



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Die Sozialfigur des Flaneurs bei Christian Kracht und Ronja von Rönne“

verfasst von / submitted by

Indira Holzer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 353

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Dr. Günther Stocker

INHALTSVERZEICHNIS

1 Einleitung und Stand der Forschung	4
2 Begriffsklärung und Methodik	9
2.1 Deutschsprachige Popliteratur	9
2.1.1 Was ist Pop und wo kommt er her?	9
2.1.2 Der kontroverse Pop-Diskurs – zur Boulevardisierung der Gegenwartsliteratur	12
2.1.3 Diskjockeys oder Diskurs-Jockeys? – Über die Einarbeitung von Musik und progressiven Diskursen in die Popliteratur	16
2.2 Die Sozialfigur und die ‚Übermoderne‘	18
2.3 Der Literaturbegriff und der Modus Operandi	21
3 Wer ist der ominöse Flaneur?	25
3.1 Traditionen der klassischen Flanerie	25
3.1.1 Wo kommt er her?	25
3.1.2 Wo geht er hin?	27
3.2 Der Flaneur als Sozialmodell	30
3.2.1 Soziologische Auftrittsfiguren	30
3.2.2 Das Raumverhalten des Flaneurs	33
3.2.3 Wahrnehmung und Expressivität in der Reflexivmoderne	34
3.3 Der Flaneur als Sozialrebell	37
3.3.1 Gesellschaftliche Aufklärungsfunktion und sachte Revolte	37
3.3.2 Selbstreflexion und Machtansprüche	40
3.3.3 Das Verhältnis des Flaneurs zur jugendlichen Gegenkultur	42
4 Der Flaneur im Roman – Zwei alternative Modelle	44
4.1 Christian Kracht	44
4.1.1 Sinnsuche und Reiserhythmus des Kracht’schen Flaneurs	44
4.1.2 Ohne politische Position? –	51
Sprechsprachliche Meinungsäußerung und ironische Belustigung	51
4.1.3 Kommerz und Kummer	57
4.2 Ronja von Rönne	66
4.2.1 Wir (Flaneure) kommen – Ronja von Rönnes	66

Entwurf der vereinsamten Mehrsamkeit	66
4.2.2 Der Genderaspekt und andere Diskurse.....	71
4.2.3 Die Realität und der Fake: Grenzerfahrungen im filmischen Stil.....	77
5 Flanerie 2.0 – Der ‚Neue deutsche Flaneur‘ von Christian Kracht und Ronja von Rönne	83
5.1 Create! – Realitätsverlust und Erinnerungskultur im digitalen Zeitalter	83
5.2 ‚Streunerpack‘, ‚Konsumenten‘ und ‚Suhrkamp-Flaneure‘ –.....	87
Der Flaneur als Massenphänomen im medialen Wandel	87
6 Conclusio und Ausblick	92
7 Literaturverzeichnis	98
7.1 Primärliteratur	98
7.2 Sekundärliteratur	98
7.2.1 Fachliteratur	98
7.2.2 Online-Quellen.....	101
8 Abstract.....	103

1 Einleitung und Stand der Forschung

Christian Krachts Roman *Faserland* (1995) und Ronja von Rönnes Roman *Wir kommen* (2016) drehen sich (wie die meisten Popliteratur-Erzeugnisse seit den 1990er-Jahren) um die Flanerie im digitalen Zeitalter. Es geht darum, wie junge Menschen warten, von einem Punkt zum nächsten eilen, um irgendwo Halt im sinnlichen und materiellen Überangebot der Stadt und der Gesellschaft zu finden und diesen von ihnen schließlich ausgemachten Sinn der Postmoderne sprachlich zu dokumentieren. Die selbst auferlegte Beschäftigung des Flaneurs, Stadtbilder zu ästhetisieren und für seine Mitmenschen haltbar und verständlich zu machen, ist heute von Reizüberflutung und Zeitknappheit gezeichnet. Eine eindeutige Realität ist im 21. Jahrhundert verstärkt dem Optionsüberschuss und dem Individualisierungszwang gewichen und die heutige Mitzwanziger-Generation tätowiert sich *CREATE YOUR OWN REALITY* in Großbuchstaben auf den Unterarm. Die literarischen Auswüchse dieser Entwicklungen sind eine experimentelle Sprache, eine beinahe nihilistische Poetik und neuinterpretierte Sozialfiguren. Der Flaneur erlebt in der gegenwärtigen deutschsprachigen Popliteratur eine Renaissance und ist als Schablone für diffuse Charaktere vielleicht aktueller denn je. In diesem Zusammenhang sollen folgende Forschungsfragen zum sogenannten ‚Neuen deutschen Flaneur‘ mit der vorliegenden Arbeit beantwortet werden:

- a) Wie wird die Figur des Flaneurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, insbesondere in den Texten von Christian Kracht und Ronja von Rönne gestaltet?
- b) Welche Unterschiede ergeben sich zu historischen Flaneur-Figuren in der Literatur des 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts?
- c) In welchem Zusammenhang stehen die zeitgenössischen Flaneur-Figuren zu den gesellschaftlichen Veränderungen der jüngeren Vergangenheit?
- d) In diesem Rahmen sollen auch Wilhelm Genazinos These von der Transformation des Flaneurs zum Streuner und der unter anderen von Thomas Düllo unterstützten Hypothese vom Flaneur als Massenphänomen genauer untersucht werden.

Das Massenhafte schreibt sich umso stärker in den Menschen und die Gesellschaft ein, je näher der Fokus der Betrachtung an der liberalistischen Gegenwart liegt. Dem Untergang des Ichs in der kauflustigen Masse steuern gegenwärtige Individualisierungstrends entgegen. Das Bedürfnis nach Gruppierung und das Streben nach Selbstverwirklichung stehen in einem problematischen Verhältnis zueinander. Der Zusammenschluss von flaneurischen Persönlichkeiten ist bei Ronja von Rönnes Entwurf einer Mehrpersonen-Liebesbeziehung zentrales Thema. Von Rönnes radikaler Gegenwarts-Entwurf lädt dazu ein, anzunehmen, der Literaturwissenschaftler Moritz Baßler hätte die Autorin heute gemeinsam mit Christian Kracht in seine Nennung der „neuen Archivisten“ aufgenommen. Der Flaneur als Einzelgänger ist trotzdem noch nicht ganz von der Bildfläche der Popliteratur verschwunden, wie Christian Kracht mit seinem Protagonisten in *Faserland* beweist. Dennoch ist auch da die allgemeine Flanerie-Stimmung als Zeitgeist der ‚Übermoderne‘ zu spüren und der Flaneur längst keine Ausnahmeerscheinung im Alleingang mehr. Die Flanerie könnte als allgemeine Lebenshaltung der Mitzwanziger-Generation ab den 1990er-Jahren interpretiert werden, was ihn als soziale Rolle ‚massentauglich‘ macht. Krachts Protagonist begegnet auf seinem Trip durch Deutschland vielen Gleichgesinnten, die ihm genauso kurzweilig, hedonistisch, mitteilungsbedürftig und emotional unnahbar erscheinen wie er selbst. Der Flaneur wird in spezieller Weise also auch in den Texten Christian Krachts zum Gruppen- oder Massenphänomen und unterscheidet sich so von seinem klassischen Vorgänger. Mit der Kracht'schen Interpretation des ewig Reisenden nimmt der Flaneur dann manchmal die Gestalt eines ‚Souveneurs‘, eines Sammlers von Kulturgut an, der seine eigene Lebensumgebung gleich einem Touristen wahrnimmt, konsumiert und dokumentiert. Dieses leichtfüßige ‚Freizeit-Benehmen‘ des Flaneurs hat Potenzial dazu, den seiner gewohnten Umgebung enteigneten Streuner als postmodernen Nachfolger des klassischen Flaneurs zu entkräften und für ein relativierendes Ergebnis in Bezug auf die Forschungsfrage zu sorgen.

Im Zentrum der geplanten Untersuchung steht die Erforschung der flaneurischen Essenz in den ausgewählten Romanen. Im ersten Teil werden die nötigen Begriffe für eine

kohärente Argumentation geklärt und die Methodik vorgestellt. Die Erklärung der Sozialfigur soll vorab in das Thema der Interrelation von Literatur und Gesellschaft einführen. Die Entstehungsgeschichte und die Charakteristika der deutschsprachigen Popliteratur werden in diesem Rahmen ebenfalls abgesteckt.

Der zweite Teil widmet sich den Charakteristika der Flaneur-Figur und ihren historischen und literarischen Ausprägungen. Die persönlichen und sozialen Merkmale des Flaneurs und seine eigenwillige Beziehung zur Stadt werden beleuchtet. Seine Bedeutung als Sozialmodell im gesellschaftlichen Gefüge und seine Rolle als Sozialrebell mit Aufklärungsfunktion werden kritisch hinterfragt. Hier gelten vor allem Müßiggang und Epiphanie, kommerzielle Nutzung des urbanen Raumes und die zwiespältige Meinungsäußerung als Indikatoren für literaturhistorische Vergleiche zwischen dem klassischen Flaneur und dem Neo-Flaneur.

Der dritte Teil beschäftigt sich mit der konkreten Flaneur-Figuration im deutschsprachigen Pop-Roman. Die zwei alternativen Entwürfe der Hauptfigur in *Faserland* und *Wir kommen* werden separat und mit variierendem Fokus nach ihren unterschiedlichen Eigenheiten behandelt. Christian Kracht porträtiert den ewig reisenden und namenlosen Protagonisten ohne eindeutige politischer Position durch relativierende Erzähltechniken und zweideutige Marken-Symbolik. Stadt und Land (Land im Sinne von ländlichem Raum als auch im Sinne der Nation Deutschland) sind bei ihm romantisierte (Nicht-)Orte, aufgeladen mit soziokultureller Bedeutung. Für den Protagonisten sind meist alle Stationen für sich nichts mehr als ein unzufriedenstellender ‚Dauerparkplatz‘ im Sinne der Suche nach einem Platz in der deutschen Gesellschaft. Das Verlangen nach Schönheit und dauerhaftem Sinn in den Dingen scheint hier das emotionale Glück im Moment zu verdrängen, während die historische Dokumentationsfunktion des Flaneurs vorbildlich erfüllt wird.

Ronja von Rönne entwirft etwa zwanzig Jahre später als Kracht eine polyamoristische ‚Viersamkeit‘ rund um ihre Protagonistin. Diskurse wie die Gender-Thematik im Verhältnis eines männlichen Flaneur-Idealtyps zu einer weiblichen Hauptfigur bzw. zur Autorin sind bei von Rönne keinesfalls zu vernachlässigen. Ein weiterer Fokus liegt auf von Rönnes aggressiver Sprache bezüglich der Tonalität und des Vokabulars und ihrem Spiel mit

filmischer Ästhetik. Ironischer Spott und ernst gemeinte Gesellschaftskritik wechseln sich bei von Rönne wie bei Kracht so häufig ab, dass eine eindeutige Moral im Dunkeln bleibt.

Im vierten Teil werden die Ergebnisse zusammengetragen und eine Flanerie 2.0 beschrieben, welche im digitalen Zeitalter von Realitätsverlust und einer unsicheren Erinnerungskultur geprägt ist. Es werden verschiedene Modelle von Neo-Flaneuren skizziert und der Flaneur als Massenphänomen der jüngeren Generationen diskutiert. Die Arbeit schließt mit einer Konklusion und einer Aussicht auf weitere Forschungsmöglichkeiten ab.

Als literaturtheoretische Basis soll der Katalog der Sozialfiguren der Gegenwart von Stephan Moebius und Markus Schroer dienen, mit dem der kulturwissenschaftliche Anspruch des Themas unterstrichen wird. In der Konzeption der Sozialfigur treffen sich fiktive mit historischen sowie persönliche mit sozial repräsentativen Merkmalen. Künstlerische Erzeugnisse wie Literatur und Film stehen stark in Verbindung mit der Gesellschaft und der Lebensrealität, aus der sie hervorgehen – so argumentierte schon Karl Marx. Auch gegenwärtige Autor_innen wie Diedrich Diederichsen und Kathrin Röggla plädieren heute für gesellschaftlich determinierte Figuren in der Literatur und stützen die vorliegende Arbeit mit jener Argumentation.

Wilhelm Genazino formulierte die These, dass sich der Flaneur im Vergleich zu seinem Ursprungsmodell verändert habe, weil er seiner gewohnten Umgebung (der geordneten Metropole und geregelten gesellschaftlichen Verhältnissen) beraubt wurde. Nicht nur die Presse, die Kunst und die Geisteswissenschaften, sondern auch die jüngste Stadtplanung und Politik versuchen, über Forschung und Kongresse die tiefgreifenden Veränderungen der Postmoderne zu verstehen. Christian Krachts und Ronja von Rönnes Figuren sind Substrate einer größeren soziokulturellen Debatte und werden in dieser Arbeit dementsprechend diskursanalytisch behandelt. Der Begriff der Sozialfigur setzt eine solche Arbeitsweise schon voraus, denn er beleuchtet die soziologische Verankerung von literarischen Figuren. Interdisziplinäre Beiträge, welche bei der Untersuchung des Flaneurs der Gegenwart geltend gemacht werden können, gibt es also

genügend. In der vorliegenden Arbeit werden die interdisziplinären Ergebnisse zum Thema in einen literaturwissenschaftlichen Kontext gesetzt und an konkreten Beispielen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur erprobt. Der im Textfluss oft zitierte Begriff *Flaneur* meint in dieser maskulinen Form auch weibliche Versionen mit, insofern sich die Vergleiche auf die abstrakte, objektive literarische Sozialfigur beziehen, die nun einmal mit einem männlichen Morphem versehen wurde. Gleiches gilt für die literaturwissenschaftlichen Bezeichnungen *Autor* und *Leser*, welche in ihrer sprachlich maskulinen Form als abstrakte Kategorie stets alle Autor_innen und Leser_innen repräsentieren. Gruppenspezifische Bezeichnungen wie *Autor_innnen*, *Leser_innen*, *Zeitgenoss_innen etc.*, welche im Zusammenhang mit tatsächlichen Personen stehen, werden mit einem Gender-Gap versehen, um in jedem Fall alle Geschlechtsidentitäten miteinzubeziehen.

2 Begriffsklärung und Methodik

Zum Verständnis des wissenschaftlichen Verfahrens dieser Arbeit sollen die wissenschaftstheoretischen Konzepte aus dem Fundus der literaturwissenschaftlichen Schulen dargelegt werden, die hier zur Anwendung kommen. Das folgende Kapitel schafft außerdem einen Überblick über die historisch-philologische Kontroverse der deutschsprachigen Popliteratur. Mit Blick auf die Sozialfigur wird im Anschluss auf den Kontext der Gegenwart und dessen Entsprechungen in der Figurenpsychologie des Flaneurs eingegangen.

2.1 Deutschsprachige Popliteratur

2.1.1 Was ist Pop und wo kommt er her?

Die Vorsilbe *Pop* vor *-literatur*, *-musik*, *-mode*, usw. ist eine Abkürzung von *populär*, was einerseits laut dem lateinischen Ursprung *zum Volk gehörend; volkstümlich*, zu: *populus* = *Volk* (Duden 2014: 1557) meint und andererseits „beim Volk, bei der großen Masse, bei sehr vielen bekannt u. beliebt“ (ebd.: 1557) ausdrückt. Eine dritte Bedeutungsebene konzentriert sich auf den „Laut *pop*, der so viel wie Zusammenstoß, Knall bedeutet“ (Ernst 2001: 7).

Mit der Popliteratur ist ein Genre geboren, das seit den 1960er-Jahren für viel Aufsehen sorgte. Über Sinn und Qualität dieser Form von Literatur streiten die Kritiker_innen, Leser_innen und Autor_innen bis heute. Die Uneinigkeit in der Diskussion um den literarischen Pop-Begriff mag auch dem geschuldet sein, dass sich in ihr literarische und kommerzielle Ansprüche auf eine merkwürdige Art und Weise vereinen, was eine Differenzierung von poetologischen und marktwirtschaftlichen Perspektiven grundsätzlich erschwert. Der deutsche Literaturwissenschaftler und Autor Thomas Ernst

versteht unter Popliteratur eine „literarische Entwicklungslinie, die sich im 20. Jahrhundert darum bemühte, die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur aufzulösen und damit auch Themen, Stile, Schreib- und Lebensweisen aus der Massen- und Alltagskultur in die Literatur aufzunehmen“ (Ernst 2001: 9). Popliteratur schreibt sich sozusagen selbst und durchaus bewusst in die kommerzielle Massenkultur ein, hat aber einen vermeintlich hohen kulturkritischen Anspruch, der sie von den Boulevardmedien trennen sollte.

Popliteratur entspringt den Zweifeln an den aufklärerisch-humanistischen Werten und dem Sinn einer hochkulturellen, bürgerlichen Literatur nach den beiden Weltkriegen (vgl. ebd. 2001: 6). Unter dem Vorzeichen der dadaistischen Antikunst Anfang des letzten Jahrhunderts intendierten in den 1960er-Jahren die Autor_innen der US-amerikanischen Beat-Generation à la William S. Burroughs eine offene Literatur ‚von unten‘, die ganz generell die Erzeugnisse der Pop-Art sowie die Gebrauchs- und Alltagsgegenstände und Bilder der Popstars mitmeinte und in Form von Collagen in die Texte miteinbezog (vgl. 2001: 7-10). In Deutschland war die Stimmung eine andere als alleine die Suche nach einer lustvoll anarchistischen Popkultur: Vor allem in der kapitalistischen Kulturindustrie sah man eine Gefahr und wollte gezielt eine Literatur schaffen, die sich von der Ernsthaften unterscheidet (vgl. 2001: 7). Aus Rezeptionsästhetischer Perspektive ist Popliteratur vermeintlich „unterhaltsam und leicht lesbar“ (. 2001: 6), was jedoch eine verborgene ironische Kritik ganz und gar nicht ausschließt, sondern mit Bedenken des progressiven Zeitgeists der Studentenbewegungen noch wahrscheinlicher macht.

In den 1970er- und 1980er-Jahren wandte sich die deutschsprachige Popliteratur hin zu den sprachkritischen, satirischen, ironischen, dokumentarischen Experimenten der französischen Postmoderne-Philosophen wie Michael Foucault und Gilles Deleuze (vgl. 2001: 8). Die Literatur wurde mehr zum subversiven Spiel mit vorhandenen Zeichen und Texten, „eine Collage aus Zitaten, ein Sampling aus Vorhandenem, vergleichbar mit der aufkommenden DJ-Culture“ (ebd. 2001: 8).

Die gravierendste Zäsur in der deutschen Popliteratur passierte kurz bevor die besondere rebellische Pop-Tradition ins nächste Jahrtausend übergegangen wäre:

In den neunziger-Jahren kippte der Begriff der Popliteratur. War er bislang das Programm einer Außenseiterszene, die sich auf die populäre Kultur bezog und daraus Versatzstücke für die eigene Identität ableitete, so ging nun der rebellische Gestus verloren. Popliteratur wurde zu einer Unterhaltungsdienstleistung innerhalb der Kulturindustrie, Synonym für eine Art ‚Easy Reading‘. Das, was mal das Neue, Spannende oder Rebellische an der Popliteratur ausmachte, ist vergangen oder lebt fort in einzelnen Subkulturen – oder ist mit den Texten von Brinkmann, Fichte oder Vesper paradoxer Weise schon wieder selbst zu einer Form von Hochkultur geworden (Ernst 2001: 8).

Was aus diesem literaturwissenschaftlichem Zitat hervorgeht, ist die widersprüchliche Beziehung von Popliteratur zur Hochkultur, über die sie sich erheben und welche sie gleichzeitig unterheben, von unten subvertieren will. Dass heute Pop stärker wie nie zuvor als Begriff für ‚vermarktbar‘ Literatur verstanden und mitunter als Werbung inszeniert wird (vgl. ebd.: 6), gestaltet sich bei einer Rückbesinnung auf die Ursprungsphilosophie der Gattung problematisch und verleiht der heutigen Pop-Generation das Vorurteil der Trivilliteratur. Wenn man sich aber näher mit der deutschsprachigen Popliteratur seit den 1980er-Jahren beschäftigt, wird klar, dass es sich um Bestseller handelt, die den Prinzipien einer anspruchsvollen Ästhetik und einer ironischen Sprache in kleinen Details noch immer folgen. An den Beispielen Christian Krachts und Ronja von Rönnes soll im Anschluss untersucht werden, ob Seichtheits-Anschuldigungen die neue deutschsprachige Popliteratur in ihrem sozialkritischen Anspruch verkennen oder sie zurecht intellektuell abwerten. Ein solches Urteil wird stark von unserer Definition des ‚Neuen deutschen Flaneurs‘, welcher vielen der Protagonist_innen der neuen deutschen Popliteratur eine Schablone war, abhängen.

Für die Figurenanalyse im dritten Teil und die Aktualisierung des Flaneurs im vierten Teil dieser Arbeit, dient folgendes Verständnis von Popliteratur als grundlegend:

1. Pop ist immer Transformation, im Sinne einer dynamischen Bewegung, bei der kulturelles Material und seine sozialen Umgebungen sich gegenseitig neu gestalten [sic] und bis dahin fixe Grenzen überschreiten: Klassengrenzen, ethnische Grenzen oder kulturelle Grenzen. [...]
2. Pop hat eine positive Beziehung zur wahrnehmbaren Seite der sie umgebenden Welt, ihren Tönen und Bildern. [...] Die Revolte ergibt sich aus einem großen Ja (zu Leben, Welt, Moderner Welt), nicht aus einem Nein und einem Ja zur Utopie. [...]
3. Pop tritt als Geheimcode auf, der aber gleichzeitig für alle zugänglich ist (Diederichsen 1996: 38 – 40).

