Begriff als ästhetisch-politische Form (ebd.: 36), die das bloß Private überschreitet und der die »Kraft« zum öffentlichen, repräsentativen »Wort und zur Rede« eigen sei (Schmitt 1925: 32).

Der »Bundesrepublik« gehe diese »Fähigkeit zur Form«, um noch einmal Carl Schmitts Wort zu gebrauchen, allerdings vollkommen ab. Ihr Stil sei die »Stillosigkeit« (Bohrer 2007: 18), und dies betreffe eben keineswegs nur die

Kunst, sondern die gesamte »Ästhetik des Staates«. Bohrer konstatiert in seinen unter diesem Titel gruppierten Aufsätzen einen überall sichtbar gewordenen »Souveränitätsverlust« (Bohrer 1988: 81). Diese Beobachtung eines Verlusts von Souveränität ist eben nicht nur eine politische Diagnose, sondern genauso eine ästhetische: Auch in der Kunst gelingt es nicht mehr, (Form-)Entscheidungen überzeugend zu motivieren; politisch wie ästhetisch herrschen Okkasionalismus, Pragmatismus, Beliebigkeit und Opportunismus; dies könnte man post-souverän nennen (vgl. Werber/Weitin 2012: 5-9; Schaffrick 2013: 135-53). Der gleiche Befund wird Kunst und Politik in »Tristesse Royale« ausgestellt.

Denn diese Erzählung eines zweifachen Verlustes bestimmt den ganzen Motiv-Komplex Krieg/Terror/Gewalt in »Tristesse Royale«. Formuliert wird keine »Absage« an die Möglichkeit substantieller, verbindlicher »Gedanken, Ideen oder Gefühle«, vielmehr wird der »Mangel an kulturellen Pathosformeln« (Bohrer 2007: 57) betrauert. Das coole Design des Prada-Meinhof-Terrors und das kühle Statement, die herbeifantasierten Kriegs- und Gewaltszenen hätten weder Grund noch Ziel, bezeichnen nur die Kehrseite der durchaus beredten Klage über die »kollektive Verzweiflung« (Bessing 1999: 159) einer Generation, die unter dem »Fehlen jeglicher Verbindlichkeiten« leidet (ebd.: 31).

Im Grunde sagt es von Schönburg ganz präzise: Cambridge ist nicht Berlin und 1914 nicht 1999 (ebd.: 138). Ganz genauso formuliert es ja auch Bohrer, der in London, später in Paris wohnt. London ist nicht Berlin. Ja, nicht einmal Berlin ist Berlin, sondern fast durchweg, mit Carl Schmitts polemischem Begriff, nur die »Fassade« einer Hauptstadt. »Genau wie das Adlon ist die Welt, in der wir leben.« (Ebd.: 60f.) Das Adlon steht nur auf den ersten Blick für die neureiche Schnöseligkeit, die von der ersten Seite an in »Tristesse Royale« so präventiv vorgeführt wird, dass die Form- und Kulturkritik beinahe übersehen wird. Denn das Adlon der neuen Mitte ist entkernt, es zitiert nur, was es einmal gewesen sein mag, Berlin ist Form ohne Substanz. »Aus dem Zitat dieser Zitate entsteht die Kultur um uns herum«, merkt Bessing an (ebd.: 31).

»Überall, wo heute noch Stil zu erkennen ist, ist aber auch immer das Normative anwesend«, in dem der »individuelle Ausdruck seine Kraft findet«, schreibt Bohrer in »Zu Aktualität und Geschichte eines nationalen Unvermögens« (Bohrer 2007: 16). 2006 erneuert er seine Kritik am Defizit symbolischer Formen in »Die Ästhetik des Staates revisited«. Der damaligen großen Koalition attestiert er eine »faule Degeneration des Kompromisses«, die der »Entmachtung der zentralen Gewalt durch die Provinz« entspringe. Der heutigen GroKo würde er sicher nichts anderes bescheinigen. Auch in der »Berliner Republik«, so Bohrer, werde das »Äußerliche, die Form« weiterhin als »bloße Zutat« gesehen, wo es sich doch um etwas Essentielles« handle. In Berlin sei es allein der »verbliebene und gerettete preußische Klassizismus vom Brandenburger Tor bis hin zur Humboldt-Universität« und zum Pariser Dom, der »Größe« habe und die Stadt zu einer einzigartigen Metropole mache. (Bohrer 2006: 752f.)