2.1.2 Der kontroverse Pop-Diskurs – zur Boulevardisierung der Gegenwartsliteratur

Der rezeptionsästhetische Ansatz erlebt in der gegenwärtigen Medienlandschaft einen neuartigen Aufschwung: Nun ist der Leser nicht nur Teil des Textes, sondern wird besonders im Kontext von Online-Medien zum Ursprung des Schreibgedankens überhaupt. Junge Journalist_innen werden im Schreiben für den Leser bzw. im Schreiben für die Suchmaschine Google geschult. Die Berichterstattung von Online-Zeitungen funktioniert über sogenannte SEO-Texte (SEO = *Search Engine Optimization*/Suchmaschinenoptimierung) und ist beeinflusst durch Native Advertising/bezahlte Werbung auf der Website (vgl. Bento 2018). Über den Einsatz von Schlüsselwörtern, Wortfamilien und Synonymen erhofft sich ein Online Medium eine hohe Rangordnung in der Listung der Suchmaschine Google, höhere Klick-Zahlen, eine größere Leser_innenschaft und eine bessere Bezahlung von beworbenen Branchen im Wettbewerb mit anderen Online-Medien. Kurze, prägnante Sätze bilden die boulevardeske Textästhetik, die auf die kürzere Aufmerksamkeitsspanne der Leser_innenschaft im digitalen Zeitalter (vgl. Schmitz: 2016: 33) reagiert. Die neue deutschsprachige Popliteratur hat vielleicht nicht direkt auf diese Veränderung der Leser_innenwünsche reagiert, der zumindest oberflächlich einfach zu erfassende Pop-Text fügt sich jedenfalls vorteilhaft in diese Entwicklung der Nachfrage ein. Außerdem...

[korrumpiert k]ommerzielle Verwertbarkeit [...] den Wert eines Werks nicht mehr – sie konstituiert ihn geradezu. Weiters hat die Jugend wesentlich weniger Probleme mit gezieltem Product placement, offensive Werbung wird nicht als Bedrohung oder Verführung angesehen, sondern eher nach ästhetischen Kriterien beurteilt [...] (Blaimschein/Höllhumer u. a. 1999: 420).

Die Popliteratur übt ironische Kritik am finanziell und meinungspolitisch verkäuflichen Boulevard-Modus indem sie ihn sich zu eigen macht. Im neuen deutschsprachigen Pop-Roman herrscht zwar simples Vokabular und vergleichsweise kurzer Satzbau vor, inhaltlich aber besteht die Popliteratur geradezu aus der Ablehnung einer Stilisierung der Gesellschaft zu ‚guten‘ und ‚bösen‘ Teilen wie sie die Boulevard-Presse à la *Neue Kronen Zeitung* mit der Erzähltechnik der Simplifizierung unternimmt (vgl. Bruck/Stocker 2002: 10 und 29). „[D]ie Popkultur hat [ganz im Gegenteil] diesen Prozess [der Auflösung von Lagern, von politischen Kategorien wie links und rechts] ausgelöst und beschleunigt, indem sie das Spiel mit den Zeichen eröffnet und so weit getrieben hat, bis die Zeichen jegliche Referenz verloren haben“ (ebd. 1999: 421). Die jugendliche Subkultur trägt dann vielleicht wie bei Christian Kracht ohne die ideale der Arbeiterkultur zu vertreten abgewetzte Barbourjacken, weil es schlicht gefällt und politisch nichts mehr zu sagen hat. Eine Literatur, die sich an der Popkultur anhält, macht andererseits den individualisierten Zwischenraum, die moralische Reibung des Individuums an der kommerzialistischen Gesellschaft zum Thema. Christian Krachts und Ronja von Rönnes Protagonist_innen verkörpern durch ihren krassen Seelenstriptease den Gedanken von Menschen, die gute sowie schlechte Eigenschaften in sich tragen und von ständigen Erhabenheitsgefühlen durchmischt mit Selbstwertkomplexen geplagt werden. Wenn in Boulevardzeitungen gesellschaftliche „Macht [...] zum Schauspiel“ (ebd.: 272) wird, so verlegen die Protagonist_innen Krachts und von Rönnes dieses gesellschaftliche Schauspiel von Macht in den Alltag. Es geht um Menschen, welche dem stilsicheren Links-Bohemien der Gegenwart entsprechen wollen, der immer *up to date* ist. Sie scheitern, weil ihnen die Übersicht über ihre Außenwelt und die Kontrolle über ihr eigenes Ich entgleitet. In einer Art ironischen Selbstverweis postuliert man hier: So wie wir lesen, so leben wir – im flüchtigen Boulevard-Modus. Die simple Schreibweise und abgestumpften Charaktere

sind dabei eher ein Weckruf, eine Gelegenheit dem deutschsprachigen Volk den Spiegel vorzuhalten.

Gebhardt, Hitzler und Schnettler (2006: 9) nennen den postmodernen Menschen einen „Existenzbastler“, ein „sinnsuchendes‘ Chamäleon“ in eine[r] sich zunehmend ‚individualisierenden‘ und ‚verszenende[n]‘ Gegenwartsgesellschaft“. In diesem Sinne klammert sich der postmoderne Mensch – im Mikrokosmos der medialen Interaktion sowohl Redakteur_innen als auch Leser_innen – an das Gefühl der Sensation, welches alles zusammenzuhalten scheint. Oberflächlichkeit, Unterhaltungswunsch und Nostalgie durchziehen sowohl die Kulturproduktion im gegenwärtigen Hochkapitalismus, als auch alltägliche Wahrnehmungsprozesse des postmodernen Menschen. Demnach ergänzen sich die Entwicklungen des menschlichen Rezeptionsverhaltens und der populären Kulturproduktion und bestärken sich gegenseitig in ihrer jeweiligen Boulevardisierung. Boulevardzeitungenleser_innen sind nicht Jugendliche oder Arbeitslose an sich, „[v]ielmehr ist es so, da[ss] die Verständnis- und Sinnproduktion eben in der Normalisierung geschieht. Das heißt, da[ss] der Lesevorgang und das Leseverhalten in den Rahmen der alltäglichen Aktivitäten eingefügt sind“ (Bruck/Stocker 2002: 273). Die Protagonist_innen Christian Krachts und Ronja von Rönnes führen einen digitalisierten, reizüberfluteten Alltag, der sich auf ihre Sprache, ihre Denk- und Verstehensweise auswirkt. Leicht verständliche Boulevard-Zeitungen und Pop-Romane scheinen die angemessene Lektüre in einem solchen Duktus gegenwärtigen Lebens zu sein. Gestus, Stil und Intention der Popliteratur von Vertretern wie Hubert Fichte (*Wolli Indienfahrer* 1978) oder Rainald Goetz (*Rave* 1998) entsprechen laut Düllo (2010: 125) dem nüchternen Stil einer Kamera-Fahrt, in der Listen von Markennamen erstellt werden, ein traditioneller Plot verweigert und eine neue Form von Archivierung betrieben wird, die „[...] sowohl der Ultragegenwärtigkeit als aber auch der Erinnerung verpflichtet ist“.

Die Popliteratur scheint verstanden zu haben, dass die „Elemente für die [...] Normalisierung des Verstehens und für die Bedeutungsstabilität von Texten [...] die Zusammenhänge des Alltags, die Routinen des täglichen Lebens mit ihren sozio-ökonomischen, materiell-physischen Voraussetzungen und ihren eingespielten sozialen Beziehungen [sind]“ (Bruck/Stocker 2002: 273). Analog zu den 2002 von Bruck und Stocker

entwickelten Rezeptionsmodellen für Boulevardzeitungen treffen folgende Merkmale auch auf den Pop-Roman zu: Niedriges Einstiegsniveau (einfache Lektüre und vertraute Erklärungsmuster), Emotionalisierung (Sex and Crime-Angebot), Unterhaltung (Sich-lustig-Machen über aktuelles Geschehen), Blattgröße (Taschenbuch), Soziale Mächtigkeit/Vertretungsanspruch (Selbstinszenierung des Pop-Romans als Sprecher der ‚kleinen Leute‘), Reiz der Stärke/Machtführerposition (von Pop-Texten im literarischen Feld), Interessensübereinstimmung (bedient die Hobbies einer breiten Leser_innenschaft: Feste und Reisen), Reduktion der Komplexität/Normalität als Lebenshaltung (vertraute linksliberale Erklärungsnarrative bezüglich der komplexen Zusammenhänge des Weltgeschehens), Routine/Gewohnheit (Leserituale – Bücher, die Häppchenweise in den Alltag eingebaut werden können), Information (zur aktuellen Jugend- oder Gegenkultur). Viele der hier erwähnten Faktoren setzen eine geringe „Rezeptionsenergie“ (Bruck/Stocker 2002: 274) voraus, welche zum Lesen der Zeitung nötig ist. Über das Element der Ironie katapultiert sich der Pop-Roman jedoch schlagartig in eine andere ‚Energieklasse‘ und wahrt sich schließlich davor, mit dem Boulevard-Etikett versehen zu werden.

Auch der Flaneur (als Figur und als Autor_in) liest und berichtet über die Stadt heute für eine neuartige Masse von postmodernen Grenz- und Wiedergängern, die sich in seiner Betrachtungsweise selbst wiederfinden kann. Wenn man Flaneure als kritische Leser der Stadt versteht, aber, wie schon festgestellt wurde, der Lesemodus des Pop-Romans dem flüchtigen Lesen einer Boulevardzeitung ähnlich ist, so treffen auch in der Wahrnehmung und im Diskurs des ‚Pop-Flaneurs‘ „Vorurteil und Kritik, Gefühl und Intelligenz“ (ebd.: 273) aufeinander. Der Flaneur ist nie ganz unschuldig, nie ganz unbeteiligt am Konsumwahn, obwohl er genau die ‚Ver-Kommerzialisierung‘ des Lebens unter die Lupe nimmt und ironisiert. Wenn er dann seine Analyseergebnisse an seine Mitmenschen weitergibt, nimmt der Flaneur in diesem Sinne auch kurz die Rolle des Redakteurs einer Boulevardzeitung ein und inszeniert unsere Welt als Sensation, als eine trotz des gesellschaftlichen Lasters der materialistischen Besitzgier schöne und aufregende Welt. So wie die Pop-Literatur erlebt auch die Flaneur-Figur heute eine „[...] Trivialisierung und Demokratisierung, [eine] Normalisierung und Entliterarisierung [...]“ (Düllo 2010: 119).

Wenn Flaneure „[...] aggressiv [und] voyeuristisch den städtischen Raum [penetrieren], in Eingänge, Läden und Hinterhäuser ein[dringen] und dann mit der Macht ihrer Sprache die Interpretationsmaschine an[werfen]“ (Düllo 2010: 119), erinnert das an eine boulevardeske Reporter-Manier. Dem hält der zweite flaneurische Duktus, der dem Gesetz gehorchende, eher registrierende, Beobachtungs-Modus aus einer Art stadtplanerischen Fachmann-Perspektive, mit dem eine Collage der Stadt ohne bewertende Interpretation entsteht, dagegen (vgl. ebd.: 125). Wie sehr der gegenwärtige Flaneur, Boulevard-Medien und die Popliteratur verschmelzen oder gegenseitig subvertieren hängt also vom jeweiligen Flaneur-Charakter im Pop-Roman ab, der uns seine mehr oder weniger ‚in Plastik verpackte‘ Sicht- und Schreibweise vorstellt.

2.1.3 Diskjockeys oder Diskurs-Jockeys? – Über die Einarbeitung von Musik und progressiven Diskursen in die Popliteratur

Der Sound der damaligen Beat-Generation war der berauschende Ton, der Sound der heutigen Popliteratur ist der dumpfe Knall. Und trotzdem hat Popliteratur noch viel mit Musik zu tun, und zwar vordergründig auf der Inhalts-Ebene, aber auch über den rhythmisierten Textfluss. Diskjockeys, Schallplatten und deren digitale Nachfahren sind als fester Bestandteil der kommerzialisierten Jugendkultur unbedingt in den Pop-Roman zu integrieren, will er dem Schema der alltagsnahen Literatur folgen.

Goetz (*Rave* 1998), Meinecke (*Tomboy* 1998) und Konsorten ‚mischen‘ eine Literatur, die dem Sound der Popmusik einiges entnimmt (vgl. Baßler 2002: 147). Die Protagonisten unternehmen „Erkundungsfahrt[en] durch die deutsch-amerikanische Gegenwart und Vergangenheit“ (Baßler 2002: 143). In die „amerikanische“ deshalb, weil Europa dem Wirtschafts- und Kultur-Magnaten USA in Sachen kreativer Produktentwicklung (Wirtschafts- und Intelligenzzentrum Silicon Valley) und Kulturproduktion (Musik- und Filmindustrie in L.A.) nacheifert und sich europäische Poet_innen an den progressiven US-Autor_innen wie W. S. Burroughs und Allen Ginsberg teilweise ein Vorbild nehmen. Wo die Rhetoriker des antiken Griechenlands für eine anständige literarische Klimax

plädierten, halten die Pop-Autor_innen den Pegel im Erzählfluss auf einer immer gleich dahin ‚wummernden‘ Techno-Prosa. Die Textdichte wird durch ‚unverknüpfte‘ Aneinanderreihung von kommerziell gesteuerten Augenblicken im Short Cut-Format, Satzabbrüchen, Handlungsarmut und einer Vernachlässigung der Figurenpsychologie bestimmt. Dafür leistet zum Beispiel ein Reinald Goetz trotz der narrativen „Schnipsel“ (Baßler 2002: 144) dennoch „solide Archivierungsarbeit“ (ebd.: 144), was die Rave-Kultur der 1990er-Jahre anbelangt. Goetz nutzt die Reibung von Sound versus Schrift, um zu archivieren, was noch nicht ‚sagbar‘ ist, während sich jemand wie Meinecke umgekehrt gerade dem Archivieren eines schon vorhandenen Diskurses widmet (vgl. ebd.: 144). Es wird hier klar, dass auch innerhalb der Popliteratur ein widersprüchliches Verständnis davon herrscht, ob mit gegenwärtigen Gesellschafts-Diskursen ‚etwas zu machen‘ sei, ob sich die Literatur ihrer annehmen sollte.

„Die Diskursarchivierung, so zeigt sich, stellt völlig andere Anforderungen an den Roman als die Arbeit am Gesamtarchiv oder das souveräne Navigieren in der Enzyklopädie einer Generation“ (ebd.: 137). Wo Meinecke die Technik seines Romans *Tomboy* (1998) dem Pop-Selbstverständnis entsprechend mit Plattenauflegen oder Samplen verglichen haben wollte, findet Baßler (ebd.: 135) „[...] es geh[e] nicht um Musik, sondern es geht um die literarische Archivierung [des Gender-]Diskurses der 1990er-Jahre“, und weiter sei der Roman „[...] ein durch und durch akademischer Diskurs und damit scheinbar das Gegenteil von Pop, wenn nicht von Literatur überhaupt“ (ebd.: 135). Dennoch scheint der akademische Diskurs an sich für die Popliteratur kein Tabu-Thema zu sein, so wie fast alles mit dem im Hinblick auf Konventionen ignoranten Pop-Roman in irgendeiner Weise vereinbar scheint. Unter anderen versuchte Meinecke die Verbindung von intellektueller Debatte und Pop-Text. Meineckes Helden sind Baßlers (ebd.: 136) Argumentation folgend jedoch nicht mehr als „Kopisten, (Selbst-) Versuchskaninchen des Diskurses“ wenn sie für ihre akademischen Arbeiten gendertheoretische Zitate ihren Laptops anvertrauen. Dennoch sind „[d]ie Figuren [...] in der Regel auf der Höhe des Diskurses, wälzen ihn in der vorgeführten Weise um und um und versuchen ihn im [Ü]brigen auch praktisch zu leben“ (ebd.: 137). Die Handlung von Pop-Romanen wird instrumentalisiert, um den Diskurs übertrieben zu veranschaulichen. Die „Features“ (ebd.: 135) gegen-

wärtigen Lebens werden dann auf eine übermäßige Art und Weise mit dem vom Diskurs zur Verfügung gestellten Vokabular ge-, oder in diesem Fall, ‚beschildert‘. „Die Handlung verhält sich zur Wiedergabe des Diskurses wie die Inquit-Formel zur wörtlichen (oft auch indirekten) Rede [...]“ (Baßler 2002: 137). Die Sprache bleibt ‚poppig‘: Der Text ist dabei nicht essayistisch wie das bei Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften der Fall* wäre (vgl. ebd.: 135). Zusammenfassend bedeutet dieser Querschnitt durch popliterarische Beispiele, dass Disk-Jockeys in der realistischen Gegenwartsliteratur ihren festen Platz haben, während das Auflegen von Diskursen noch unsicheres Terrain zu sein scheint und spätestens im Kapitel zu Ronja von Rönne für eine längere Diskussion sorgen wird.

2.2 Die Sozialfigur und die ‚Übermoderne‘

Das Konzept der Sozialfigur ist der Ausdruck einer Beziehung zwischen Literatur und Gesellschaft. Sozialfiguren funktionieren als literarische Repräsentanten verschiedener Milieu-Typen oder Subkultur-Typen im sozialen Gefüge einer bestimmten historischen Zeitspanne (vgl. Moebius/Schroer: 7). Die empirische Literaturwissenschaft sieht die „Gesellschaft als System von Systemen“ (Hauptmeier/Schmidt 1985: 13). Demnach hängt die Entstehung von neuen und das Aussterben von alten sozialen Typen mit wirtschaftlichen, politischen, technologischen und sozialen Veränderungen zusammen:

[Die Systeme] Wirtschaft, Politik, Erziehung, Sport, Religion, Wissenschaft und Kultur. Alle hängen auf vielfältige Arten miteinander zusammen, beeinflussen sich in ihrer Ausprägung und Entwicklung [und] teilen gemeinsame Elemente (z.B. haben alle mit Geld zu tun) [. Die Teilsysteme] können in verschiedenen Gesellschaften in unterschiedliche Beziehungen zueinander treten [...] (z.B. Religion und Politik). [Gesellschaft steht] den Systemen Natur und Individuum [gegenüber] (obwohl Gesellschaft in beide sozusagen ‚hineinreicht‘) (Hauptmeier/Schmidt 1985: 13).

Ähnlich solcher Einteilungen in beschreibbare Systeme des menschlichen Zusammenlebens lassen sich Muster im sozialen Verhalten des Individuums durch

spezifische Konventionen und Normen geprägte Handlungsrollen im sozialen System ausmachen. Sozialfiguren sind die literarischen Äquivalente soziologischer Figuren, sie sind mit einem fiktiven Eigenleben versehene statistische Größen. Während Hacker und Spekulanten neue für die Gegenwart charakteristische Sozialfiguren darstellen, sind die Diva und der Flaneur schon länger vorhanden und für die Gegenwart immer noch relevant. Wenn Düllo (2010: 122 – 124) in Frage stellt, ob „[...] der heutige Flaneur überhaupt eine Sozialfigur ist [...]“, dann weil der Flaneur als Denkfigur der Moderne und als Sozialfigur des zeitgenössischen Alltagslebens schon beinahe mit dem Alltagsstädter verschwimmt und beinahe zu diffus für eine geschlossene, objektive Figurencharakterisierung wird.

Als zeit- und ortgebundenes Phänomen muss eine Sozialfigur immer im Licht der zeitgenössischen Verhältnisse betrachtet werden, welche die Autor_innen der realistischen Gegenwartsliteratur manchmal direkt, jedenfalls stets indirekt mitbeschreiben:

In Dors Erzählungen wirkt die totalitäre Macht, ohne dass sie konkret in Erscheinung treten müsste, denn alle Mitglieder der Gesellschaft haben deren Regeln bereits vollständig internalisiert und funktionieren widerstandslos (Stocker 2014: 285).

Eine solches Szenario ist bei Milo Dors auf das totalitäre Machtsystem in Ostdeutschland während des kalten Kriegs bezogen. Dass die neue deutsche Popliteratur von Christian Kracht und Ronja von Rönne ähnlich dystopische Töne anschlägt, liegt an der Überforderung des globalisierten Subjekts in der ‚Übermoderne‘, einer Überforderung, die sich in der programmatisch fragmenthaften und zukunftspeessimistischen Kunstproduktion der *Y-Generation* äußert. Ein gewisser Nihilismus im Ausdruck als Teil eines sonst durchaus bestimmten Habitus der Gegenwarts-Autor_innen ist wohl dem Tod des dualen Denkens geschuldet:

Wenn man Jugendliche zu ihren Lebenseinstellungen und –umständen befragt [manifestieren sich] Rausch und Realität, männlich/weiblich, Subkultur und Hochkultur [als] Begriffspaare, die ihre Definitionsmacht verloren haben (Blaimschein/Höllhumer u. a. 1999: 420).

Gut und schlecht, schwarz und weiß, eindeutige Identitäten gibt es nicht mehr. Das postmoderne soziale System ist nach allen Richtungen durchlässig und eröffnet dem Individuum unzählige Möglichkeiten. Milo Dors thematisiert unter anderem in seinem Werk *Salto mortale* die „[...] Frage des Verhältnisses von Repression und individueller Freiheit, von sichtbaren und unsichtbaren Machtstrukturen, von Konformismus und Dissidenz“ (Stocker 2014: 286). Christian Kracht tut dies in einem sozialdemokratischen System, in dem individuelle Freiheit als Grundprinzip gilt, solange sich das Individuum in seinem Verhalten an die geltenden Gesetze hält. Der Einzelne wird also mit dem Gefühl der absoluten Freiheit psychisch überfordert und andererseits im Falle eines Vergehens gegen den Rechtsstaats physisch (im Gefängnis) eingeschränkt. Vom psychischen Dilemma, das durch den Widerspruch von Freiheitsgefühl und politischer Verantwortung, der Divergenz von Emotion und Verstand ausgelöst wird, berichten Christian Krachts und auch Ronja von Rönnes Protagonist_innen in einer jeweils anderen Weise.

„Ähnlich verschwommen und in Auflösung begriffen ist das Gegensatzpaar links und rechts [als alltagsbestimmende Kategorie, denn] ‚*wenn die Musik gut ist, ist das doch wurscht*‘ [und es] interessiert ja heute niemanden mehr“ (Blaimschein/Höllhumer u. a. 1999: 420). Die politische Verwahrlosung der Jugend von heute ist mitunter auf die erneute Radikalisierung der Rechten und der immer handlungsunfähigeren Linken zurückzuführen (vgl. Misik 2018: 70–74). Junge Menschen, die sich der Rechten nicht anschließen wollen, finden im linken Sektor wenig Befriedigung. Nun kann die persönliche Situation in einer globalen Lebensrealität unerträglich werden, wenn beispielsweise Nachrichten von Hunger und Gewalt aus Venezuela oder Südafrika eintreffen und es aber keine politische Gegenkultur mehr gibt. Liberale Bestrebungen und progressiver humanitärer Einsatz werden traditioneller Weise von linken Parteien und Studentenbewegungen geboten. Ohne reformerischen Gemeinschaftssinn, der durch selbstbewusste linkspolitische Ideale bedingt wird, kann der Yuppie sein heuchlerisches Helfer-Bedürfnis nicht entfalten und verzweifelt am miserablen Zustand der Welt. Es ist schwierig postmoderne Probleme wie Terrorismus, Umweltverschmutzung und Finanz-Krisen zu ignorieren, gleichzeitig aber hat man an den aufklärerischen und humanistischen Werten (die erste Pop-Generation schon nach den beiden Weltkriegen)

zu zweifeln begonnen (vgl. Ernst 2001: 6), weil es an positiven Vorbildern im politischen Sektor und im sozialen Umfeld seit den 1980er-Jahren immer karger wird. Kracht und von Rönne beschreiben eine verlorene Generation. Beide Autor_innen zeichnen literarische Charaktere, die sich gerne als einer Generation von Weltveränderer_innen zugehörig verstehen würden, sich jedoch gegenseitig als egoistische Nichtsnutzer_innen im sozialen Gefüge etlarven.

Kracht und von Rönne füllen das mit konkreten Gesichtern aus, was die Soziologie der postmodernen Gesellschaft als Ganzes umgehängt hat, nämlich dass „Selbstbestimmung und Emanzipation [die] Auflösung von Verbindlichkeiten und Verlässlichkeit [...] nach sich [ziehen]“ (Blaimschein/Höllhumer u. a. 1999: 421). In der Vereinzelung und der Verantwortungsminimierung des Einzelnen im Kollektiv treffen sich heuchlerischer Idealismus und egoistischer Hedonismus im Individuum. Die neue deutschsprachige Popliteratur dekonstruiert sozusagen den für die Pop-Literatur der 1980er-Jahre traditionellen Begriff des heroischen Rebellen insofern, dass sie seine moralische Schwäche und politische Unentschiedenheit zur Schau stellt. Was fehlt ist eine klare Aussage, eine Moral. Zurück bleibt die „sich einem System widersetzende[...] Offenheit und Vielfalt der Dichtung“ (Conrady 1966: 64), welche eine kritische Aussage auf ironischem Wege zumindest möglich macht. Mit rätselhaften Charakteren und ambivalenten Sozialfiguren zwingt die Popliteratur damals wie heute den Leser zu einer selbstreflexiven Haltung und kritischen Revision seiner sozialen und materiellen Umgebung.

2.3 Der Literaturbegriff und der Modus Operandi

Die Entscheidung für eine spezifische Arbeitsweise mit dem Phänomen Literatur ist wissenschaftlich sowie geschmacklich begründet. Umfangvorgaben und zeitliche Ressourcen ergeben die persönliche Einschränkung auf normalerweise eine einzige

wissenschaftliche Methode. Denn es lässt sich „in überschaubaren Grenzen [...] noch am ehesten Gültiges leisten“ (Conrady 1966: 62). Wenn wir davon ausgehen, dass die Sozialfigur des Flaneurs eine stark an die Soziologie gebundene Figur ist, welche reale Gesellschaftsprozesse verkörpert, und wir untersuchen wollen, wie der Flaneur in den gegenwärtigen deutschsprachigen Pop-Romanen von Christian Kracht und Ronja von Rönne abgebildet ist, müssen wir uns der empirischen Literaturwissenschaft zuwenden. Es soll hier der Untersuchungsgegenstand Literatur in seinem realen Umfeld, also der Gesellschaft betrachtet werden. Mit dem Verständnis von Literatur als Handlungssystem (vgl. Hauptmeier/Schmidt 1985: 15) sind bei der Entstehung von Texten Autor_innen, deren gesellschaftliche und kulturelle Einbettung (Leben, Institutionen) und auch Rezipient_innen (Rezensionist_innen, Leser_innen) beteiligt.

Texte sind, wie es Tom Karasek (2008: 26) formuliert „Produkt[e] des Habitus“. Christian Krachts und Ronja von Rönnes Texte werden zum zentralen Untersuchungsgegenstand, weil sie mitunter die prominentesten Beispiele aus den zwei jüngsten Generationen von neuen deutschsprachigen Pop-Literat_innen vor und nach der Jahrtausendwende sind. Die beiden exemplarischen Romane dienen als illustrative Fallbeispiele bei der Aktualisierung der klassischen Flaneur-Figur. Zur Extrahierung der verschiedenen Besonderheiten ihrer speziellen Ausformung und schließlich den neuartigen Merkmalen dieser Flaneur-Versionen, stellt man die beiden Romane einander kontrastiv gegenüber. Die beiden Autor_innen sind aus Deutschland und der Schweiz, die Protagonist_innen ihrer Werke beide aus Deutschland. Die vergleichende Untersuchung der Hauptfiguren lehnt sich somit an die Philosophie des vernetzten Denkens der Komparatistik an (vgl. Grabovszki 2011: 7, 20). Im Zentrum steht die multinational geprägte deutsche Kultur und das Phänomen des deutschen Flaneurs.

Dabei wird dekonstruktivistisch mit dem Methodenbegriff umgegangen, nicht aber mit dem Romantext selbst. Die Methode gründet in der empirischen Systemanalyse, hat aber auch etwas mit hermeneutischer Werkinterpretation (Figurenzeichnung) und Diskursanalyse (Urbanes Leben, Y-Generation) zu tun. Eine textimmanente Untersuchung alleine könnte sowie eine rein empirische Analyse der Forschungsfrage nicht genügen. Der Hermeneut Otto Conrady (1966: 58) führt aus, dass das literarische Werk

“eine zweite Welt neben oder über der empirischen Realität, die auch das Mögliche nicht auslässt und das ‚Reale‘ umsetzt in so nicht Gesehenes, die das Gewohnte fremd macht, um seine andere Wahrheit aufscheinen zu lassen“. Über einen solchen fremden Blick auf die Dinge werden unterschiedliche Perspektiven auf eine historische Situation für den Leser erfahrbar. Tom Karasek (2008: 26) aus der sprachwissenschaftlichen Domäne bezeichnet den „Text als Produkt des Habitus“, also als Produkt des soziologischen Umfelds der jeweiligen Autor_innen. Der gegenwärtige deutschsprachige Pop-Roman beleuchtet das Gefühlsleben der sogenannten planlosen Generation X, der Mitzwanzigergeneration rund um das Jahr 1990 bzw. der globalisierten *Y-Generation*, der Mitzwanzigergeneration um das Jahr 2010.

Auf dieselbe Weise, über Literatur, lassen sich abstraktere politische Meinungen verbreiten, ob sie nun aufklärerischer oder propagandistischer Natur sind. Wenn Conrady erklärt, dass sich die Hermeneutik seit dem Ende des zweiten Weltkriegs bemüht hat, die „politisch-ideologischen Verstrickungen [der Zeit]“ (Conrady 1966: 59), in einer werk-immanenten Interpretation zurückzulassen, will diese Arbeit genau diese Verstrickungen wieder in eine Analyse miteinbeziehen. Angelehnt an Emil Steigers Poetik soll „[die] genaue Kenntnis der historischen, biographischen, gattungsgeschichtlichen Zusammenhänge usw. die Interpretation [...] aufhellen [...]“ (ebd.: 62). Die beiden Werke von Christian Kracht und Ronja von Rönne sollen also speziell auf den Flaneur hin, auf die Konstruktion der Wirklichkeit hin untersucht werden.

Da der Fokus der Arbeit auf der gegenwärtigen (!) Gesamterscheinung der Figur in der deutschen Popliteratur liegt, müssen spätestens dafür jüngste medien- und kommunikationswissenschaftliche Perspektiven und diskursanalytische Methoden angewandt werden, um dem kulturhistorischen Kontext der Gegenwart gerecht zu werden und plausible Schlüsse auf den heutigen Flaneur als eine modellhafte Sozialfigur ziehen zu können. Es scheint sinnvoll, interdisziplinäre Debatten um die Stadt (Urbane Raumpolitik und -ästhetik, urbane Identitäten, urbane Sprache, gegenwärtige Literaturproduktion- und Rezeption) und ihre aufmerksamen Beobachter (auch der oder die Autor_in ist in diesem Sinne ein Flaneur) im 21. Jahrhundert heranzuziehen und mit dem Romantext in Beziehung zu setzen.

Wenn Gebhardt, Hitzler und Schnettler moderne Diskurse vom Cross-over dominiert sehen (vgl. Gebhardt/Hitzler [u.a.] 2006: 9), dann soll eine Forschungsarbeit über den modernen Flaneur auch wissenschaftliches Cross-over betreiben. Die Auswahl der Sekundärtexte wird nach der Prämisse einer angemessenen Diversität von Einflüssen für diese Forschungsarbeit laufend geprüft und erweitert. Im Namen eines gesellschaftlich geprägten Literaturbegriffs und einer „problemorientierten Methodenkombination“ (Vogt 2016: 226) innerhalb der Möglichkeiten literatur- und kulturwissenschaftlicher Textanalyse soll das Phänomen einer Sozialfigur erforscht werden, die in der Postmoderne angekommen ist und für die deutschsprachige Gegenwartsliteratur einer Aktualisierung bedarf. Das Ziel ist es, nach Merkmalen der klassischen Flaneurs-Figur des 19. Jahrhunderts in den Texten zu suchen und auf Basis des aktuellen Diskurses und Forschungsstands zum Thema eine Merkmals-Skizze der neuen Version des ‚deutschsprachigen‘ Flaneurs zu beginnen.

Diese Arbeit unternimmt also wie Stocker (2014: 265) „[...] den Versuch, durch die Einbeziehung der zeitgenössischen Kontexte, der relevanten Diskursformationen und intertextuellen Bezüge, die in den Texten gespeicherten „sozialen Energien“ (Greenblatt 1993: 15) zu rekonstruieren, das heißt, sie in dem Netz kultureller Bedeutungen zu verorten, in dem sie entstanden und auf das sie bezogen sind“. Freilich sind die sozialen und politischen Verwicklungen mit Literatur in (kalten) Kriegszeiten gewaltiger als in einer vom Krieg in anderen Teilen der Welt zumindest physisch abgeschotteten europäischen sozialdemokratisch regierten Länder wie Österreich, Deutschland und Schweiz.

Die psychisch-emotionalen und psychosomatisch-körperlichen Auswirkungen der digitalen Informationsflut auf die Menschen und ihre Literatur darf deswegen trotzdem nicht ignoriert werden. Die Bedingungen für den Flaneur haben sich geändert in einer vernetzten, globalen Gesellschaft, der Flaneur des 20. Jahrhundert ist nicht mehr derselbe. Der progressive Anspruch der Pop-Literatur verstärkt das Bedürfnis einer Zeichnung des ‚Pop-Flaneurs‘. Passend dazu Conradys (1966: 63) Ausspruch: „[d]aß [sic] wir begreifen, was uns ergreift, das ist das eigentliche Ziel aller Literaturwissenschaft. [Und zu] ergreifen, was wir vorher nie begriffen haben“.

3 Wer ist der ominöse Flaneur?

Um den Begriff der Flaneur-Figur auf den ‚neuen deutschsprachigen Flaneur‘ zurechtzuschneiden, muss vorab geklärt werden, welche Charakterzüge oder Angewohnheiten den national- und epochenspezifischen Vertretern des Typus grundsätzlich gemein sind. Auch wenn Eva Riedl (2017: 19) schon darauf hingewiesen hat, dass „[...] über den Flaneur keine fixen Typisierungen dauerhaft zu halten [sind]“, wird im folgenden Kapitel versucht, dem flüchtigen ‚Stadtbewanderer‘ auf die Spur zu kommen.

3.1 Traditionen der klassischen Flanerie

3.1.1 Wo kommt er her?

Neumeyer (1999: 3) nennt den Flaneur im Plural „Konzeptionen der Moderne“. Der Flaneur vereint plurale Identitätsentwürfe der industrialisierten Moderne, für die Charles Baudelaire den Künstler Constantin Guys als modellhaft interpretierte. Der neue Typ des Stadtphilosophen im Zentrum einer industrialisierten Welt, den großen Metropolen Europas, begann jedoch schon mit Jean-Jaques Rousseau am Anfang einer historischen Moderne Gestalt anzunehmen (vgl. Stierle 1993: 123).

Der klassische Flaneur zeichnete ein Europa, das es zu Fuß zu vermessen gilt. (vgl. Düllo 2010: 121) Charakteristika wie...

[...] Dichte und Zentralität [der europäischen Stadt] schufen ja erst die Bedingung der Flanerie, wie sie im 19. Jahrhundert kanonisiert worden ist bei Baudelaire, E.T.A. Hoffmann, Kierkegaard oder Poe und ihren Interpreten und Wiedergängern vor allem zwischen 1900 und 1933 – wie Herman Band, Peter Altenberg, Franz Hessel, Walter Benjamin, Joseph Roth oder Siegfried Kracauer in Paris, Wien, Berlin, Kopenhagen, ja sogar im Ruhrgebiet (ebd.: 121–122).

Der einsame Spaziergänger...

[...] bewegt sich in einer fremd gewordenen Stadt. So ist auch nicht [...] der Dialog sein wahres Medium, sondern die Betrachtung und die Entschlüsselung des im Betrachten zeichenhaft sich anzeigenden Abwesenden (Stierle 1993: 123).

Auf seinen Reisen muss der Flaneur immer wieder aufs Neue erkennen, dass das, was die moderne Welt zusammenhält, ein großer Widerspruch ist:

[D]er Flaneur [bewegt sich] primär durch den städtischen Raum, um dessen Bilder [in ihren raumstrukturellen, machtpolitischen und zeichenkulturellen [Schichten und Überlagerungen] zu lesen. Dabei tauchen Probleme auf, die nicht aufzulösen sind (Düllo 2010: 122).

Das erste Problem stellt das architektonische Bildsujet dar, wenn sich der Flaneur bei immer markanteren Gebäuden und immer klareren Sichtachsen am Vorbild der US-Großstädte zu langweilen beginnt, weil er im Grunde „[...] darauf aus ist, sich kunstvoll zu verirren [...]“ (Düllo 2010: 122). Die zweite Herausforderung ist die „[...] ambivalente Globalisierung des städtischen Raums. Die Widersprüche und Brüche, das Noch-nicht-Gesehene, die Umnutzung bisheriger Raumfunktionen und die Entwicklung neuer Raumtypen“ (ebd.: 123).

Die das Subjekt überfordernde Gegenwart stellt stets eine reizvolle Aufgabe für den Flaneur dar. Gegensätzliche kulturelle und persönliche Lebensrealitäten reiben sich in der globalisierten Stadt aneinander und erzeugen nicht nur im physikalischen Sinn, sondern auch emotional Wärme. Aus der Suche des Individuums nach Reibung und Wärme im sonst so anonymen, individualisierten städtischen Lebensraum ergeben sich heute polyamore Beziehungs-Versuche, Alternativen zum Zwei-Personen-Ehegemeinschafts-Modell, wie bei Ronja von Rönne. Hierbei ist nicht nur die gefühlte Wärme von ‚Mehrsamkeit‘, welche der ‚Vielheit‘ (Welsch 1987: 35) der Individualisierung in der Moderne entgegengehalten werden kann, als sentimentale Lebensstütze im reizüberfluteten Alltag einer fragmentarisch angeordneten On- und Offline-Welt für den Flaneur als Mensch attraktiv, sondern auch die Reibung, die durch widersprüchliche

Sicht- und Lebensweisen entsteht und neues Analysematerial darstellt. Die Stadtwirklichkeit, das urbane postmoderne Leben ist für den Flaneur also attraktiv, weil es widersprüchlich und okkult ist. In diesem Zusammenhang ergibt sich ein Verlangen nach dem „zweckfreien, ästhetischen Spiel“ (Düllo 2010: 120) bei dem die Zeit keine Rolle spielt. „Spurenlesen, Ästhetisierung des Anästhetischen und Redundanz des Alltagslebens [...], deren Aufzeichnung (mal als Text, mal als Foto, mal als Video [...]) und ihre wiederholte Rezeption – all dies gehört zum Repertoire flaneurhafter Strategien und Praktiken“ (ebd.: 120).

3.1.2 Wo geht er hin?

Die neuen Flaneure stehen in der Tradition des entfremdeten, melancholischen Spaziergängers, wenn sie wie Hugh Grant im Film *Notting Hill* durch Weltstädte wie in diesem Fall London streifen (vgl. Düllo 2010: 119). Autor_innen wie Christian Kracht und Ronja von Rönne lassen Protagonist_innen sprechen, die Dialogen im wirklichen Leben aus dem Weg gehen. Über das Medium Buch jedoch können sie ihre Gedanken über die Stadt, welche den Flaneuren wie eine Droge immer neue Widersprüche für die distanzierte Reflexion bietet, mit dem Leser teilen. Es wird dabei für den Flaneur typisch die Dokumentation zum Selbstzweck und ersetzt die interpersonale Kommunikation in seiner sonst eher asozialen Lebensrealität. Das Verhalten des ‚Neuen deutschen Flaneurs‘ ist definitiv Suchttrieb-gesteuert, setzt er sich doch auch nach kurzfristigen Strandurlaube, sozusagen den kurzen Rehabilitationsphasen, immer wieder selbst der reizüberfluteten Stadt und den für ihn manchmal so unerträglichen sozialen Zusammenkünften aus.

Der Flaneur nimmt auch heute noch wie sein Vorgänger aus dem 20. Jahrhundert die Stadt als ‚Symbolträgerin‘ wahr:

In der Erscheinung des Fremden verweist das Anwesende auf das Abwesende, das Sichtbare auf das Unsichtbare: die unbekannten Lebenszusammenhänge, die Geschichte, die moralischen Dispositionen. Der erfahrene Stadtbeobachter aber weiß die Spuren zu lesen. Er erkennt an seiner Kleidung den Handwerker oder den Bürokraten, den Arbeiter, den Provinzler, er erkennt an der Physiognomie die verborgenen Leidenschaften und Schicksale, und er weiß alles Erscheinende auf seinen großen ungreifbaren Zusammenhang hin, den Geist der Stadt selbst zu entziffern. Im Blick des zeichenlesenden Stadtbeobachters ist alles begegnende einzelne ein Zeichen für das Ganze und seinen widerspruchsvollen Zusammenhang (Stierle 1993: 121).

Anders als damals bei Freud und Benjamin erleidet der heutige Stadtbewohner angesichts der postmodernen Situation jedoch keinen Schock mehr, Komplexität und Unübersichtlichkeit sind längst akzeptiert und habitualisiert (vgl. Düllo 2010: 124). Wie weit der neue Flaneur im Vergleich zum ‚Ur-Flaneur‘ sich mit seiner sich stets erneuernden und fremd werdenden Umwelt als einer austauschbaren Warenwelt afreunden konnte, wird verständlich, wenn man *fremd* im Aspekt von ‚neu‘ und für den Neugierigen ‚reizvoll‘ begreift. Der gegenwärtige Flaneur findet sich auch im digitalen Raum zurecht. Man denke an die Menge an hochgeladenen Fotos und Videos von heutigen Mode-, Sport- und Reise-interessierten Instagram-Blogger_innen, denen man im weitesten Sinne ebenfalls das Etikett des Flaneurs umhängen könnte, denn „[d]er Gegenstand des Spurenlesens ist mal die Historizität der urbanen Artefakte, mal die Kopplung von Geschichten und Diskursen, mal die Zeichen der Waren- und Kommunikationswelt, mal die sich zeigenden Trends und *issues* oder die Physiognomien der Passanten [...]“ (Düllo 2010: 126).

Die Elemente der Stadt, die vom Flaneur (auf)gelesen werden sind heute „[v]om bedeutungsvollen zum marginalen Zeichen [wie beispielsweise im Wind wehende Plastiktüten], vom Historischen zum Alltäglichen“ (ebd.: 120) geworden. Es geschieht also eine Verschiebung des Flaneur-Motivs aus einer ehemals elitären und vorwiegend literarischen Denkfigur in die sanierte, banalisierte Video-Clip-Ästhetik der Gegenwart (vgl. ebd.: 119).