Aus dem Adlon schaut das popkulturelle Quintett just »über die Quadriga« hinaus in die andere Richtung, auf »das hässliche Berlin« (Bessing 1999: 33). Allein die Formensprache der preußischen Architektur wird hier nicht kritisiert, im Gegenteil, das Adlon wird an ihr gemessen und als leere Hülle abgefertigt, gleichsam als hohles Pathos. Das Beste an ihrer »Executive Lounge im vierten Stock« ist eben der »unverstellte[] Ausblick auf das Brandenburger Tor« (ebd.: 16, vgl. 53). Immerhin haben nicht gerade die »Telekomleute ungehindert die antikischen geschichtsschwangeren Säulen des Brandenburger Tors mit Albernheiten verhunzt«, um die These von der »Stillosigkeit der Bundesrepublik« ein weiteres Mal zu bestätigen. (Bohrer 2007: 28, 29) Wieder verbindet sich, in »Tristesse Royale« wie bei Bohrer, die Diagnose einer Formkrise mit einer »post-restitutiven« Kulturkritik, die nicht darauf hofft, das Verlorene irgend wiederherzustellen (Konersmann 2011: 59-76).

Das von Bohrer ausgemachte »ästhetisch-kulturelle« Defizit (Bohrer 2007: 20) wird in der politischen Öffentlichkeit von Helmut Kohl personifiziert. Er sei die »Auflösung der Form« selbst, die »nach Adenauer, nach Brandt, nach Schmidt über uns kam« (Bohrer 1988: 79). Kohl, aber auch Rau stünden für eine Generation, der die »verschnulzte Rede vom Menschlichen in der Politik bis zur Unerkennbarkeit des Politischen geriet. Das kleinbürgerliche Milieu, in dem die Mehrheit dieser Politiker aufwuchs, die dramatische Abwesenheit der für Formen begabten Elite eines politisch diskreditierten Großbürgertums und jener ermordeten jüdischen Schicht erklärt viel.« (Ebd.: 79f.)

156

Zu den politischen Folgen zählt Bohrer, dass es heute weder »eine große Sache« noch eine ihr entsprechende »rhetorische Kraft« mehr zu geben scheine. Die Regierung verwalte ihr Land nur noch, lautet die Diagnose; die Versicherung von Risiken aller Art sei zur Staatsräson geworden. (Bohrer 2006: 754) Kanzlerin Merkel zeige eine »enttäuschende Performance«, die fehlende Ästhetik des Staates gehe mit einem »Mangel an Freiheitsinstinkt« zusammen, mit einem »notorischen Übergewicht der Egalité gegenüber der Liberté in diesem Lande« (Bohrer 2006: 754).

Die Diagnose einer Formkrise führt Bohrer immer wieder zur Kulturkritik. Genau diese Formkrise wird ganz ähnlich in »Tristesse Royale« konstatiert als Untergang verbindlicher Formen in der beliebigen Rekombinierbarkeit kultureller Zeichen. Alles kann zitiert und collagiert werden. Die Clique sehnt sich denn auch nach dem Original, nach etwas, das nicht nachgebaut, keine Kopie ist. Und auch hier zählt, wie bei Bohrer, Helmut Schmidt zu den Ausnahmen. Gerhard Schröder sei dagegen wie das Adlon, also eine Attrappe, eingekleidet von Brioni, ganz Oberfläche ohne Substanz (Bessing 1999: 109).

Wenn Schönburg seine Verzweiflung zu Protokoll gibt, scheint er Bohrer geradezu zu paraphrasieren: »Wo sind diese Menschen heute? Wo die gescheiterten Juden? Die scharfen Aristokraten? Die strengen Hanseaten? Die barocken Süddeutschen? Wer kann noch reden? Ich meine richtig reden, nicht Sprechblasen

von sich geben, sondern rhetorisch und auf den Punkt genau sprechen.« (Ebd.: 61) Man könnte hier die Frage anschließen: »Gibt es keine großen Sachen mehr und deshalb auch keine großen Reden?« Keinen »Stil« im Auftritt? Keine »rhetorische Kraft«? Kurz: »Keine Ästhetik des Staates«? (Bohrer 2006: 744) Keine »repräsentative Rede«, keine »imponierende Autorität«? Keine »politische Form«? (Schmitt 1925: 32ff.) Gibt es, so könnte man mit Bohrer fragen, wie im Poproman 1968 auch heute noch irgendwo »gelungene Artefakte intellektuell und künstlerisch wacher Geister«? (Bohrer 2011: 168) Meine Antwort lautet: ja; aber Bohrer hat die »Aktionen« (ebd.) dieser Geister vollkommen übersehen oder ignoriert.

Dass »Tristesse Royale« nicht die Wortprotokolle eines authentischen Gespräches in Druckform bringt, ist bekannt. Das Produkt ist vom Cover bis zum Klappentext inszeniert und auf Wirkung kalkuliert. Es ist selbstreflexiv, und sicher wird alles, was gesagt wird, auf die Voraussetzungen dieses Sagens hin untersucht – und diese Selbstbeobachtungsschleife findet nirgendwo einen sicheren Grund. All dies spräche für Ironie auf Schlegel'schem Niveau, »transzendente Buffonerie« (Lyceums-Fragment Nr. 42). Diese sich selbst, ihre Möglichkeitsbedingung in Frage stellende Ironie schließt, das wäre von Bohrer zu lernen, große Form, Pathos und Stil nicht aus, sondern ein. Auch wenn jede Aussage hundertfach in Parenthese gesetzt, als Zitat kenntlich gemacht und als bodenlos decouviert wird, zieht sich durch die gesamte Text-Collage die Diagnose einer Formkrise, die immer wieder kulturkritische Effekte zeitigt.

Das Krieg- und Terrortableau in »Tristesse Royale« mündet in die Wahl: »Der Weltkrieg oder die Verzweiflung?« Gesucht wird eine »wirkliche Alternative« (Bessing 1999: 159). Ein »Ausweg« (ebd.: 160). Weder die Wohlstandsverwahrlosung im Luxus noch der Prada-Terror kommen ja wirklich in Frage. Alles in »unsere[r] Gegenwart« ist »monströs[]«, »ohne Möglichkeit, sich [...] zu entziehen, auch nicht im Adlon« (ebd.: 163). Man müsse also »[v]erschwinden« (ebd.: 164f.). Kracht und Bessing fliegen daraufhin nach Phnom Penh, einem »Zentrum des Verschwindens« (ebd.: 165), aus dem sich Kracht mit dem Band »Mesopotamia« zurückmelden wird, die Kalaschnikow im Arm, als gäbe es etwas, für das sich zu kämpfen lohnte; und dies, das ist der kulturkritische Gehalt dieser Pose, gibt es eben nicht. Die existentielle Dimension des Politischen – ein Wasserloch wird von Kombattanten bewacht; man denke an das Ober-Mesopotamische Staudammprogramm der Türkei, das von allen Anrainernstaaten als geopolitische Bedrohung bezeichnet wurde – wird von dem Bild »Water Protectors« (1985) von Odd Nerdrum eingespielt, das das Cover von »Mesopotamia« schmückt; dies aber wiederum nur mehrfach vermittelt und gebrochen, denn es ist sozusagen altmeisterlich gemalt in der Manier der Florentiner Schule der Frührenaissance und der Präaffaeliten.