Wo Sting im Musik-Video zu *Englishman in New York* noch mit Einstecktuch und wehendem Schal die Grandezza und den Geschmackswillen des literarischen Dandys verkörpert (Düllo 2010: 121), verzichten auch jüngere Versionen des Yuppies wie die Christian Krachts und Ronja von Rönnes nicht ganz auf die noble, der alten Ständeordnung verpflichteten Aura des Adligen oder ‚Oberschichtlers‘. Gerade über die im Hochkapitalismus angelegten Aufstiegsschancen möchte der Flaneur den Ausstieg aus seiner Mittelschicht-Position vortäuschen, um sich von der Masse abzuheben. Sein Feind bei der Distinktion ist das popkulturelle Detail, das keinen signifikanten Unterschied zwischen Lederjacken und Armani-Jacketts mehr kennt und dem Flaneur keine Erscheinungsmerkmale mehr erlaubt. Die Distinktion von der Masse ist auch insofern schwieriger geworden, sofern die Masse zum Flaneur geworden ist. Düllo (ebd.: 120) beschreibt die ‚schichtenallgemeine‘ Flanerie als „[...] trivialisierte[n] Mainstream allgemeiner Flanerie-Sehnsucht“. Heute kann und will jede_r Flaneur sein. Der Flaneur geht also heute mehr denn je mit der Masse mit. Was den Flaneur, zumindest graduell, vom Alltagsstädter unterscheidet, sind seine Text-Produkte, seine Wahrnehmungsanalysen (vgl. ebd.: 124).

Die Verschiebung des klassischen Intellektuellen-Flaneurs zum zeitgenössischen Mainstream-Flaneur offenbart sich dort wo sich Flaneure „[...] gezwungen sehen, ihre angestammten Terrains zu verlassen und ihren kanonischen Habitus zu verändern“ (ebd.: 129), also der Transformation des Handlungstyps heraus aus der außenseitischen Passivität in Richtung eines (digitalen) Spurenlegers (Düllo), eines Kultur-‚Souveneurs‘ (Drohse), eines Wegmarkierers (Genazino), eines Märtyrers (Kracht), eines Übersetzers in filmische Realitäten (von Rönne) oder eines Dokumentar-Autors (Röggla) unter anderen zu werden. Der Flaneur schien auch damals nach dem Motto *Der Weg ist das Ziel* niemals zu eilen, er verliert aber das Müßiggängerische und Entschleunigende im Übergang von der *reading culture* zur *doing culture* (vgl. ebd.: 127). Es lastet der Druck auf ihm, im Vergleich mit anderen seine Singularität und Signifikanz zu beweisen. Der gesamtgesellschaftliche Habitus geht heute in Richtung Partizipation und Behauptung im vernetzten Alltag. Besonders im Pop-Roman kann der fähige

Stadtphilosoph nun auch die Wege des Internets beschreiten und als Teil der Massenkultur dennoch sein Gesicht als intellektueller Flaneur wahren. Worauf sich der Flaneur in dandyistischer Manier etwas einbildet, ist sein gutes Aussehen und sein guter Geschmack. Das klassische Charakteristikum der Eitelkeit (Dandy) funktioniert beim Flaneur 2.0 nicht nur im Sinne des guten Aussehens, sondern auch bezogen auf das seelische Befinden. Der Flaneur will sich von den aktuellen geopolitischen Missständen nicht den ‚coolen‘ Gesichtsausdruck, noch die ‚coole‘ Laune verderben lassen. Heute heißt es für den Flaneur, der sich von der Masse abheben will, sich nicht von der medialen Phantom-Präsenz und der kommerzialistischen ‚Mitläuferschaft‘ dominieren zu lassen. Wenn dieser Wandel, die Digitalisierung und Kommerzialisierung des Lebens schon passiert, dann versucht der gegenwärtige Flaneur, abseits der Masse am urbanen Alltag teilzuhaben und seinen diskursiven ‚Fußabdruck‘ zu hinterlassen.

3.2 Der Flaneur als Sozialmodell

3.2.1 Soziologische Auftrittsfiguren

Baudelaires Verweis auf den Künstler Constantin Guys konstatierte den Flaneur als einen realen Charakter, also als einen Charakter, welcher der sozialen Wirklichkeit des Entstehungskontextes direkt entnommen ist und seine persönliche Entsprechung in der Realität hat. In umgekehrter Richtung der Leser-Text-Interaktion funktioniert der Flaneur als abstrakte Vorbildfigur für reale Personen. Der Flaneur repräsentiert die Identifikationsfigur für eine soziologische Größe im gesellschaftlichen Gefüge seiner Zeit und ist für den Soziologen immer Referenz für seine zeitgenössische soziale Wirklichkeit (vgl. Neumeyer 1999: 82–84).

Eingebettet in einen realgeschichtlichen, soziologischen Kontext definiert Siegfried Kracauer den Flaneur als den dynamischen Intellektuellen, „[...] wie man ihn sich wünscht bzw. selbst zu sein wünscht“ (ebd.: 84), eine positive Auslegung also. In der historischen Argumentation von Gerwin Zohlen (1987: 123) andererseits wird der Flaneur zur

„Metapher für die Unbehaustheit des modernen Intellektuellen zwischen Akademie und Straße [und zum Träger einer] vernünftige[n] Melancholie“, eine negative Auslegung also. Neutral hingegen klingt Düllos Definition (2010: 130):

Die ‚Wissensflaneure‘ von heute treten im sozialen Gefüge auf als Freiberufler, Content-Manager oder Grafik-Designer, Rechercheure, Kultruwissenschaftler, Lebenswelttechnologen, Trendforscher, Als Galeristen oder Kuratoren, als freie Architekten oder Quartierbegleiter forschend und hedonistisch, oft selbstausbeuterisch, den Möchlichkeitsraum symbolischer und gestaltbarer Urbanität tagtäglich vermessend – ohne scharfe Trennung zwischen Privat- und Berufsleben, fremden und eigenen Interessen.

Wenn man den Flaneur als Sozialmodell betrachtet, muss daran erinnert werden, dass sowohl die entworfenen fiktiven Figuren, als auch deren Autor_innen als Flaneur_innen, als ‚in Rollen schlüpfende Beobachter‘ zu sehen sind. Diese Konzeption der Flaneur-Figur, die zwischen der fiktiven Romanwelt und der wirklichen Welt zu vermitteln scheint, stützt sich auf die Tätigkeit des Beobachtens und des Dokumentierens, welche sich in Kapitel 3.1 als die Lieblingsbeschäftigung der Flaneur-Figur schlechthin herausgestellt hat und für die Tätigkeit als Autor_in ebenfalls charakteristisch ist. Es bleibt also nebensächlich, ob die Selbstinszenierung zum Flaneur ein_E Autor_in (in selbstreferenziellen Texten) oder eine Romanfigur (in der selbstreferenziellen Rede) unternimmt, beide sind nach den hier erläuterten Kriterien als Flaneure erkennbar.

Im Zusammenhang mit unseren Exempel-Texten bedeutet das, dass sowohl die Protagonist_innen in den Texten Christian Krachts und Ronja von Rönnes, der Nichtstuer (eventuell Arbeitslose) und die Artikel-Schreibende (eventuell freischaffende Journalistin), als auch die Autor_innen Christian Kracht und Ronja von Rönne selbst als flaneurische Sozialfiguren gesehen werden können. Biendarra (2002: 167) spricht in diesem Zusammenhang von einer „häufig[en] Vermischung von Autor- und Erzähler-kategorie“, welche Christian Kracht von Kritikern als eine Ignoranz grundlegender hermeneutischer Prinzipien vorgehalten wird, aber wesentlich zum Typ des journalistischen Flaneurs des späten 20. Jahrhunderts beigetragen hat.

Wo Hengartner (1999: 10) die Bestandsaufnahme des Linzer Stadtlebens in Vergangenheit und Gegenwart von Hans Commenda beschreibt, wird klar, dass sich auch der Soziologe und der Flaneur in ihrer Arbeit wenig unterscheiden. Obwohl der Flaneur nicht mit geografischen, sozio(ökonomischen) und demografischen Daten arbeitet und grundlegend nicht auf die Numerale der Stadt aus ist, hat er wie der Soziologe eine „[...] biologistisch-evolutionistische, gemeinschaftszentrierte Optik [...]“ (ebd.: 10). Wenn Düllo (2010: 123) beschreibt, wie der Flaneur unverhohlen wie ein Sozialwissenschaftler agiert und für sich behauptet, das Typische (die kontextualisierte Essenz) und auch das Besondere (die isolierte Pointe) einer Stadt zu erkennen, definiert er als den Fokus des flaneurischen Interesses die „[...] aktuellen Globalisierungs- und Individualisierungsprozesse sowie den hybriden Mix von Globalem und Lokalem oder das Regelhafte und seine Abweichungen, wie er ihnen auf Straßen, auf Plätzen, in Klubs, Galerien, Schaufenstern oder im Internet begegnet“. Ein Beispiel für die Studie von Differenz zwischen Alt und Neu stellt Walter Benjamins Warenkulturtheorie der Pariser Passagen des 19. Jahrhunderts dar. Die heutigen ‚Straßentexte‘ bemühen sich immer noch darum „[...] ein Referenz- und Repräsentationssystem der Stadtbildelemente zu identifizieren und [...] der *Präsenz* der Bildinhalte und ihres Gebrauchs durch die Stadtakteure zu folgen“ (Düllo 2010: 124).

Bezogen auf den Genderaspekt wird die objektive Silhouette der Flaneur-Figur vorwiegend mit männlichen Gesichtern und von männlichen Autoren-Händen vollgeschrieben. Das liegt aber auch an der ungleichen Menge an Aufmerksamkeit, welche man in der männlich dominierten Kunst und Wissenschaft weiblichen und männlichen Autor_innen bis heute widmete. Wenn man nach dem weiblichen Flaneur, nach der sogenannten ‚Passante‘ sucht, findet man sie schon bei Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* und ein Jahrhundert später noch bei Ronja von Rönne. Seit damals hat sich jene auf die psychologische Ebene limitierte Überlegenheit eines Fräulein Elses adäquat zu realen Gesellschaftsentwicklungen in Richtung Gleichberechtigung von Mann und Frau in ein wenig mehr weltliche Macht der Frau gesteigert und zu einer stärkeren Repräsentation

der Frau in der Literatur seit den 1970er-Jahren geführt. Bezogen auf die sich ermächtigenden Subkulturfrauen entwirft Diederichsen (2002: 107) ein treffendes Modell:

Tendenziell hat es die Oberschülerin nicht mehr nötig, mit dem literarischen Pop-Star zu schlafen. Die Mittelschülerin dagegen mu[ss] mit dem Oberschüler früher oder später ins Bett gehen, denn sonst würde er sich von ihr nichts mehr sagen lassen.

Wie sehr sich nun die postmoderne Frau gegen Rückstände gesellschaftlicher Diskriminierung und falscher Sexualisierung wehrt, zeigt ein Blick auf Instagram-Star und Aktivistin Emily Ratajkowskis Lust-Plädoyer in den sozialen Netzwerken unserer Gegenwart. Die Indizien einer gesellschaftlichen Macht-Debatte um Frauenziele schlagen sich auch im literarischen ‚Frauen-Flaneur-Typus‘ einer von Rönne nieder und werden bei der Textanalyse im dritten Teil herausgearbeitet.

3.2.2 Das Raumverhalten des Flaneurs

Als typologisches Konstrukt bietet die Flaneur-Figur wie im vorigen Kapitel beschrieben eine soziologische Hülle, die von echten Menschen, die charakteristische Ähnlichkeiten aufweisen, ausgefüllt wird und welche symbolisch für ihre soziale Kategorie das sogenannte „[...] Spacing, das sich verorten im urbanen Raum [...]“ (Düllo 2010: 122) betreiben. Da der Flaneur für sich ungern einen festen Platz festlegt, nimmt er dabei relativ viel vagen Raum ein und besetzt gleichzeitig wenig konkreten Platz. An der Etablierung einer realsozialen Norm für den literarischen Flaneur arbeitete neben anderen überwiegend männlichen Literaten und Sozialwissenschaftlern auch Siegfried Kracauer mit: „Er bewegt sich in der konkreten Stadtlandschaft Berlins so wie der Intellektuelle in der sozialen Landschaft überhaupt: unvoreingenommen, aufnahmefähig“ (Schulz 1989: 882). Er legt weiter fest, dass „[f]ür alle Neufigurationen des Flaneurs [...] als Aufmerksamkeitskriterium die gelungene Verkörperung der Cool-Ness-Haltung, körperlich und intellektuell [gilt]“ (Düllo 2010: 130).

Als gemeinsamen Nenner aller Definitionsversuche des Flaneurs geht ein stilbewusster Yuppie hervor, der auf dem pluralistischen Boden der (post)modernen europäischen Großstadt ziellos umherstreift und das Beste aus seiner Getriebenheit zu machen scheint, nämlich sich seine unvermeidlichen Verirrungen zum Programm zu machen. Den Flaneur befähigt sein grundsätzliches „Tastbewusstsein“ (Benjamin 1991: 524). Außerdem fühlt sich der Flaneur in seiner örtlichen Transzendenz und sozialen Maskerade beheimatet und laut Riedl (2017: 18) sei „[e]twas Stabiles die Fiktion [an sich]“. Aufgrund der Globalisierung verschwimmen Grenzen und werden plurale Lebensentwürfe erfahrbar. Der Flaneur befindet sich schon länger in einer alle Bereiche des Lebens durchziehenden, absichtlichen Schwellenposition. Für ihn ist die pluralistische Lebensrealität nichts Unbekanntes, sondern eher etwas Vertrautes.

Die Flanerie geschieht wie Riedl (ebd.: 44) dies bei W.G. Sebald beobachtet in einer vom normalen Fluß der Stunden, Tage, Generationen etc. abgeschlossenen „Zeitkammer [...], die eine andere Intensität einfordert, als es die ‚homogene und leere‘ Zeit synchronisierter Taktung ermöglicht“. Der flaneurische Wanderduktus widersetzt sich also allgemein gültigen Raum- und Zeitverhältnissen.

3.2.3 Wahrnehmung und Expressivität in der Reflexivmoderne

Welsch (1987: 31–33) definiert mit Bezug auf den modernen Philosophen Jean-François Lyotard unsere Gegenwart nicht als Ende des Modernismus, sondern als dessen permanente Wiedergeburt. In diesem Zusammenhang kann man den ‚Neuen deutschen Flaneur‘ immer noch oder schon wieder einer ästhetischen Postmoderne zuordnen, die erst im Entstehen ist. „Diese Auflösung des Ganzen ist eine Vorbedingung des postmodernen Pluralismus“ (ebd.: 32). Dieser These von der unübersetzbaren Multiplizität von Sprachspielen, Handlungsweisen und Lebensweisen entgegen bemerkt Diederichsen (2001: 41), dass ab den 1980er-Jahren alles nur noch Kopie des schon Existierenden war:

Niemand glaubte mehr an den natürlichen Ausdruck. Alle Elemente waren referentiell, bezogen sich auf die Historie der Pop-Kultur, nichts war mehr unschuldig, alles überspitzt bewusst, intellektuell, campy und trotzdem schön und berückend.

„Schön und berückend“ wird die Postmoderne, wenn man sie als Chance sieht, was laut Welsch (1987: 33) die einzige Möglichkeit ist, der Postmoderne Impulse zu geben. Gebhardt und Hitzler (2006: Einband) bezeichnen Nomaden, Flaneure und Vagabunden als die Vertreter schlechthin von Wissensformen und Denkstilen der Gegenwart. „Alles fließe, alles sei in Bewegung“ (Gebhardt/Hitzler u.a 2006: 9) halten sie weiter für das Signum unserer Zeit. In Anlehnung an die Theorie-Entwürfe zur „Reflexivem Moderne“ von Ulrich Beck und Anthony Giddens verstehen sie weiter...

[d]as moderne Subjekt [...] auf sich selbst zurückgeworfen und [...] einsam und verloren vor dem Scherbenhaufen seiner neuerworbenen Multioptionalität [stehend] es auf der Suche nach neuem Halt und in synkretistischem Furor ständig neue artifizielle Erlebniswelten und technologiezentrierte ‚Schöne-Neue-Welt‘-Visionen bastele (ebd.: 9). (siehe auch Kapitel 2.2.2 Verlorene Zeitgenoss_innen)

Nach dem Grundsatz zum modernen Medienwandel *The medium is the message* (Marschall McLuhan) wird in einer digitalisierten Welt das Medium wichtiger als die gesendete Nachricht. Der Flaneur kommuniziert in einer dementsprechend konformen Weise, indem er die Stadt-Erfahrung, die durch die Analyse der Elemente versuchte Entzifferung des Mediums *Stadt* über alle effektive menschliche Kommunikation des Stadtlebens hebt und sich ganz in seinem ästhetischen Moment isoliert. Der Flaneur durchwandert prinzipiell im Alleingang „[...] zu Fuß [die Stadt], immer auf der Suche nach neuen Wirklichkeiten, nach neuen Anstößen für eine prinzipiell unabschließbare Reflexion“ (Stierle 1993: 123). Das Gefallen an der Ästhetisierung von Stadtlandschaften und deren soziale Dekodierung birgt die Gefahr, dass das Bewusstsein vom Ganzen der Stadt abhandenkommt. Es ergibt sich eine ‚Epiphanie-Sucht‘, an der der Flaneur leidet. Die einseitige und auf Fragmenten aufgebaute Beziehung zwischen Flaneur und Stadt ereignet sich in flüchtigen Hass-Liebe-Momenten, in denen der Flaneur die Stadt bewundert und ihr gleichzeitig misstraut, sie jedenfalls nie ganz zurücklassen kann.

Der Flaneur ist jemand, der visuelle Beobachtungsprozesse übersetzt in verbale und geschriebene Sprache, „[...] sei es als Rede, Reportage, Literatur oder mündliche Erinnerung“ (Düllo 2010: 122). Dabei transformiert er „[...] implizites in explizites Kulturwissen“ (ebd.: 130). Diese Auffassung einer Koexistenz von fiktionalen mit nonfiktionalen Ausdrucksformen (vgl. Grabovszki 2011: 20) macht den Flaneur zum Grenzgänger zwischen isoliertem Künstler, kritischem Journalisten und erhabenem Historiker. Symbolisches Stadt-Design, Architektur, Musik und Verhalten der Stadtbewohner liefern dabei das alltägliche Material nach dem der Flaneur seine Stadtbilder entwirft, also ganz im Sinne der Popliteratur sozusagen am Fragment der Stadrealität ‚weiterzeichnet‘.

Riedl (2017: 329–331) definiert den Flaneur als „Blickgierigen“, der sich nach zerstreuer Entgrenzung und nach dem sinnlich-taktilen Bezug zur Großstadt sehnt. Im Bezug auf seine Zwischenposition entlang der Trennlinie von optischer Erfahrung und haptischem Erlebnis, bezeichnet sie die Optik des Flaneurs als „Schwellenphänomen“ (ebd.: 331). Vergleichbar mit dem Wechsel des Bildes in einer Dia-Apparatur, ist das flaneurische Panorama ebenso von einem ‚Zittern‘ zwischen den Bildern durchzogen, welches sich stärker als Vorhut von intensiven Traumbildern äußert.

Über seine auf die sozialen Verhältnisse und Symboliken konzentrierte Optik stellt der Flaneur sein Bild von der urbanen Realität zusammen und erlebt diesen Vorgang noch dazu als ästhetischen Moment. Die Epiphanie, „[...] das Poetische [,kann man] einen gemeinsamen Blitzschlag von Zeitempfindung und Dingempfindung nennen. [...] Das Poetische offenbart sich in abwegigen Details“ (Genazino 200: 11). Zusammenfassend definieren die Vergänglichkeit des alltäglichen Details und die Auslotung einer soziologisch determinierten Wirklichkeit die besondere Wahrnehmung des Flaneurs. Die Perspektive des Flaneurs lässt sich wie eine Weltsicht-Schablone verstehen, die, wenn man sie auflegt, wie ein Kaleidoskop die Wirklichkeit in viele kleine Pixel teilt und die Realität fragmentarisch und ‚schwindelig‘ wiedergibt. Eine Steigerung dieses Trance-Gefühls erfuhr der Flaneur bei den US-amerikanischen Vorbildern (wie T.C. Boyle und W. S. Burroughs) und deutschen Ausführungen (Rolf Dieter Brinkmann und Rainald

Goetz) der Beat-Literatur, welche im Erzählschema programmatisch den fließenden Takt der psychedelischen Rock-Musik ihrer Generation und den allgegenwärtigen Konsumdrang und die Warenwelt der Nachkriegszeit anlegte.

Die zweite Kategorie des Schwindels – der Schwindel nicht als Bewusstseins-Rausch, sondern auch als Täuschung – welche Riedl (2017: 290) für das Werk W.G. Sebalds herausarbeitet, eröffnet der deutsche Flaneur in widersprüchlicher Weise, indem er sich als unglaublicher Erzähler vorstellt und im selben Moment durch die offene Bekenntung zur Lückenhaftigkeit, zur Uneindeutigkeit wieder eine gewisse Glaubwürdigkeit etabliert. Diese Taktik kollaboriert mit dem aufklärerischen Anspruch an den Leser, der sich über die sachliche Bestandsaufnahme und wenig Verlass auf die ambivalente Bewertung des Flaneurs sein Urteil über die gesellschaftlichen Zustände selbst bilden und sich die Moral der Geschichte selbst zusammenreimen muss.

3.3 Der Flaneur als Sozialrebell

3.3.1 Gesellschaftliche Aufklärungsfunktion und sachte Revolte

Warum sich der Flaneur in die soziale Größe des Mittelschicht-Intellektuellen einschreibt und sich auf eine selbstreflexive Art und Weise auch als repräsentativer Teil des sozialen Gefüges begreift, wurde bis hier her schon vielfach behandelt (siehe 3.2 Der Flaneur als Sozialmodell). Jetzt interessiert, ob und wenn, wodurch er dieses soziale Verhältnis zu verändern versucht.

Louis-Sébastien Mercier prägte Ende des 18. Jhdts. die Fokussierung des *Tableaux* – vorher ein Teil im Drama, der Sitten und Moral eines historischen Augenblicks darstellt – als eigenständige Gattung (vgl. Neumeyer 1999: 82). „Um diese moralische Physiognomie seines Zeitalters erstellen zu können, führt Mercier einen [...] Leser der großstädtischen Erscheinungen [ein]. Seine Perspektive unterliegt von Anfang an einer eindeutig aufklärerischen Zielsetzung“ (Neumeyer 1999: 82). Der Flaneur hat also offensichtlich latent aktivistische Absichten. Er will die sozialen und ästhetischen

Zustände seiner Gegenwart archivieren und so der zukünftigen Generation ein stärkeres Bewusstsein ermöglichen. Hier liegt die Dokumentationsfunktion des Flaneurs begründet.

Neumeyer (1999: 389) findet folgende Programmatik nützlich für eine grundsätzliche Unterscheidung von deutsch- und französischsprachiger Flanerie: Während französische Autor_innen (wie Baudelaire, Apollinaires und Aragons) den Flaneur in seiner Funktion als Substrat der Epoche zur Bestimmung der ästhetischen Moderne ausschöpfen, betreiben deutschsprachige Vertreter_innen (wie Franz Hessel, Arthur Eloesser und Siegfried Kracauer) den Flaneur und die Flanerie offensichtlich zur gesellschaftlichen Inspektion der Großstadt im Wandel.

Im Sinne eines New Historicism stellt der Flaneur (ob nun in schriftstellerischer oder fiktiver Ausprägung) Verhandlungen mit der jeweiligen zeitgenössischen Gegenwart an (vgl. Düllo 2010: 126). Siegfried Kracauer versuchte noch den faschistischen ‚Trommelwirbel‘ als den Brennpunkt seiner Zeit zu entziffern, die „[...] Popliterat_innen wiederum lesen in der Stadt und ihren Waren- und Werbebildern wie in einem Katalog“ (ebd.: 126). Die kommerziellen Medien werden lustvoll konsumiert und nach der noch in ihnen enthaltenen Poesie durchsucht und kritisch bewertet (vgl. Baßler 2002: 94–95). Die ‚Pop-Held_innen‘ machen sich einen Spaß daraus, industrielle Kunstwörter wie *Verbauchertelephon* oder *Knäckebox* in einer Art ironischem Selbstverweis zu generieren (vgl. ebd.: 95). Sie sind also keine übermütigen ‚Aussteiger‘ und auch keine herabschauenden ‚Unbeteiligten‘, schon aber aufmerksame ‚Besserwisser‘ – Flaneure eben. Über die Kulturtechniken *Sammeln* und *Regenerieren* verändern sie die Gesellschaft um eine kaum spürbare Nuance, das flaneurische Bisschen an durchschauender ‚Unverkäuflichkeit‘.

Genauso wie die Popliteratur entgegen ihrer Wortherkunft keine stürmische Volksrevolution von unten betreibt (vgl. Diederichsen 1996: 36), kommt der Flaneur nicht aus dem Proletariat und kämpft auch nicht für soziale Umverteilung, sondern er bemerkt auf elegante Art und Weise Missstände und weist andere auf diese hin. Die Lektüre der Großstadt, die schriftliche Anprangerung der Missstände und die grundsätzliche Intention

nach moralischer Besserung sind dabei unzertrennlich miteinander verbunden: „Wer die Missstände niederschreibt, schreibt sie weg“ (Neumeyer 1999: 83).

Im gegenwärtigen geopolitischen Kontext heißen die Missstände unter anderem ungerechte Wohlstands-Verteilung (unrealistische Erwartungen an den Einzelnen, sich im kapitalistischen System zu behaupten), die Ware Mensch (ein Leben nach dem Motto *Sex sells* als alltagstaugliche Normalität) und die Bevormundung durch das mediale System (individualisierte Werbung, Wahlbeeinflussung). Wenn Gebhardt/Hitzler u. a. (2006: 171) den Nomaden als „medial geschulten Darsteller vermeintlicher Aufrichtigkeit“ bezeichnen, stellt sich die Frage, ob der Flaneur auch deutlich genug die Zustände als Missstände niederschreibt und sie nicht in einem bedeutungsleeren ‚Geschwätz‘ als dem Genuss zuliebe hinzunehmende Begebenheiten untergehen. Die ironische Meinungsäußerung als erzähltechnisches, als kommunikatives Problem der Uneindeutigkeit beschränkt den Flaneur in seinem Einfluss auf diejenigen Rezipienten seines Diskurses, welche die Ironie verstehen. Wegen des essenziellen Moments der Uneindeutigkeit, der Zwischenposition der flaneurischen Identität, stellt der ironische Spott das wichtigste Werkzeug seiner inoffensiven Subversion dar. Der Flaneur arbeitet mit ironischem Humor, der dazu neigt, den kritischen Funken zwar durchschimmern zu lassen aber eine kausale Handlungsaufforderung letztendlich für sich zu behalten.

Schon der Dandy, der literarische ‚Bruder‘ des Flaneurs, wurde in seinem kritischen Potential oft unterschätzt und missachtet, weil er es sich in einer gesellschaftlichen Zwischenlage bequem macht (vgl. Benjamin 1984: 31). Das genau, meint Benjamin (ebd.: 31), sei der Unterschied zwischen oberflächlicher Revolte und tiefgreifender Revolution. Er spricht dem Dandy lediglich die Rolle des Provokateurs zu (ebd.: 11). Wir wollen ihm nun also zumindest revoltierendes Potential zugestehen, das er allem Anschein nach vor allem durch seinen Wortwitz erhält.

3.3.2 Selbstreflexion und Machtansprüche

Alle Flaneur-Versionen sind sich ihres eigenen historischen Hintergrunds stets bewusst und reflektieren ihre eigene Position im sozialen Gefüge und auch die ihrer Mitmenschen ständig: „Ihre Reflexivität ist Programm“ (Düllo 2010: 128). Über systemische Fragen wie das Verhältnis von Individuum und Kollektiv wird aus der Flaneur-Perspektive weniger geachtet (wenn aber doch im Hintergrund behalten), vielmehr interessieren auf den Einzelnen bezogene moralische Spannungsfelder wie beispielsweise das Dilemma von egoistischem Leistungsstreben und selbstloser Genügsamkeit und dessen repräsentative optische Sichtbarkeit anhand der Kleidung und des Körperverhaltens im urbanen Raum. Während dem Soziologen die bloße „[...] Aufzählung von Splittern und Funden [...]“ (Hengartner 1999: 11) angekreidet wird, spezialisiert sich der Flaneur genau auf diesen kaleidoskopischen Blick auf die Gegenwart und dient sich selbst im doppelten Sinne als naheliegendster Untersuchungsgegenstand und als erster Kritikpunkt.

Der Flaneur wird durch seine tastende Suche befähigt, Reflexionen über die Warenwelt und ihre Kunden zu tätigen. Die subversive Spurensuche geschieht über das Moment der Identifizierung mit und der Markierung von Ähnlichkeiten und Differenzen in der verhaltensspezifischen Wiederholung, welche durch das assoziative Verfahren und den Spürsinn des Flaneurs aufgefunden werden: „[Dabei] muss zwischen Spur und Nichtspur unterschieden werden“ (Düllo 2010: 126). Der Flaneur scheint auch materielle kulturelle Erzeugnisse wie Müsliriegelverpackungen und Barbourjacken aufzugreifen und nach ihrer Verwertbarkeit bezüglich seiner subversiven Strategie hin zu untersuchen, bevor er sie einsteckt oder sie desinteressiert wieder fallen lässt. Zufällig aufgegriffene Gegenstände und Orte sind das materielle und symbolische Souvenir seiner Reisen. Hier offenbart sich das „Raumbegehren“ (Riedl 2017: 108) des Flaneurs. Das ‚Machtsyndrom‘ des Flaneurs basiert auf seinem privilegierten Außenseiterblick:

Alles zu sehen und gleichzeitig nicht angesehen [werden] können, die eigene Unverfügbarkeit zu behaupten im dicht massierten Großstadtleben bedeutet eine[n] souveränen Machtgewinn, [welcher] die Distinktion des Flaneurs ausmacht (ebd.: 108).

Was einerseits die absolute beflügelnde Machtphantasie des Flaneurs ist, in der er eine Art mächtige Abseitsposition einnimmt und die Bewegungen der Stadt um sich kreisen lässt, kann anders auch als Schattenseite gesehen werden (vgl. Riedl 2017: 108–110). Über die voyeuristische Außenseiter-Perspektive versucht der aufstiegswütige Mittelschicht-Flaneur, die Mittäterschaft an der gesellschaftlichen Ungerechtigkeit und der billigen Oberflächlichkeit der Dinge an andere abzugeben. Der klassische Flaneur wahrte sich vor jeglicher Verantwortung an der miserablen kulturellen Situation. Der Flaneur wahrt auch heute noch seine „[...] Distanz, nimmt nicht teil – weder am *dancing in the street* noch an der Street Art oder am Konsum, allenfalls an der Erotik der Straße [...]“ (Düllo 2010: 124) Er weigert sich, die verkommene, kopistische Postmoderne zu ‚performieren‘. Das Prinzip des *performative gender* (Butler) bedeutet, dass eine historische Situation über Codes wie Kleidung und Verhalten in jede Person eingeschrieben ist, die am normalen zeitgenössischen Leben teilnimmt, und durch alle Mitglieder der Gesellschaft wiederholt erschaffen wird. Der Flaneur ist ein Voyeur, der sich so kleidet, so isst und so trinkt wie die, die er beobachtet und verhöhnt. Über das Anhängsel der intellektuellen Aura kann davon ausgegangen werden, dass der Flaneur daran interessiert ist, seine durchaus heuchlerische Sozialkritik anhand persönlicher Erfahrungen in einer geeigneten Form, meist schriftlich weiterzugeben. Mit der literarischen Performativität (Derrida) und der Sprechakttheorie (Austin) im Blick ‚macht‘ er einen Unterschied indem er darüber spricht und eine kritische Wirklichkeit konstruiert. Seine Passivität und eigenen Machtansprüche relativieren jedoch sein subversives Potential als positives Vorbild für seine Mitmenschen.

3.3.3 Das Verhältnis des Flaneurs zur jugendlichen Gegenkultur

Bei der für das Verständnis von Subversion grundlegenden Generationenfrage sei angemerkt, dass die Dandy-Flaneure Baudelaires, die kafkaesken Warenfetischisten Benjamins, die psychedelischen Second-Order-Hippies Diederichs, die ‚zugedröhnten‘ Nomaden Christian Krachts und die Cyber-Intellektuellen Ronja von Rönnes gemeinsam haben, sich in einer jeweils eigenen Weise als Teil einer „[...] Generation [zu sehen], die bis zum Hals in altem Dreck steht“ (Diederichsen 2002: 107). Der Flaneur gehört immer zu einer Art aufmüpfigen ‚Nachkommergeneration‘.

Der klassische Flaneur-Raum in der industrialisierten Moderne Anfang des 20. Jahrhunderts ist „gebrochen und rätselhaft“ (Düllo 2010: 119). Die Industrialisierung stellt eine der tiefsten Zäsuren der Kulturgeschichte dar und veränderte die Lebensbedingungen des in Gemeinschaft lebenden Subjekts grundlegend. Wolfgang Welsch (1987: 81) versteht nun das Verhältnis von Moderne und Postmoderne über das Schlagwort eines diffusen, anonymen und präzisen Pluralismus (konvergent mit dem Begriff Individualität), der in der Postmoderne zur Alltags-Einlösung der für die Moderne des 20. Jahrhundert charakteristische Sinnstruktur wurde: „Ihr intellektuelles Disneyland ist freilich die falsche Form der Pluralität“. „Gebrochen und rätselhaft“ ist heute ‚normal‘. Die rebellische Lebensweise von Jugendlichen (68er-Studentenbewegung etc.) normalisiert sich Richtung fügsamer Mehrheitskultur, ist gewissermaßen eine...

[...] nach-subkulturelle Einarbeitung von ‚kleinen‘ Lebensform-Innovationen in die Alltagspraxis (von den Jugendlichen selbst ausgehend) – zum anderen eine extrem rasch reagierende Marktwirtschaft, die in next to no time sämtliche jugendkulturelle Äußerungen aufsaugt, gut verkauft und damit ins Alltagsleben integriert (Blaimschein/Höllhumer u. a. 1999: 420).

Die postmoderne Gegenkultur-Ästhetik, der sich der Flaneur in gewisser Form zurechnet, haftet nun also am Mainstream und am Alltag an. Die Flaneure der Gegenwart schildern dafür passend die ästhetische Bewunderung von Objekten als normale Alltagserlebnisse

und umgekehrt werden Alltagserlebnisse (wie das Vorbeigehen an Werbebannern) zu ästhetischen Erfahrungen hochstilisiert.

Seit den 1970er-Jahren erzählt die Pop-Literatur von „[...] Hipstern und Spießern, vom postmodernen Aufwachsen [und Erwachsensein], von einer Generation, die sich scheinbar endgültig dem vom Fortschritt verabschiedet hat“ (Diederichsen 2002: Einband). Die gegenwärtige Literatur macht nun aus dem Flaneur zunehmend einen Jugendlichen im biologischen Sinn (vgl. Düllo 2010: 120). In Zeiten des Hochkapitalismus empfiehlt es sich für eine heranwachsende Generation fernab der „alten linken Boheme“ (Diederichsen 1996), wenn überhaupt, dann nur an den persönlichen Fortschritt im globalisierten Konkurrenzkampf zu glauben. Als Verbindung, als Band zwischen jugendlichen Individuen sind die Warenwelt und der Zukunftspessimismus übriggeblieben. Das Klarkommen in der gegenwärtigen Jobindustrie fordert das Aufgeben der subversiven Energie ein. Zweitens wird wegen der Funktion des globalen kapitalistischen Systems als Eckpfeiler für jugendliche Identitäten die materialistische Gesellschaftsproblematik wenn, dann nur mit Vorsicht subvertiert. In diesem Sinne erfährt das Moment der Starre gegen die revolutionäre Energie (vgl. Riedl 2017: 37) in der Postmoderne, manchmal passend ‚Übermoderne‘ genannt, eine extreme Ausformung.

4 Der Flaneur im Roman – Zwei alternative Modelle

„[D]ie stetig ab den 1980er[-]Jahren anschwellende literatur- und kulturwissenschaftliche Zuwendung zum Flaneur hat die unheimliche Dimension der Flanerie [...] produktiv erschlossen“ (Riedl 2017: 19). Der literarische Flaneur hat sich also weniger durch theoretische Modelle, sondern durch die Literatur selbst definiert. In diesem Sinne will das folgende Kapitel den Flaneur in seinen konkreten literarischen Produktionen aufspüren und das vorhandene Flanerie-Material untersuchen. Christian Krachts *Faserland* wurde zu den traditionsstiftenden Bezugstexten für die neue deutsche Pop-Literatur erklärt (vgl. Rauen 2010: 1) und auch Ronja von Rönnes *Wir kommen* wird als gattungsprägend für ihre Generation bezeichnet (vgl. Bayer 2016). Die im Folgenden untersuchte Nähe der Kracht'schen und von Rönne'schen Figuren zu klassischen flaneurischen Mustern des 20. Jahrhunderts dient der Skizze eines ‚Neuen deutschen Flaneurs‘ im dritten Teil dieser Arbeit als Legitimierung aus der literarischen Praxis.

4.1 Christian Kracht

4.1.1 Sinnsuche und Reiserhythmus des Kracht'schen Flaneurs

Wie sehr sich der Sinnspruch *Der Weg ist das Ziel* zum Motto für literarische Figuren etablieren kann, zeigt Christian Kracht mit dem weder einen festen Wohnsitz noch einen fixen Namen tragenden Protagonisten seines Debütromans *Faserland*. Über das „Spurenlesen, [die] Ästhetisierung des Anästhetischen und [die] Redundanz des Alltagslebens [...], deren Aufzeichnung (mal als Text, mal als Foto, mal als Video [...]) und ihre wiederholte Rezeption [...]“ (Düllo 2010: 120) ist er jedenfalls ein Flaneur. Er reiht sich ein in die Gruppe der flanierenden Intellektuellen aus den Bereichen IT, Publizistik, Soziologie, oder Kunst ein, welche die materiellen Grenzen der Stadt und die

persönlichen Grenzen ihrer Bewohner (sich selbst eingeschlossen) stetig ausloten und herausfordern (siehe Kapitel 3.2 Der Flaneur als Sozialmodell).

In manchen Aspekten jedoch bricht Christian Krachts Entwurf mit der Folie des klassischen Flaneurs eines Charles Baudelaire oder Walter Benjamins. Bei Kracht ist der Flaneur nämlich namen- und „gesichtslos“ (Bronner 2012: 166). Wie erpicht der Protagonist seine Anonymität wahr und mit dieser Desinformation des Lesers zu spielen weiß, zeigt sich, wenn er verschwiegen erwähnt: „Ich kann ja auch nicht beweisen, dass es meine Schachtel war. Mein Name stand ja nicht drauf oder sowas“ (Kracht 195: 154). Durch die mediale Präsenz, die Christian Kracht im Zuge der Romanveröffentlichung und als Mitglied der Autorengruppe *Popkulturelles Quintett* erlangte (vgl. Ernst 2001: 72), borgt der Autor in gewisser Weise seinem scheuen Protagonisten das eigene Gesicht und ein Stück seiner Grenzen verwischenden Identität als deutschsprachiger Schweizer. Außerdem dürfte man Krachts Erzähler auch die innere Getriebenheit und ‚Ortlosigkeit‘, eine allgegenwärtige ‚Deplatziertheit‘ unterstellen, welche ihn hin und weg von seinen Aufenthaltsorten treibt. Hamburg, Frankfurt, Heidelberg, München und der Bodensee werden zu ‚Nicht-Orten‘, zu lediglich vorübergehenden Stationen, flüchtigen Passagen auf der Suche nach dem eigenen Ich und dem Wesen Deutschlands. „In der globalisierten Gegenwart der Hotelketten, Flüchtlingslager, Flughäfen, Autobahnen, Motels, Tankstellen und der Supermärkte sind vornehmliche Passagiere unterwegs, die zu den funktionalen Nicht-Orten keine gesondert angereicherte Verbindung aufbauen müssen“ (Riedl 2017: 443). Krachts Protagonist versucht noch, an historisch signifikanten Orten eben diese Verbindung herzustellen.

Der Ich-Erzähler beginnt seinen Diskurs mit einem Moment der Enttäuschung, nachdem er das vermeintliche Ende Deutschlands am „obersten Zipfel von Sylt“ (Kracht 2017: 13) suchte und dort keine Grenzmarkierung, sondern nur eine Fischbude vorfindet. Der Satzesatz des Romans zeigt ihn am Anfang eines wieder neuen Suche-Vorfinden-Reflexions-Schaltkreises, mit welchem der Protagonist gewöhnlich seine Umwelt wahrnimmt:

Ich steige ins Boot und setze mich auf die Holzplanke, und der Mann schiebt die Ruder durch diese Metallringer und rudert los. Bald sind wir in der Mitte des Sees. Schon bald (Kracht 1995: 165).

Während die Wahrnehmung noch dem Schrittmuster des klassischen Flaneurs folgt, sind die Zeitlichkeit und die Materialität des Reisens in der neuen deutschen Popliteratur andere geworden. Als einzelgängerischer Herumstreicher beschreitet der Kracht'sche Flaneur seine „Reise als Fluchtlinie“ (Bronner 2012: 186) und mit den seinen Bewegungshorizont expandierenden neuen Transportmöglichkeiten. Christian Krachts Protagonist zählt zu denjenigen Flaneuren, „[...] die einem veränderten Bewegungsmodus durch die Stadt gehorchen: nicht mehr gehend, aber doch immer noch in haptischer Nähe zum Asphalt“ (Düllo 2010: 130). Der Ich-Erzähler steuert auf seinen Fuß-, Zug-, Auto- oder Bootsreisen stets zu auf etwas erst Kommendes zu, er ist immer in wachsamer Erwartungshaltung, um, wenn das soziale Zusammenspiel der Anwesenden unerträglich wird, spontan mit dem am nächsten gelegenen Fortbewegungsmittel wie bei Rollos Party mit dem angesagten Porsche des Gastgebers rücksichtslos die Flucht nach vorne zu ergreifen.