Bessing montiert noch eine weitere Variante des Verschwindens in die Schlussdebatte des Quintetts in »Tristesse Royale«: »In einem Camp mit einem

Guru, der für dich sorgt. Wo du einfachste Feldarbeiten verrichten mußt, einen strengen Tagesablauf hast, keine Fragen mehr zu stellen, sondern nur noch zu erfüllen hast.« (Ebd.: 162) Das Camp hat Kracht in »1979« beschrieben, und sein Protagonist kommt dort zu einer verstörenden Ruhe. Auch »Imperium« erzählt eine Geschichte des Verschwindens. In Krachts Roman »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten« verschwindet am Ende die gesamte, von einem Wiedergänger Le Corbusiers personifizierte Moderne. In Phnom Penh werden letztendlich auch die Marken, deren distinktive wie archivierende Funktion für die neuere Politeratur immer wieder betont worden ist, von der »Liste der Begehrlichkeiten« gestrichen als das »Allerschlimmste [...], das Allerverkommenste«. (Ebd.: 182)

Nach einer Präsentation den Bildbandes »Die Totale Erinnerung. Kim Jong Ils Nordkorea« von Christian Kracht, Eva Munz und Lukas Nikol (2006) teilt Kracht der »taz«-Autorin Ariane von Graffenried, einer Schweizerin, mit, er wolle selbst »in Nordkorea leben«: »Ich sehne mich nach dieser leichten Lenkung, nach einem Weg, der vorgegeben wird, durch den ich gehen darf, als Einsicht, als Notwendigkeit, um mit Lenin zu sprechen.« Die Autorin fügt umgehend an: »Meint er das ernst?« (»taz« vom 13.09.2006) Sicher nicht, doch muss die Aussage doch ernst in dem Sinne genommen werden, als auch seine Ode an die nordkoreanische »Fassadenkunst« (Platthaus 2006) als Form- und Kulturkritik aufgefasst werden kann, insofern Pjöngjang Berlin ist, das Adlon-Berlin, nichts als Fassade und inszenierte Oberflächen, eine leere Post- und Pop-Moderne.

158

Ob diese Kritik nun berechtigt ist oder nicht, ob man sich ein Berlin wünschen sollte, das politisch und ästhetisch zur großen Form eines dann wieder substantiellen Inhalts findet, ob eine Alternative zur verwalteten Republik und zum Posthistoire in der Kunst überhaupt vorstellbar wäre, steht hier nicht zur Debatte. Mir kam es darauf an festzustellen, dass derartige Fragen überhaupt in »Tristesse Royale« verhandelt und von Christian Kracht seit 1999 in allen seinen Texten gestellt werden. Diese Beobachtung verdankt aber die Plausibilität, die sie beansprucht, dem begrifflichen Setting Karl Heinz Bohrsers, dessen zuerst u.a. an Rolf Dieter Brinkmann geschulte Analysen des Spannungsverhältnisses von Politik und Ästhetik ich verwenden konnte, um genau diese Verbindung an einem Textkorpus nachzuweisen, das bislang so nicht gelesen worden ist. Die Frage, ob Kracht etwas ernst oder ironisch meine, verfehlt jedenfalls Autor und Werk. ◆