Das Verschwinden des Körpers und das Verschwinden des Ichs korrespondieren mit dem Auftauchen und Verschwinden des digitalen Bildes im Internet. Fragment, Pixel, Gesichtslosigkeit und Gegenwart ergeben bei Kracht ein für die Popliteratur typisches Symposium zum literarischen Detailrealismus, in dem sich das Konzept des klassischen Protagonisten als Einheit zerstreut. Aus den existentiellen Ansprüchen, als Mensch in der ‚Übermoderne‘ individuelle Spuren zu hinterlassen, folgt bei Kracht die verzweifelte Suche nach dem Ich. Die im Paradigma der Postmoderne sinnvoll erscheinende, sich durch selbstverständliche Inkonsistenz auszeichnende Ich-Konzeption eines Ernst Mach, in welcher das Subjekt als inkonsistentes Kontinuum von Eindrücken und Erinnerungen trotzdem als Einheit geltend gemacht werden könnte, ist dabei nicht zufriedenstellend.

Wenn schon das Ich ‚unrettbar‘ ist, wird in der Popliteratur die „Methodisierung des Gehens zu Erinnerungszwecken“ (Drohsel 2016: 25) auf die Idee von Deutschland als nationale Einheit übertragen, obwohl man von Deutschland inhaltlich nicht viel hält. Christian Krachts Protagonist wird als kleine Alltagsdetails registrierender Historiker im

Reise-Modus, der hier ein Weinetikett lest und dort ein paar Joghurts von Ehrmann in die Seitentaschen seiner Barbourjacke steckt, zum ‚Souveneur‘ deutscher Kulturgeschichte. Mit Thomas Düllos (2010: 129) ausgewiesener „[...] Nähe der Denkfigur des Flaneurs zur Realfigur des Reporters [...], der Coolness-Ausgabe des Detektivs“ (ebd.: 129) ließe sich nun auf die professionelle Beschäftigung des Erzählers als Journalist bei einer deutschen Zeitung hin spekulieren. Wahrscheinlicher scheint jedoch, dass die Berufe Journalist, Kriminalermittler oder Flugbegleiter zwar ins Bild passen würden, aber nicht mit einer tatsächlichen Anstellung konvergieren. Vielmehr betreibt der Erzähler die Flanerie hauptberuflich. Angelehnt an Düllo könnte man ihn als Coolness-Ausgabe des bürgerlichen Trampers bezeichnen, der von familiären Finanzen abhängig auf unbestimmte Zeit eine ‚Bildungsreise‘ antritt.

Dem typisch Deutschen kommt der Ich-Erzähler immer näher, wenn er in einem Heidelberger Taxi, das nach Haschisch riecht und aus dessen Anlage *I shot the Sherriff* von Bob Marley tönt, umhüllt ist von „[...] diesem unglaublichen Gefühl, das Herz Deutschlands zu durchgleiten“ (Kracht 1995: 89), jenen antiken, nicht „blattgebombten“ (ebd.: 133) Teil der deutschen Republik. Krachts Flaneur ist bestimmt kein „Understatement-West-Mensch, der irgendwo in einer Einkaufspassage Austern schlürft“ (ebd.: 110), er fürchtet sich aber auch vor den „großen ungewaschenen Massen aus dem Osten“ (Kracht 1995: 110) und entkommt dem Zukunftspessimismus in dieser ideologisch aufgeladenen geografischen Zwischenposition nur indem er aus Heidelberg verschwindet. Er reist weiter von einer vagen Weg-Station zur nächsten, springt weiter von einem wackeligen Flusstein zum anderen wie ein besonders talentierter Teilnehmer bei dem TV-Hindernislauf *Takeshi's Castle*. Es kommt vor, dass er nicht mehr weiß, wie er zu diesen Nicht-Orten, die manchmal in ein „komische[s], nicht wirklich existierende[s] Licht“ (Kracht 1995: 111) getaucht sind, überhaupt gekommen ist. Meist fällt ihm die Signifikanz des Ortes später wieder ein und seine Laune hebt sich, weil er es geschafft hat, ein Stück Geschichte mehr dem großen Puzzle Deutschland hinzuzufügen.

Mit Christian Krachts Flaneur wird mitunter „[e]ine lebendige Stadt [wie Frankfurt], die zeitgeistigen Urbanitätsansprüchen wie Dynamik, Aktivität, Geschwindigkeit, High-Tech, Aufgeschlossenheit, Vielseitigkeit, Zukunftsorientiertheit usw. [verspricht]“ (Blaimschein/

Höllhumer u. a. 1999: 424) in seiner jeweiligen deutschen Ausführung anhand von Flughallen, Kneipen und Hotelzimmern vor Ort erlebt und nach ihren innerlichen Widersprüchen befragt:

Der Frankfurter Flughafen ist so wuchtig, der erschlägt mich jedesmal [sic] wieder. Immer, wenn ich da ankomme, denke ich, der Flughafen wird so schwarze Noppen auf dem Fußboden haben, aber ich kann mich später nie daran erinnern, ob es diese Noppen wirklich gibt, oder ob ich sie mir nur vorstelle. Es wird einem einiges vorgegaukelt auf diesem Flughafen, so eine große Welt, die im Innersten von Mannesmann und Brown Boveri und Siemens zusammengehalten wird, weil ja überall diese hintergrundbeleuchteten Reklameschilder hängen, die die ankommenden Geschäftsleute darauf hinweisen sollen, was für ein großartiger Industriestandort Deutschland ist (Kracht 1995: 67).

Blaimschein und Höllhumer u. a. (1999: 423–424) bestätigen aus der soziologischen Fachperspektive, dass im gegenwärtigen Übergang von der Disziplinargesellschaft zur Kontrollgesellschaft die Bevölkerung zwei konträre Forderungen an die Planungsbeauftragten stellt: Erstens, die Kontrolle der Sicherheit durch ‚Ent-Privatisierung‘ und einer Neueröffnung öffentlichen Raumes und zweitens die De-Institutionalisierung und den Verzicht auf Bewachung. Nur im Zusammenhang der Flanerie können solche Widersprüche und problematischen Szenen als reizvoll erlebt werden, weil die Poeten der Straße die „Schönheit aller Orten [,Dingen und Menschen]“ (Neumeyer 1999: 72) suchen und selbst die Gedankenlosigkeit ihrer Gesprächspartner als „charmant“ (Kracht 1995: 104) bezeichnen oder einen homosexuellen Nacktbadestrand in Griechenland romantisieren: „Vielleicht, denke ich, könnte ich das alles ertragen, wenn ich mich anstrengen würde“ (ebd.: 142).

Die gegenwärtigen Akteure der deutschsprachigen Popliteratur zeigen nicht nur das urbane Leben in der postmodernen Großstadt, auch der ländliche Raum, die Stadtfucht scheint wieder attraktiv zu werden. Trotz verschiedener Ausflüge aufs Land, werden die flaneurischen Protagonist_innen jedoch nicht im Ruralen sesshaft. Die Stadt scheint einen Sog zu kreieren, in den sie alle früher oder später wieder zurückkehren müssen, denn sie ist der Brennpunkt sozialen Lebens und somit das Hauptinteresse der

gegenwärtigen Pop-Flaneure. Dennoch lassen sich die für den deutschen Flaneur typischen mutmaßlichen, weil laienhaften Typologisierungen der „Großstadt im Wandel“ (Neumeyer 1999: 389) auch anhand weniger ‚Stadtflüchtlinge‘ am Strand auf Sylt tätigen bzw. funktionieren im Gegensatz zu den Forschungsprinzipien der professionellen Sozialwissenschaft bei Christian Kracht sogar Habitat-übergreifend:

Diese Welt-am-Sonntag-Leser in ihren Gabardinenhosen mit der immerwährenden Bügelfalte, den in matten Farben gehaltenen Blousons, die viel zu großen Brillen mit Goldrand, die ihre riesigen pockigen Nasen und Ohren noch extra unterstreichen. Ich verstehe das nicht. Früher sahen sie nicht aus wie Nazis. Dieser Rentner, der Karin auf Sylt fast überfahren hätte, der mit dem Cordhütchen, der sah sicher früher auch nicht aus wie ein Nazi (Kracht 1995: 97).

Die Wahrnehmung des Erzählers von Objekten und Menschen werden nach dem Motto *panta rhei* („Alles fließt“) zu einer Epiphanie-Erfahrung gleich einer göttlichen Erscheinung hochstilisiert. Die Konjunktion *also* ist nicht nur der Auftakt des Romans, sondern kommt auch im Inneren des Textes wiederholt vor. *Also* stellt verschiedene Gegebenheiten in einen kausalen Zusammenhang und im Diskurs des Kracht’schen Protagonisten scheint darin die Philosophie verborgen zu sein, dass das Leben passiert, dass sich eines aus dem anderen ‚einfach so‘ ergibt. Im Hintergrund dieses Treibenlassens in einer Mobilität ohne Grenzen, welches neben dem Alkoholkonsum standardmäßig zum Habitus dieses Flaneurs gehört, ergibt sich eine Art Takt, ein Beat, ein Geh- und Reise-Rhythmus:

Rollos Elternahus ist in Meersburg, das liegt direkt am See. Wir fahren mit offenen Fenstern durch die Stadt, der Motor knattert wie ein VW-Motor und hallt durch die engen Gassen. Die Sonne scheint fein, obwohl sie jetzt ja schon tiefer steht über dem See. (Kracht 1995: 128).

Man bemerke hier die metrische Sprache, durch welche diese Passage fast wie ein Gedicht wirkt. Signifikant wäre zunächst die Alliteration in „scheint fein“ und weiter die etwas ungewöhnliche Satzstellung mit der Platzierung von „über dem See“ nach dem Verb. Das bildhafte, onomatopoetische Vokabular („knattert“, „hallt“) unterstützt den Eindruck von rhythmisierter Poesie.

Aber nicht nur die Erzählstimme, sondern auch die Textstruktur und der Inhalt von *Faserland* sind musikalisch geprägt. Die Pop- und Rockmusik konzentriert sich sehr stark auf den 4/4- und 8/8-Takt (vgl. Roxycon 2010: Metrum). Dass *Faserland* ebenfalls in acht ansonsten namenlose Kapitel oder Abschnitte ‚getaktet‘ wurde, bestätigt nun die im ersten Teil dieser Arbeit ausgeführte Verbindung von gegenwärtiger Popliteratur zur *Techno-Culture* der 1980er-Jahre und der Beat-Kultur der 1970er-Jahre.

Bereits im Pretext von *Faserland* trifft man auf den Refrain vom Would-Be-Goods-Song *Amaretto* als eine Vorwegnahme der musikalischen Affinität des Romans. Schließlich betont auch ein den Beistrich dem Punkt vorziehender Satzzeichen-Gebrauch eine nur selten unterbrochene Erzählmelodie:

Es wirkt zwar leicht heruntergekommen, weil da sicherlich schon seit Jahren Studenten drinnen wohnen, aber es hat nicht diesen WG-Charakter, sondern es ist geräumig und freundlich und hell, und es ist so kühl hier drinnen, da[ss] ich froh bin, da[ss] ich über meinem Jackett noch die Barbourjacke angezogen hab (Kracht 1995: 104).

An anderen Stellen dominieren die harten Satzenden und bilden im musikalischen Vergleich das ‚Drum-Solo‘ des Werks, das einem leichten, eher loungigen und weniger dem harten Techno-Beat eines Rainald Goetz (Rave 1998) entspricht:

Die Musik ist ganz schön, ich kenne sogar die Stücke. Das erste ist *Your feet's too big* von den Ink Spots, das ist so eine schwarze Band aus den vierziger Jahren [sic]. Das ist wirklich gut. Rollo macht schon eine gute Party, soviel ist sicher (ebd.: 145).

Die Klangkulisse zur Handlung, die im Hintergrund laufenden Rock- und Popsongs, werden vom Protagonisten dilettantisch in die Musikgeschichte eingeordnet und befriedigen den Drang des Flaneurs, „[...] Themen, Orte und Gegenstände zu ermitteln, an denen sich Erinnerungen festmachen, die lesbare Spuren der Geschichte besitzen“ (Drohse: 2016: 24).

In der rhythmisierten Erzählprosa des Romans *Faserland* wird deutlich, wie stark Orte, Musik, Events, Waren und die ästhetische Momenterfahrung auf der Sinnsuche des postmodernen Flaneurs à la Christian Kracht miteinander verknüpft sind:

[I]ch muss an den alten Jona Lewie-Hit denken, den ich früher in Salem jeden Tag mindestens eine Million Mal gehört hab [sic]: *You'll always find me in the Kitchen at Parties*. Mann mu[ss] ich grinsen, weil das Lied mir so unheimlich zutreffend erscheint, so richtig perfekt, für diesen Augenblick in dieser blöden Neon-Küche (Kracht 1995: 45).

4.1.2 Ohne politische Position? –

Sprechsprachliche Meinungsäußerung und ironische Belustigung

Christian Kracht prägt die Reporter-Erzählweise mit seinem gesamten Werk maßgebend und „[...] erweist der journalistischen New Wave 2006 mit einem gleichnamigen Sammelband [schließlich direkt] seine Referenz [...]“ (Rauen 2010: 1). Die Detailliebe und der scharfe Wortwitz sind 1995 in *Faserland* bereits zu spüren, obwohl das Sprachregister gekünstelt einfach gehalten ist. Der erzählerische Diskurs etabliert die Atmosphäre einer unmittelbaren oralen Monolog-Situation. Die Abwesenheit direkter oder dialogischer Rede lässt den Prosatext wie eine lange direkte Rede mit einem fiktiven Leser oder Theater-Publikum erscheinen.

Zu den sprechsprachlichen Mitteln der Kracht'schen semi-oralen Erzählprosa zählen übermütige und vertrauliche Adressierung des Gegenübers („Mensch...“), großsprecherischer Vergleich („wie auf Wallfahrten“), verkürzte Syntax („Erst kürzlich sechzehn geworden“), assoziierte Geschichten („eine dunkle Geschichte für sich“), dialektale Einfärbungen („hab ich“), nachlässige Interpunktion und das Ausweichen auf Beistriche („Die Amerikaner wollten Heidelberg nach dem Zweiten Weltkrieg zu ihrem Hauptquartier machen, deswegen ist es nie zerbombt worden, und deswegen stehen die ganzen alten Gebäude noch, so, als ob nichts geschehen wär, außer natürlich dem miesen Pizza Hut und irgendwelchen Sportartikelläden, und eine riesige Fußgängerzone

gibt es auch“), kolloquial-nachlässige Wendungen („für was zu trinken“), Kraftsprache („Scheißlehrstelle“) und Redundanz bei der Suche nach dem treffenden Ausdruck („um zu sehen, was läuft, wo was los ist“) (vgl. Döring 1996: 229). Diese Sprachverwendung wird als Notwendigkeit des Erzählers spürbar, dessen “[...] Erinnerung voranprescht und sich nicht durch grammatische Vollständigkeitskonventionen aufhalten lassen will“ (ebd.: 229). In der gegenwärtigen von Online Berichterstattung im Video-Format geprägten Kommunikations-Kultur wirkt der Diskurs Christian Krachts wie eine Märchenstunde unter Journalist_innen zum Nachhören, etwas, das auf einer multinationalen Redaktions-Tagung oder einer *Blogger-Convention* denkbar wäre und in welchem Presse, Politik, Literatur und Popkultur auf eigenartige Weise miteinander verschmelzen.

In der oben skizzierten fiktiven Gesprächssituation mit einem stummen Leser oder Publikum verhält sich das Geschriebene wie das flüchtige orale Wort und baut die nicht nur latente, sondern durchaus tiefgreifende Sozialkritik auf einer simulierten Mündlichkeit und der humorvollen, indirekten Meinungsäußerung auf. Der Kracht'sche Protagonist lässt sich nicht auf den eindeutig schriftsprachlichen Modus, mit dem seine Aussage endgültig feststehen und eventuell zu sozialen Problemen führen würde, ein. Mit dieser Form der literarisierten Oralität und der einseitigen Gesprächssituation erteilt der Ich-Erzähler sich selbst „[...] die Lizenz zur ungeschützten, weil auf ihre Vertraulichkeit sich berufende Selbstmitteilung, die ebenso leicht, wie sie ausgesprochen ist, sich auch wieder dementieren lä[ss]t, dadurch, da[ss] sie ihren Vorbehalt gleicht vorausgesetzt hat“ (Döring 1996: 231).

Die hinter der simplen Alltagssprache verborgene Ironie gründet in einer antifaschistischen, antikapitalistischen Haltung des Ich-Erzählers, welcher sich über diese Information hinaus nicht weiter zu einem bestimmten politischen Lager bekennen will.

Am Beispiel seiner Bewertung von Heidelberg zeigt sich, dass ihm das oberflächliche Erscheinungsbild ein besseres Gesprächsthema scheint, als die politische Diskussion:

Die Amerikaner wollten Heidelberg nach dem Zweiten Weltkrieg zu ihrem Hauptquartier machen, deswegen ist es nie zerbombt worden, und deswegen stehen die ganzen alten Gebäude noch, so, als ob nichts geschehen wär [sic], außer natürlich dem miesen Pizza Hut und irgendwelchen Sportartikelläden [...] (Kracht 1995: 89).

Mit seinem auf die Ästhetik reduzierten Blick, denunziert der flaneurische Erzähler die Politik als spießiges, lächerliches Ritual, das in ihm als Reaktion Abscheu statt Betätigung hervorruft und am Beispiel des Nationalsozialismus Deutschland bloß entstellt (Vgl. Biendarra 174). Vor Eugen, einem rechten Studenten mit Schmiss auf der Wange hat der Protagonist ernsthafte Angst, für die „Verbrechen der Nazis“ (Kracht 1995: 148) wollte er als Kind Buße tun, er findet Hitler „blöd“ (ebd.: 97) und dennoch belustigt er sich regelmäßig über die Ikonen und Ideale der Gegenkultur, den „Hippie-Kram“ (ebd.: 129) und die „blöden Doc Martens“ (ebd.: 31) von Demonstranten:

Wir haben keine Lust mehr hier zu sitzen und die Menschen zu beobachten. Wir stehen also auf, und Rollo läuft auf einen Typen zu, er aussieht wie dieser blöde Kurt Cobain, komplett mit blonden langen Haaren und Pyjama (ebd.: 117).

Sich selbst und seine Freunde andererseits lobt er damit, „ordentliche Kleidung, also keine Techno-Stiefel“ (ebd.: 112) zu tragen und sich dadurch von der sonst so kopistischen Masse abzuheben. „Wie in einer Rechenoperation dividiert Christian Krachts Erzähler eine Menge von Menschen in ihre Einzelteile und versieht sie mit Etiketten – das Model, der Taxifahrer, der Kellner –, ohne da[ss] die Individualität des einzelnen Subjekts eine Rolle spielen würde“ (Biendarra 2002: 175).

Eine offensichtliche und rein auf oberflächliche Aspekte reduzierte Kritik wie im Falle der Cobain-Figur ist überdies nicht die einzige Ebene der Kritik in Krachts Roman. Der Protagonist dient selbst als Gegenstand der Infragestellung von philosophischen Idealen und deren optischer Manifestierung anhand der Kleidung und des Konsumverhaltens.

Hierbei tritt die flaneurische Selbstreflexion in den Hintergrund und bietet dem Leser Anreiz zu einer Sozialkritik auf dem ironischen Umweg. Um die während der Lektüre sich vollziehende Schlussfolgerung auf die Eigennützigkeit und Unmündigkeit des Protagonisten zu veranschaulichen, müssen mehrere Elemente seines Diskurses zusammengetragen werden. An erster Stelle reserviert der Erzähler eine linkspolitische, gutmenschliche Position für sich, indem er die soziologische Gruppe des Business-Typen in ein negatives Licht taucht:

Das Odin wird langsam zu voll. Am Nebentisch stehen drei Männer und reden ziemlich laut über ihren Testarossa. Sie tragen alle Cartier-Uhren, und man sieht ihnen förmlich an, da[ss] sie Golf spielen (Kracht 1995: 21).

Wenn der Ich-Erzähler jedoch davon spricht, dass er „diesen dummen Mund“ (ebd.: 149) von Karin küssen will und wütend auf sich selbst ist, dass er sich von ihrem Freund Sergio, „diesem „Südamerikaner““ (ebd.: 149) hat vorführen lassen, macht sich seine politisch inkorrekte Affektiertheit gegen willkürliche Feindbilder aus den unterschiedlichsten sozialen Schichten bemerkbar. Aus Angst vor sozialer Marginalisierung wird eingangs geäußerte Kritik am Verhalten seiner Mitmenschen oftmals im nächsten Satz schon wieder relativiert. Die Uneindeutigkeit der Sprache wird von Christian Kracht dabei zur moralischen Relativierung genutzt: „Ich glaube manchmal, Rollo hat eine ziemlich böartige Ader“ (ebd.: 117) Wenn er sein moralisches Urteil fällt, lässt er sich mit dehnbaren Begriffen wie „manchmal“, „ziemlich“, „glaube ich“ und „oder sowas“ eine Hintertür offen, die es ihm erlauben würde, seine Anschuldigungen im Falle, erlappt worden zu sein, zurückzuziehen. Auf die Spitze getrieben heißt es in diesem vorbehaltlichen Diskurs einmal:

[...] Sylt ist eigentlich super schön. Der Himmel ist ganz groß, und ich habe so ein Gefühl, als ob ich die Insel genau kenne. Ich meine, ich kenne das, was unter der Insel liegt oder dahinter, ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe. Ich kann mich natürlich auch täuschen (ebd.: 15)

„[...] [D]ie Aufforderung, sich ein [...] unglaubliches Ereignis vorzustellen, [weist] auf die Unzuverlässlichkeit des Erzähler-Berichts hin“ (Biendarra 2002: 170) und teilt dem Leser dann auch unmissverständlich mit, dass es sich um subjektive Wahrnehmung handelt. Im Gegensatz dazu, verschafft der Erzähler seine Überzeugung in seltenen Fällen mit dem Ausdruck „das schwöre ich“ (Kracht 1995: 97) Ausdruck und versucht mit Adjektiven wie „wirklich“ seiner Aussage mehr objektiven Wahrheitsgehalt zu verleihen. Der Flaneur neigt dazu, sich die Vertrauenswürdigkeit eines zuverlässigen Erzählers mit seiner vermeintlichen Aufrichtigkeit zu erschwindeln (siehe Kapitel 3.4 Soziologische Ästhetik – Die detektivische Optik des Flaneurs). Mit Kracht traut der deutsche Flaneur dem Leser eines journalistischen Pop-Romans zu, die Informationslücken, auf die durchaus auch explizit hingewiesen wird, eigenständig zu bewerten und gegebenenfalls durch Nachschlagen oder mit der eigenen poetischen Vorstellungskraft (oftmals scheint Fakt und Fiktion gleichwertig zu sein) auszufüllen. Erzähltechniken wie das exzessive Weglassen von Details unterstützen diese rätselhafte Spannung:

Ich sehe aus dem Fenster [des ICE-Zuges] und schmiere mir ein Brötchen mit Meggle-Butter aus den kleinen Plastiknäpfen, und diese norddeutsche Ebene zieht vorüber, Schafe und alles, und ich mu[ss] daran denken, wie ich mich früher immer aus dem Zugfenster gelehnt habe [...] (ebd.: 25).

Mit dem Stichwort „Schafe und alles“ sollte sich der Leser auf sein Verständnis von Viehzucht und Natur besinnen und die dreiste Leerstelle mit seiner Imagination ausfüllen. Der Protagonist versteht wahrscheinlich nichts von den Details des Landlebens und in solchen Fällen gesteht er ein anderes Mal: „[...] kann [er] nicht viel sagen“ (ebd.: 132). Die unsichere, ständig schwankende Haltung des Erzählers wird an anderen Stellen über feine semantische Nuancen im Diskurs spürbar, wie hier im Falle des Verbs (vom negativ beladenen „gackert“ zum positiv beladenen „kichert“):

Ich sehe so aus dem Fenster, und ab und zu rollt mein Kopf so weg, weil ich so betrunken bin, und hinten ga[c]kert das Mädchen, das dabei ist. Ich meine, sie sieht gar nicht mal schlecht aus. Sie ist auch irgendwie sexy, und wie sie da so kichert hinten, das klingt ganz gut (ebd.: 101).

Aber eigentlich meint der Protagonist nicht, dass es gut klingt, sondern dass sie, weil sie optisch attraktiv ist, plötzlich als Sexobjekt in Frage kommt. Folglich tendiert er selbst zu absurden Machtansprüchen, überlässt die Bemerkung dieses ‚Fehlers‘ aber dem Leser. Eine derartig geheimnisvolle Schreibweise macht aus dem Pop-Roman Christian Krachts eine Ruine gefüllt mit Rätseln. Die Gradwanderung der ironischen Meinungsäußerung auf mehreren Ebenen bedeutet eine doppelte Entschlüsselungsaufgabe für den Leser. Auch der Leser soll also sein detektivisches Sprachgefühl nutzen, soll also in gewisser Weise auch zum Flaneur werden.

Die politische Entscheidung zeigt sich hier nicht nur als Kommunikationsproblem auf der Seite des Sprechers, der in seiner inoffensiven Subversion geschult ist, und in dandyistischer Manier behutsam mit offenen Anprangerungen umgeht, sondern auch als für die Generation X programmatisches Nihilismus-Problem, durch das jeglicher politische Einsatz gegen die unübersichtliche politische Maschinerie nichtig erscheint. In diesem Sinne zeigt Kracht beispielhaft vor, was es heißt, als ‚Nachkommergeneration‘ im Schatten der *boomenden* Eltern-Generation zu stehen. In den 1980er-Jahren aufzuwachsen, einer Zeit in der sowohl der Aufschwungstraum der Nachkriegszeit als auch die Übertriebenheit der 68er-Gegenkultur verblasen, bedeutet eine ‚ausgebleichte‘, knallharte Zukunft im sozioökonomischen Konkurrenzkampf vor sich zu haben: zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Typen, den individuellen Kulturkonsumenten einschließlich seines eigenen Seelen-Striptease. Als Voyeur, der nur manchmal am Pillenkonsum teilnimmt, beschwört er auch ohne harte Drogen und ohne Burrough’scher oder Goetz’scher ‚Cut-up‘-Erzähltechnik einen in der Tradition der Beat- und Pop-Generation stehenden tranceartigen, kaleidoskopischen Blick auf die Szene. Zwischen kurzen Gesprächen und insgesamt ist Christian Krachts Ich-Erzähler immer in Bewegung auf der Suche nach Fragmenten der Popkultur und nach Eindrücken des milieuübergreifenden Lebens, um die moralischen Verwirrungen der Postmoderne zu entziffern. Der Leser kann teilhaben an einem Blick, welcher ein Deutschland in viele kleine Pixel teilt, die jedes für sich untersucht werden und sich als kontextuelle Fragmente in die objektive Realität einfügen.

Mit Bezug auf Welschs (1987: 33) Impuls-Begriff, kann der Flaneur seine Gegenwart maßgebend mit definieren, wenn er die Chance der Postmoderne erkennt. Die konstruktive Partizipation an seiner Umgebung beschränkt ein Flaneur wie Krachts Protagonist auf die ästhetisierende Betrachtung, die Suche nach der symbolischen Wahrheit hinter den Dingen und den ironischen Humor, mit dem er sich über die Gedankenlosigkeit hinwegsetzt. Über seinen Diskurs gibt er diese Mini-Impulse an andere weiter. Tom Karaseks (2008: 278) Argumente für Illies *Generation Golf* gelten auch für Krachts *Faserland*:

Was [...] als Habitus des distanziert-Wissenden vorgeführt wird, der alles in Anführungszeichen zu denken vermag, stellt [...] erneut eine Applikation eines postmodernen Chiffres dar, mit dem spielerische Leichtigkeit und Distanz suggeriert wird, in letzter Konsequenz jedoch ein ‚Belustigtsein‘ dargestellt wird, mit dem die Generationsgenossen sich auf die Anforderungen des ‚new capitalism‘ einstellen.

In *Faserland* treffen wir also auf eine sich jeglichen Informationsgesetzen entziehende Erzählhaltung und auf einen in seiner Korrektheit täuschenden „quasi-sozialwissenschaftlichen Jargon“ (Döring 1996: 231), der sich leger über die Politik, den Konsum und die Leser_innenschaft lustig macht. Inwiefern er trotz dem Belustigtsein dennoch an den postmodernen Verhältnissen leidet und inwiefern sich die veränderten materiellen Verhältnisse nun auf den Flaneur als gefühlvolles Individuum im postmodernen urbanen Lebensraum auswirken, eröffnet sich im nächsten Kapitel.

4.1.3 Kommerz und Kummer

Popkultureller Kommerz und melancholischer Kummer sind beim neuen Flaneur der Popliteratur auf komplexe Art und Weise miteinander verbunden. Biendarra (2002: 166) bezeichnet Christian Krachts Version des Flaneurs als nicht mehr „post-“ sondern schon „popmodern“. Als Sozialfigur ‚betritt‘ er die glatte Oberfläche der 1980er-Jahre und frühen 1990er-Jahre und ‚verbeißt‘ sich im deutschen Gesellschaftszustand seiner Zeit. Er

durchschaut den Konsumwahn, erkennt, dass Menschen von Waren dominiert werden und gibt sich selbst dem hin, akzeptiert braun gebrannte Partygäste auf Valium wegen seiner eigenen hedonistischen Feierlaune, erträgt den pathologischen Hochkapitalismus sozusagen des Genusses wegen. Und trotz jeder teilnahmslosen Verantwortungslosigkeit kann er weder das Schlechte daran vollends ignorieren, noch sich selbst ganz vom Konsum fernhalten. Mal aus kindlichem Interesse an seiner Umwelt, mal seiner journalistischen Haltung wegen registriert der Protagonist die Markennamen von Kleidungsstücken, Autos, Spirituosen, Butter, Joghurt, Eiscreme und Rock-Bands, die ihn umgeben. Der ironische Spott über die Waren- und Markenwelt rundet schließlich seinen scheinbar bloß resignativen Kommentar zu einer melancholischen Sozialkritik der kommerzialisierten, mental verwahrlosten Gesellschaft auf:

[...] und seine Mutter, von der Rollo übrigens nie spricht, ist sicher Alkoholikerin und sitzt den ganzen Tag vor einer Leinwand und malt den Bodensee im Garten der Villa, vor sich eine immer leerer werdende Flasche Pernod (Kracht 1995: 129).

Die Technologisierung nicht nur der wirtschaftlichen Fließband-Produktion, sondern aller Lebensbereiche von E-Books bis zur ‚smarten‘ Kaffeemaschine bewirken schnellere Abläufe, einen hektischeren Alltag, eine abnehmende Bereitschaft für wirkliche zwischenmenschliche Beziehungen und eine zunehmende Hinwendung zu künstlicher Intelligenz wie die von Google entwickelte Heim-Assistentin *Alexa*, welche für die ‚optimale‘ Befriedigung der individuellen Wohnbedürfnisse sorgen soll. „Für die [...] Aneignung des eigenen Raumes bedeutet das eine Sensibilisierung der Wohnbedürfnisse. Es bedeutet aber auch, da[ss] Gefühle wie z.B. Geborgenheit, nicht unbedingt das Zusammensein mit anderen Menschen benötigen. Die eigene Wohnung, die Einrichtungsgegenstände, aber vor allem geeignete technische Geräte können zumindest vordergründig diese Rolle übernehmen“ (Blaimschein/Höllhumer u. a. 1999: 426). Was heute ein gesellschaftlicher Trend ist, ist für den Flaneur nichts Neues. Die Hingabe an die Ware, an den gestalteten (Wohn-)Raum, an Kleidungsstücke und andere Konsumgüter durchlebt der Flaneur schon mit Baudelaire zu Zeiten der historischen

Industrialisierung. Christian Krachts Protagonist hat ‚ein Auge dafür‘, was in Kapitel 2 unter dem Schlagwort der Boulevardisierung als Verlust der symbolischen Kraft von Kleidung und anderen Statussymbolen angesprochen wurde:

Er [, Rollo,] schließt seinen beigen Porsche auf, und wir steigen ein. Das ist ein 912er aus dem Jahr 1966, und es ist zwar ein Porsche, also im Grunde völlig undiskutabel, dafür aber das schönste Auto auf der Parkwiese. Innen drin sieht es überhaupt nicht porschlochartig aus, sondern wie in einem VW-Käfer (Kracht 1995: 117).

Industrielle Neologismen wie „porschlochartig“ gehören zum sprachlichen Repertoire des Neo-Flaneurs und drücken hier die ideell-materielle Verschmelzung des Schimpfwortes für rücksichtslose Menschen „Arschloch“ mit der Automarke Porsche aus. Im Kracht’schen Entwurf ist der Flaneur auch in der Angelegenheit des semiotischen Wertverlusts von Markennamen zwiegespalten, lässt sich wie in diesem Beispiel von der Ästhetik des Porsches selbst zur Ignoranz des Zeichens verführen. Andererseits stellt er sich in dem Moment, in dem er sich Nigels Barbourjacke zu eigen macht, gegen diese Entwicklung mit der Begründung, ohne die Sinnhaftigkeit der Zeichen wäre alle Intelligenz verloren:

Alexanders Barbourjacke, die ja jetzt mir gehört, hänge ich auf einen Bügel [...]. Den Eintracht-Frankfurt-Aufnäher rei[ss]e ich ab, [...] außerdem will ich nicht mit so einem Ding an der Jacke herumlaufen. Das gehört sich einfach nicht. Ich meine, ich verstehe ja, warum Alexander den Aufnäher da hingenaht hat, so aus halb witzigen, halb Proletensolidaritäts-Gründen, aber ich fühle mich mit sowas Aufgenähtem nur dumm und gar nicht witzig (ebd.: 95).

Mit dem Untergang des Zeichens wittert der Ich-Erzähler die Gefahr für den Flaneur, ein wichtiges Werkzeug für seine soziale Distinktion, die intellektuelle Aura, zu verlieren. Entsprechend der Neu-Figuration des klassischen Flaneurs fühlt sich der ‚Neue deutsche Flaneur‘ nun noch stärker gezwungen, über seine Tätigkeit als ironisierender ‚Momentensammler‘ und seinen historisierenden Diskurs signifikante intellektuelle Spuren zu hinterlassen. Vor dem Hintergrund einer Gegenwart, in der Menschen die Symbolik

der Zeichen missachten, wo sie den Bezug zum wirklichen Leben ohne Smartphones und ‚Smart-Homes‘ verlieren, in der sie im triebunterdrückten Norm-Habitus der Gegenwart keine Gefühle mehr zulassen, lässt sich die Nebenfigur Nigel, die ebenfalls der Kategorie des sich selbst inszenierenden Pop-Flaneurs zuzurechnen ist, besser verstehen:

Ich weiß auch nicht, warum [Nigel] das macht, er hat es mir mal erklärt, da waren wir ziemlich betrunken, [...] da[ss] die größte aller Provokationen sei, T-Shirts mit den Namen bekannter Firmen drauf zu tragen. Wen will er denn provozieren damit, habe ich ihn damals gefragt, und er hat gesagt: Linke, Nazis, Ökos, Intellektuelle, Busfahrer, einfach alle. Ich hab [sic] das damals nicht ganz verstanden, aber ich habe es mir gemerkt (Kracht 1995: 32–33).

Nigel versucht hier, ironisch zu veranschaulichen, was mit der Hingabe an die Ware und dem Verschwinden der in ihr eingeschriebenen politischen Bedeutung gemeint ist, nur dass nicht einmal sein Freund der aufmerksame Protagonist den Spott sofort versteht, weil die offene Bekennung zur kommerziellen Ware und Kapital-gierigen Firmen schon längst zur Normalität geworden ist und ein solches T-Shirt keinen Schock-Gehalt mehr bereitstellt. Schockieren, Provozieren, Rebellieren sind Vorhaben, die heute in Deutschland schwierig geworden sind. Daraus resultiert ein gewisser Nihilismus im Lebensstil, der sich in nichtssagenden Konversationen niederschlägt. Die Konversationen im Roman sind, wenn sie überhaupt geführt werden und nicht bei bloßen Gedanken bleiben, überschattet von Vorurteilen, welche auf dem ‚Warenwert‘ der äußeren Erscheinung beruhen:

Sergio, das ist so einer, der immer rosa Ralph-Lauren-Hemden tragen mu[ss] und dazu eine alte Rolex, und wenn er nicht barfuß wäre, mit hochgekrempelten Hosenbeinen, dann würde er Slipper tragen von Alden, das sehe ich sofort. Um irgendwas zu sagen, sage ich, da[ss] es nacher regnen wird, und Sergio meint, da[ss] das Wetter ganz bestimmt so bleibt. Ich merke, da[ss] er einen Akzent hat, und frage ihn, woher er kommt, und er sagt, aus Kolumbien. Dann geht uns irgendwie der Gesprächsstoff aus, und Sergio redet nicht weiter, also zünde ich mir eine Zigarette an und sehe erst auf meine Fingernägel und dann aufs Meer (Kracht 1995: 18–19).

Christian Kracht nimmt mit seinem Roman *Faserland* den Gefühlszustand einer Generation vorweg, die mit Ronja von Rönne und der *Y-Generation* erst nach ihm kommen sollte. Als im Jahr 1966 Geborener gehört er noch zur soziologischen Bevölkerungskohorte der Generation X oder für Deutschland ‚Generation Golf‘ (Illies Florian benannte sein 2001 erschienenen journalistischen Sammelband sogar nach dieser soziologischen Bezeichnung), welche nach den *Baby Boomer-Eltern* der 1950er-Jahre ‚ins Leere‘, in eine sich rasch technologisierende Zukunft ohne ein vergleichbares festes Ziel wie den Wiederaufbau Deutschlands nach dem II. Weltkrieg schaute. Die dystopische Stimmung in *Faserland* entspricht dennoch nicht ganz dem harten Zynismus einer von Rönne. Kracht scheint den Weltuntergang und seine Verursacher nicht wie von Rönne aggressiv anzugreifen, sondern noch zu betrauern. Die ziellose melancholische Stimmung der Generation X wird spürbar, wenn der Ich-Erzähler darüber reflektiert, dass sein Freund Alexander ihm fremd geworden war: „Das hat [mich] nicht traurig gemacht, damals, aber irgendwie hat es das doch. Ich weiß auch nicht wieso“ (Kracht 1995: 71). Ein distanzierter Blick auf den Roman verrät, dass generell negative Gefühle überwiegen. Skepsis, Trauer, Wut und weitere negative Gefühlsregungen werden zugelassen, manchmal sogar provoziert, während Glücksgefühle nur im Drogenrausch erlebt werden können. Der Protagonist schätzt an einer Demonstration nicht den rebellischen Akt oder die bildliche Szenerie, sondern die widersprüchliche urbane Atmosphäre, aus der er wie ein Parasit seine Dosis echtes Gefühl (Adrenalin) bezieht:

Obgleich, wenn ich es mir überlege, hätte ich gerne mit ihm geredet und ihm gesagt, da[ss] ich auch auf Demonstrationen gehe, nicht, weil ich glaube, damit würde man auch nur einen Furz erreichen, sondern weil ich die Atmosphäre liebe. Es gibt nämlich nichts besseres als den Moment, in dem die Polizei sich überlegt, loszuschlagen, weil wieder ein paar Flaschen geflogen sind, und dann gibt es einen Adrenalinrausch bei der Polizei und auch einen bei den Demonstranten [...] (ebd.: 31).

Inwiefern sich der Flaneur schließlich sogar als intellektuellen Märtyrer inszeniert, wird an seinen Kindheitserinnerungen ersichtlich, in denen er sich selbst in Kontrast zu seinem Freund Henning setzt, der ihn das unbekümmerte Fahrradfahren und Grünofant-Trinken

lehrte: „Ich fand das großartig, da[ss] Henning sich nur mit solchen Dingen beschäftigte. Das Leben war eben normal für ihn“ (Kracht 1995: 79). Was der Erzähler hier nicht direkt ausspricht ist sein Überlegenheitsgefühl gegenüber ‚normalen‘, sich nicht intellektuell betätigenden Menschen. Sein ‚Wegbegleiter‘ Nigel verfällt den harten Drogen und nachdem er unseren Protagonisten alleine auf einer Party zurücklässt und dieser ihn später in seiner Wohnung bei einer peinlichen Sexszene erwischt, wird er vom Protagonisten endgültig aus dem Kreis der Gleichgesinnten verworfen:

Ich lächle so in mich hinein, und plötzlich wird mir klar, warum der Nigel immer T-Shirts mit Firmenlogos drauf trägt und warum das so eine Provokation ist, aber dann mu[ss] ich an die Sache gestern Abend und heute früh denken, und Nigel erscheint mir auf einmal sehr dumm und peinlich, und ich bin froh, da[ss] ich ihm seinen Schlüssel zurückgegeben habe, und ab jetzt werde ich nicht mehr an Nigel denken (ebd.: 56).

Christian Krachts Protagonist beklagt den zwischenmenschlichen Verfall der deutschen Jugend, kann aber selbst kein besseres Beispiel abgeben, wenn er Rollo auf seiner Party weinend zurücklässt und Tage später in der Zeitung liest, dass der im See neben seinem Haus ertrunken ist. Der Ich-Erzähler möchte zwar aus dem (Drogen-)Konsumverhalten ausbrechen, sich vom verwahrlosten Mainstream lösen. Wenn er behauptet er nehme prinzipiell keine Drogen und später nebenbei erwähnt, dass er es doch getan hat, ist klar, dass er an seinen guten Vorsätzen und an seiner Selbstkontrolle scheitert. Denn der drogenbeeinflusste Zustand ist „[...] natürlich viel erträglicher als das wirkliche Wachsein“ (ebd.: 134).

Die eigentliche beflügelnde Droge für den Flaneur sind dennoch nicht die Pillen oder der Alkohol, und auch nicht unbedingt die Stadt an sich, es sind die Menschen und die kulturellen Waren, es ist die Wahrheit der Zusammenhänge die ihn erregt:

Das ist die Titelmelodie aus Twin Peaks, dieser Fernsehserie, die mal auf RTL lief. [...] [D]a spricht mich ein Mädchen an und sagt, ich erfinde nichts, das sagt sie jetzt wirklich: Angelo Badalamenti ist gar nicht mal so dementi. Das haut mich um. So ein brillanter Satz. [...] Sie ist ziemlich klein und trägt ein hübsches Kostüm[.] Dazu mu[ss] ich noch sagen, da[ss] Angelo Badalamenti natürlich der Komponist dieser Fernsehmelodie ist. Jedenfalls sahen wir uns an, und plötzlich merke ich, da[ss] dieses Mädchen [...] alles verstanden hat, was es zu verstehen gibt (Kracht 1995: 46).