LITERATUR

- ASSMANN, ALEIDA** (2009): Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung, München. • **BESSING, JOACHIM** (Hg.) (1999): Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre, Berlin. • **BOHRER, KARL H.** (1968): Neue panische Welt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.05. • **BOHRER, KARL H.** (1970): Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror, München. • **BOHRER, KARL H.** (1988): Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, München, Wien. • **BOHRER, KARL H.** (1989): Die Kritik der Romantik, Frankfurt am Main. • **BOHRER, KARL H.** (2000): Provinzialismus, München. • **BOHRER, KARL H.** (2004): Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie, München. • **BOHRER, KARL H.** (2006): Die Ästhetik des Staates revisited, in: Merkur 60, S. 749-757. • **BOHRER, KARL H.** (2007): Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne, München. • **BOHRER, KARL H.** (2011): Selbstdenker und Systemdenker. Über agonales Denken, München. • **DIEZ, GEORG** (1999): Die Empirie schlägt zurück. Die neue Ernsthaftigkeit: Deutschland soll endlich erwachsen werden, in: Süddeutsche Zeitung, 26.06., S. 17. • **DÖRING, JÖRG** (2009): Paratext »Tristesse Royale«, in: Depressive Dandys – Spielformen der Dekaden in der Pop-Moderne, hg. von Alexandra Tacke, Björn Weyand, Köln, S. 178-198. • **ELLIS, BRET E.** (1999): Glamorama [1998], New York. • **GEHLEN, ARNOLD** (1986): Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der Modernen Malerei [1960], 3. Aufl., Frankfurt am Main. • **GRAFFENRIED, ARIANE VON** (2006): Das Schönste den Gästen, in: taz, 13.09. • **KONSERSMANN, RALF** (2011): Kulturkritik und Wiederherstellungserwartung, in: LILI. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 41, S. 59-76. • **KOSSELLECK, REINHART** (1991): Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt [1959], Frankfurt am Main. • **KRACHT, CHRISTIAN** (2001): 1979, Köln. • **KRACHT, CHRISTIAN** (Hg.) (2004): Mesopotamia. Ein Avant-Pop-Reader [1999], München. • **KRACHT, CHRISTIAN** (2008): Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten, Köln. • **KRACHT, CHRISTIAN** (2012): Imperium, Köln. • **MAAK, NIKLAS** (2000): Verblasste Tüten, in: Süddeutsche Zeitung, 12.02., S. 17. • **NIERMANN, INGO** (2009): Die Erniedrigung im Werk und Leben Christian Krachts, in: Christian Kracht. Zu Leben und Werk, hg. von Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln, S. 179-186. • **PLATTHAUS, ANDREAS** (2006): Überall ist es schön, wo er ist: Christian Kracht bereist die Oberfläche der östlichen Welt [FAZ, 04.11.2006]. Internetquelle: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/ueberall-ist-es-schoen-wo-er-ist-christian-kracht-bereist-die-oberflaeche-der-oestlichen-welt-1386430.html> (letzter Zugriff 13.06.2014). • **REICH-RANICKI, MARCEL** (2005): Fragen Sie Reich-Ranicki, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 29.05., S. 36. • **RUTSCHKY, KATHARINA** (2003): Wertherzeit. Der Poproman – Merkmale eines unbekanntes Genres, in: Merkur 57, S. 106-117. • **SCHAFFRICK, MATTHIAS** (2013): Helmut Schmidt im Nicht-Krieg: Souveräne Autorschaft und postsouveränes Erzählen bei Delius, Goetz und Strubel, in: LILI. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 43, S. 135-153. • **SCHLEGEL, FRIEDRICH** (2007): Woldemar-Rezension, in: Schriften zur kritischen Philosophie. 1795-1805, hg. von Andreas Arndt, Jure Zovko, Hamburg, S. 31-53. • **SCHMITT, CARL** (1925): Römischer Katholizismus und politische Form, München. • **SCHMITT, CARL** (1985): Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus [2. Aufl. 1926], Berlin. • **SCHOLZ, LEANDER** (2001): Rosenfest, München. • **SCHUMACHER, ECKHARD** (2009): Omnipräsentes Verschwinden, in: Christian Kracht. Zu Leben und Werk, hg. von Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln, S. 187-203. • **TAUBES, JACOB** (1967): Surrealistische Provokation. Ein Gutachten zur Anklageschrift im Prozess Langhans-Teufel über die Flugblätter der »Kommune I«, in: Merkur 21, S. 1069-1079. • **VORMWEG, HEINRICH** (1968): Ein Realismus, der über sich hinaus will. Rezension zu: Rolf Dieter Brinkmann: »Keiner weiß mehr«; Rolf Dieter Brinkmann: »Die Umarmung«, in: Merkur 22, S. 660-662. • **UPO** [= Ulf Poschardt] (1999): Schluss mit lustig, in: Süddeutsche Zeitung, 31.12., S. 18. • **WERBER, NIELS** (2003): Der Teppich des Sterbens. Gewalt und Terror in der neuesten Popliteratur, in: Weimarer Beiträge 49 (1), S. 55-69. • **WERBER, NIELS/WEITIN, THOMAS** (2012): Postsouveränes Erzählen, in: LILI. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 165, S. 5-9.