Zum „Geist der Stadt“ (Stierle 1993: 121) gehören für den Flaneur der 1990er-Jahre nicht nur die Kleidung und die Schicksale von Menschen, sondern auch die Waren, welche der Mensch konsumiert und welche ihn heute konstituieren, sind essentieller Bestandteil der urbanen Kultur geworden. Bei der alltäglichen reflexiven Ich-Konstruktion, zu welcher sich der individualisierte Mensch der Postmoderne gezwungen sieht, wird aus ihm selbst eine Ware, ein industrielles Gewebe und bei Kracht eine „zerfasert[e] Pop-Identität“ (Larch 2013: 3–23), welche dem flaneurischen Prinzip der vergleichenden Kollektion von Eindrücken in einer nie da gewesenen Form nahesteht. Laut unter anderem Larch (ebd.: 72) deutet das scheinbar offene Ende nach einer Prüfung der dem abrupten Ende vorangegangenen Zeichen wie dem Friedhofsbesuch auf den unmittelbar folgenden Selbstmord des Protagonisten in diesem Züricher See hin. Biendarra (2002: 171) interpretiert das Projekt des Romans als „Versuch einer mi[ss]lingenen Subjekt-Vergewisserung“. Die Identitätsfindung und die Flaneurstätigkeit stehen der „[...] Phantasie des räumlichen und emotionalen Abstands zum verha[ss]ten Vaterland Deutschlands [...]“ (ebd.: 177) entgegen.

Auch noch in Zürich denkt er an den Untergang Deutschlands und imaginiert seine damit verbundene seelische Befreiung:

[...] als ob Deutschland nur eine Ahnung wäre, eine große Maschine jenseits der Grenze, eine Maschine, die sich bewegt und Dinge herstellt, die von niemandem beachtet werden. [...] Vielleicht bräuchte ich das alles nicht zu erzählen, weil es die große Maschine ja nicht mehr geben würde. Sie wäre unwichtig, und da ich sie nicht mehr beachte, würde es sie nicht mehr geben, und die Kinder würden nie wissen, da[ss] es Deutschland jemals gegeben hat, und sie wären frei, auf ihre Art (Kracht 1995: 160).

An seiner Realisation, selbst nur als Marionette in der kommerziellen Erzeugungsmaschine Deutschlands zu funktionieren, zerbricht der narzisstisch veranlagte Flaneur. Wenn, wie hier, im Gegensatz zu emotionalen Beziehungen zu seinen Mitmenschen die Dokumentation des eigenen Ichs im soziokulturellen Mikrokosmos Vorrang hat und schließlich scheitert, dann wird die Dokumentationsfunktion des Flaneurs zum Zweck der flaneurischen Existenz überhaupt. Der namenlose Protagonist Christian Krachts fügt sich in dieses Bild ein. „[D]as Ich sagen und Sprache haben [...] können [wird] letztlich [zur] Bedingung des Menschseins“ (Bronner 2012: 67). Das Seins-Problem äußert sich analog in der Sprache Krachts, in der das Verb *sein* über zusätzliche Modalwörter wie *eigentlich* sogleich wieder relativiert wird (vgl. ebd.: 357). Aus der eigenen Existenz-Angst ergibt sich die soziale und politische Handlungsunfähigkeit. In Heidelberg wird der Erzähler von einem jungen Mann, den er in einer Bar kennenlernt, eingeladen, mit ihnen weiter auf eine Party zu kommen:

Ich gehe also mit Eugen mit. Ich denke in dem Moment noch, da[ss] es eine gute Entscheidung ist. Ich habe ja Schwierigkeiten damit, neue Menschen kennenzulernen, deswegen freut es mich, einen Menschen kennenzulernen, der in Ordnung zu sein scheint (Kracht 1995: 100)

Dem klassischen Vorbild entsprechend ist der Dialog nicht das wahre Medium des Kracht'schen Flaneurs, sondern der distanzierte schriftliche Text. Die Minderheit von direkter oder dialogischer Rede lässt jedoch in Christian Krachts Roman den Eindruck entstehen, der Prosatext an sich wäre eine einzige lange dramatische Rede, das Selbstgespräch eines Außenseiters. Den Protagonisten in einem radikaleren Schritt als hartherzigen Misanthrop einzustufen, fällt noch leichter, nachdem er Rollos weinen gefühllos mit dem Gedanken „Ich denke, dass ich das nicht lange ertragen kann, dieses Schluchzen und das Weinen. Es ist einfach zu viel“ (ebd.: 151) abtut und wortlos mit Rollos Porsche von der Party verschwindet. Der Kracht'sche Flaneur investiert nicht in dauerhafte Freundschaften, er ist an seinen Mitmenschen nur interessiert, solange sie ein ‚erfrischend‘ widersprüchliches Untersuchungsobjekt für seine Ichbezogene sozialanthropologische Studie Deutschlands abliefern. Das Zurücktreten realer Erfahrungen ist

ebenfalls von einer „[...] tiefsitzenden Angst geprägt [...], den sozialen Code zu verletzen, welcher einem vermeintlich geregelten Leben seine opake Oberfläche verleiht“ (Biendarra 2002: 172) Die von Passivität und resignativer Gleichgültigkeit charakterisierte Mentalität des Erzählers gründet also neben dem flaneurischen Außenseitertum auch in sozialer Unsicherheit und einer Freud'schen Hass-Projektion der eigenen sozialen Unfähigkeit auf seine nationale ‚Mutter‘ Deutschland. Was der Flaneur dadurch verliert, sind wirkliche Beziehungen zu den Menschen. Liebesbeziehungen mit Frauen scheint sich der Erzähler bewusst zu enthalten:

Ich würde gerne mit ihr [, mit Hannah, der Süßigkeiten-Verkäuferin im Ksar,] sprechen. [...] Hannah beachtet mich überhaupt nicht. [...] Ich überlege, wie ich sie am besten ansprechen könnte. Aber eigentlich will ich das auch gar nicht. Ich will nur hier stehen und ihr zusehen, wie sie herumhantiert mit ihren Waren, wie ihre dünnen kleinen Finger mit den abgebissenen Fingernägeln das Geld nehmen für die Bonbons, wie sie jeden anlächelt, auch die Blöden und die Arschlöcher und die Aufdringlichen (Kracht 1995: 120).

Der Ich-Erzähler zieht das Beobachten dem Erleben, die flüchtige Möglichkeit der festen Bindung, das immer wechselnde Kunstwerk dem vertrauten Gesicht, die immer wechselnde Umgebung dem gewohnten Habitat vor. Er tut dies der Epiphanie willen, welche jegliche reale Gefühlserfahrung im Kontakt mit anderen verdrängt:

Sie [, Karin,] ist wirklich schön. Ihr Mund bewegt sich wie von selbst, so als ob der Mund ein von ihr losgelöstes Wesen wäre, gar nicht ein Teil von ihr. Einfach nur so ein Ding, das sich bewegt, ohne Gesicht drum herum, und erst recht ohne Körper (ebd.: 147).

So wie das Feindbild *Kommerz* in der hedonistischen Weltsicht des Flaneurs nicht mehr greift (vgl. Blaimschein/Höllhumer u. a. 1999: 420), wird auch das Feindbild *Hure* gesellschaftstauglich. Den Frauenkörper grundsätzlich immer als verkäufliche Ware anzusehen, scheint für Christian Krachts Protagonisten die gewohnte Frauen-Schablone im Repertoire seiner kategorisierenden Wahrnehmung zu sein. Über die im vorigen Kapitel beschriebene zweite Ebene der Kritik, bei welcher der Erzähler selbst zum

ironischen Negativbeispiel wird, haftet den Darstellungen von Frauen im Objekt-Status ein subversives Moment an. In dem Sinne, in dem Arthur Schnitzler mit seiner Monolog-Novelle aus der Sicht von Fräulein Else die bürgerlich männliche Diskriminierung der Frau als Lustobjekt aufzudecken bereit ist, kann auch Kracht als zaghafte Kritik an der männlichen ‚Verkommerzialisierung‘ des Frauenkörpers, der postmodernen Form von antiquierter Misogynie gelesen werden. Der Erzähler Krachts ‚opfert‘ letztlich sein eigenes Glück der Darstellung des Zusammenhangs von Kommerz und Kummer wegen.

4.2 Ronja von Rönne

4.2.1 Wir (Flaneure) kommen – Ronja von Rönnes

Entwurf der vereinsamten Mehrsamkeit

Mit ihrem Roman *Wir kommen* zeichnet Ronja von Rönne eine Schar an Flaneuren, bei der jede auftretende Figur für sich unterschiedlichen Aspekten der Flanerie gehorcht. Als verbindende Verhaltensweisen zwischen den Figuren sind die Selbstinszenierung von sich selbst als Intellektuelle_r und der Reiz an der mysteriösen Widersprüchlichkeit der Dinge zu nennen: „Man hielt sich gegenseitig für fair, kritisch, moralisch überlegen und sterbenslangweilig“ (Rönne 2016: 42). Die zentrale Figur, an dessen Gedanken wir Leser_innen teilhaben dürfen, vertreibt sich die Zeit damit, „[...] Dinge mit Symbolik und Metaphorik zu beladen“ (Rönne 2016: 57). Die Kategorie des widerspruchsvollen Zusammenhangs definiert von Rönnes Protagonistin zusätzlich als klassische Flaneurin. Sie scheint aus der Reibung oder Wärme, welche durch die zwischenmenschlichen Probleme in ihrer ‚Vierecksbeziehung‘ (die auch auf der Makroebene in einem konzeptuellen Widerspruch zur traditionellen bürgerlichen Familie steht) erzeugt wird, notwendige Energie zu schöpfen. Mit ihren Selbstreflexionen stellt sie sich als einen extrem passiven Menschen mit großem Führungsbedürfnis dar: „[...] wurde mir klar, dass ich nicht bestimmen wollte und mich wieder nach Majas Dominanz sehnte. [...] Ich wollte Maja lieber wütend als unterwürfig, denn dann musste ich auf einmal Pläne haben“ (ebd.:

64). Aber nicht nur Nora geht es im von Rönne'schen Universum so, sie spricht stellvertretend für ihre Generation: „Pflicht“, rief jemand, auf den die Flasche zeigte, und er wollte es mutig sagen, dabei wussten doch alle, wie sehr sich hier jeder nach Pflicht sehnte“ (Rönne 2016: 163).

Die Popliteratur der frühen 1990er-Jahre, vertreten durch Christian Kracht, widmet sich noch dem Flaneur als Einzelgänger. Neuartig zeichnet eine Generation später Ronja von Rönne mit ihrer polyamoristischen Beziehungsgeschichte die Gemeinsamkeit von Flaneuren in einer von interpersoneller Distanziertheit geplagten Gesellschaft. Zu Zeiten der Anonymisierung und „Vereinzelung [ist der Mensch] ständig auf der Suche nach posttraditioneller Vergemeinschaftung [...]“ (Blaimschein/Höllhumer u. a. 1999: 425). Die Viererbeziehung legen sich die zentralen Flaneure Nora und Karl dann als Konstrukt zurecht, von dem sie sich, wenn schon nicht Liebe, dann neben zerstreuer Unterhaltung ein wenig emotionale Sicherheit versprechen: „Wir sind zu viert, damit wir uns nur zur anderen Seite rollen müssen, um nicht mehr alleine zu sein“ (Rönne 2016: 15). Während Ronja von Rönnes Charaktere sich immer mehr von der Gesellschaft im Stich gelassen und immer mehr alleine mit ihren psychischen Problemen fühlen, bilden sie eine Guppen-Liebesbeziehung, um die emotionale Einsamkeit durch den Beziehungsbund eingegangene vertragliche Fürsorge zu kompensieren. „Ein anderes bislang als unvereinbar geltendes Begriffspaar, das von Jugendlichen nicht mehr als widersprüchlich verstanden wird, ist die Sorge um sich selbst und die Sorge um andere“ (Blaimschein/Höllhumer u. a. 1999: 421). Die aus dem alternativen Beziehungs-versuch resultierenden zwischenzeitigen Höhenflüge und langzeitigen Enttäuschung ähneln dem für den Flaneur typischen ‚manischen‘ Verhalten in seinem gefährlichen Grenzgang (vgl. Riedl 2017: 17). Die programmatische Langeweile und Melancholie der *Y-Generation* zuzüglich des allgemeinen intellektuellen Anspruchs der postmodernen Ökonomie an den Einzelnen machen eine ganze Generation zu einem Rudel aus Flaneuren. Die Polyamorie ist Dreh- und Angelpunkt des von Rönne'schen Entwurfs von vereinsamer Merksamkeit und frischer thematischer Anlass zur melancholischen Flanerie von vielen.

Riedl (2017: 329–331) definiert den Flaneur als „Blickgierigen“, der sich in seinem Raumbegehren nach zerstreuer Entgrenzung und nach dem sinnlich-taktilen Bezug zur Großstadt sehnt. Das von Riedl (ebd.: 329) weiter definierte „Zittern des Bildes“ äußert sich bei von Rönne im Wechsel zwischen Bildern aus ihrer Kindheit und der momentanen Gegenwart. Die raumzeitliche Grenzerfahrung wird von Nora provoziert. Ein Flaneur, der sich nach metaphysischer Entgrenzung sehnt, entdeckt mit von Rönne die Weiten des Internets, wo auf visueller Ebene maximale Expansion möglich ist, jedoch die haptische Nähe fehlt und daher schließlich für den Flaneur uninteressant bleibt. Das Spüren von körperlicher Anwesenheit, mentaler Interaktion und interpersoneller Nähe sind auch für die radikalen ‚Fake-Flaneure‘ (siehe Kapitel 4.2.3 Realität vs. Fake) Ronja von Rönnes noch sinngebend. Gerade zu Zeiten Web-basierter Phantom-Präsenz sehnt sich der Flaneur nach Gleichgesinnten, welche aus Trotz zu der medialen Körperlosigkeit noch an dem Überbleibsel alter Formen gesellschaftlichen Lebens wie Hausparties festhalten. Das Imaginative an polyamoristischen Zukunftsvisionen und der Rückzug in die Körperlichkeit ist bei von Rönne das, was Neumeyer (1999: 95) als romantische Absetzung des Flaneurs vom Modernisierungsprozess definierte. Die kleinere Gruppierung der Viererbeziehung zwischen Nora, Leonie, Karl und Jonas scheint schließlich von der Körperlichkeit zwischen den Beteiligten zusammengehalten zu werden. Sexuelle Triebbefriedigung, Eifersucht auf den sexuellen Akt der anderen Beteiligten und ein Kind als neu geschaffener Körper sind die wirklichen Gründe für das Aufrechterhalten der Beziehung, denn emotionale Bindungen aufgrund von aufrichtiger Liebe bleiben eine mit Zitaten angereicherte Wunschvorstellung:

Ich wollte Leonies Blick im Rückspiegel, ich wollte laut sein und Kippen aus dem Fenster werfen, ich wollte Charts im Radio hören, ich wollte Staumeldungen, viele Staus, über viele Kilometer, in denen man dann Ich-packe-meinen-Koffer spielt und zwischendurch einschläft. [...] „Ich habe euch gern. Ich habe euch wirklich gern. Ich vergesse das nur immer“, schrie ich aus dem Fenster, um Karls Antwort nicht zu hören (Rönne 2016: 118).

Was inhaltlich bei Rönne einem subversiven Moment nahe kommt, wird strukturell, formal und optisch nicht eingehalten. Zeit- und Raumverhältnisse sind bei von Rönnes Erzählung auf einen von digitalen Medien vereinnahmten Zapping-artigen Lesemodus mit kurzer Verweildauer zugeschnitten:

„Okay, grüß Leonie“, sagte ich. Karl legte auf. [Absatz]

Bin dann mit 390 Gramm [der Schildkröte ihrer Mitbewohnerin] in den Park gegangen. Wir saßen auf der Parkbank und sahen uns um. Ich weiß nicht, wofür man eine Schildkröte hat, außer um mit ihrem Panzer Bierflaschen zu öffnen, und selbst da ist ein Feuerzeug praktischer. [Absatz]

Abends mit Jonas in der Kneipe. Wir wollten Kicker spielen (Rönne 2016: 54).

Kommunikative Flüchtigkeit, Reizüberflutung, Sinnkargheit und sprachliche Akklimationisierung auf die Verhältnisse münden in einem ebenso gereizten Ausdruck der Figuren:

Ich vermisse Jonas. Ich vermisse Karl. Ich bin eifersüchtig auf Leonie. Ich bin eifersüchtig auf jeden Gegenstand mit einem weiblichen Artikel. Die Marmelade. Die Tür. Alles Schlampen (ebd.: 15).

Joachim Lottmann (Rönne 2016: Einband) nennt Ronja von Rönnes Ton schließlich „respektlos“ und Georg Diez (2016) findet ihre Meinung „hingeknallt“. Von Rönne verwendet dasselbe Sortiment an sprachlichen Normabweichungen wie Christian Kracht: Großsprecherischer Vergleich („etwas wie Voltigieren“), verkürzte Syntax („Mit Jonas bei Leonie und Karl gefrühstückt“), assoziierte Geschichten, die bei von Rönne einen absurd-kindlichen Ton annehmen („Ich füttere jeden Tag die Spatzen, aber ich glaube sie mögen mich trotzdem nicht. Irgendwann werden sie ein Schild basteln „Wir sind Spatzen [...]“ Dazu werden sie heftig mit den Köpfen nicken“), dialektale Einfärbungen bezüglich des Jugendslangs („und deshalb sitzen sie jetzt depri in Naturparks herum“), nachlässige Interpunktion und das Ausweichen auf Beistriche („Da stehe ich gerade mit Jonas, und vielleicht stehe ich alleine da, vielleicht bin ich die Einzige, die Blicke austauschen möchte, die nicht mehr Verliebt-, sondern Verbundenheite heißen, Verbundeheit, die es egal macht, ob alle anderen einen für bescheuert halten, weil [etc.]“; Das letzte Zeichen im Roman ist ein Beistrich: „Maja,“) und andererseits den übermäßigen rhetorischen

Einsatz von Satzpunkten („Später dürfen Pullis grau werden. Pullis. Nicht Maja“), kolloquial-nachlässige Wendungen („kein Baum und nix“), Kraftsprache („Bullshit“) und Redundanz bei der Suche nach dem treffenden Ausdruck („Das wussten wir. Das wussten wir sogar in der Vorstadt“). Wie Kracht greift von Rönne auf kindlich-trotzigen Ausdruck zurück, wenn die vorschnelle Kritik anderer veranschaulicht werden soll, welche eine logische Begründung ausspart („blöde Ritzmädchen“).

Die übermütige und vertrauliche Adressierung des Gegenübers fällt weg, denn Ronja von Rönnes journalistischer Ton ist weitaus distanzierter und in struktureller Hinsicht traditioneller. So bedient sich von Rönne beispielsweise der Redewiedergabe im Konjunktiv, welcher im kolloquialen Sprachgebrauch gewöhnlich nicht zu finden ist, wobei sich besonders an der Stelle im Text, wo der Wahlspruch der *Y-Generation* „All das Glück fest im Konjunktiv“ geäußert wird, Form und Inhalt der Aussage außergewöhnlich nahestehen. Jedenfalls wird das was Blaimschein und Höllhumer u. a. (1999: 420) als das Aufsaugen von jugendkulturellen Äußerungen der heutigen Marktwirtschaft attribuieren, bei von Rönne umgekehrt als das Aufsaugen von medialen und marktwirtschaftlichen Sprach-Fabrikaten in die Äußerungen ihrer popkulturellen Flaneure vollzogen. Was Ronja von Rönnes Sprache noch von der Christian Krachts unterscheidet, ist die mutige Wortwahl und das Auslassen von relativierenden Formeln wie „weiß nicht genau“ oder „vielleicht“.

Claudius Seidl (2016) formuliert die Parallele zwischen dem Novum, das Christian Kracht zweiunddreißig Jahre nach Rainald Goetz und Ronja von Rönne fünfundzwanzig Jahre nach Christian Kracht beide auf ihre Art und Weise schufen und mit ihren Debütromanen die Jurymitglieder von Literaturpreisen ohne Maßstab hilflos erscheinen ließen. Ähnlich maßstablos gestaltet sich der Typ von Flanerie, den die beiden GegenwartsAutor_innen Kracht und von Rönne entwerfen. Was Düllo (2010: 119) mit der Demokratisierung der Flaneur-Figur meint, äußert sich im Roman mit dem Verlangen nach Vergemeinschaftung: „Wir waren viele, aber wir waren nicht genug.“ (Rönne 2016: 156) Andererseits scheint es der gegenwärtige Norm-Habitus zu sein, sich durch individuellen Exzess von der Masse abzuheben. Die ‚wirklichen‘ Flaneure wären dann wohl die, welche Euphorie

und Melancholie gleichzeitig und intensiver als der Rest leben: „Angemessen unglücklich zu sein, ist sehr schwierig. Man braucht viel Übung damit“ (Rönne 2016: 23). Inwiefern im Hintergrund die Hass-Liebe zur Stadt und zu Deutschland den von Rönne'schen Diskurs ausmachen, eröffnet die Autorin in einer ihrer Kolumnen, in der sie schreibt: „Scheiß Deutschland“ (ebd.: 24) und als ironischen Nachschub hinzufügt: „Bis zur totalen Misanthropie brauche ich fast den ganzen Nachmittag“ (ebd.: 24). Die „Sozialangst“ (ebd.: 49), ihre Freude an Paradoxa und ihre Selbstreflexivität, von der sie als Journalistin über sich selbst spricht, machen schließlich auch die Autorin Ronja von Rönne zur Flaneurin.

4.2.2 Der Genderaspekt und andere Diskurse

Wenn wie Baßler (2002: 137) feststellt, Thomas Meineckes burschikose, bisexuelle Mädchen und katholische Pizzaliferanten den Gender-Diskurs nicht nur besprechen, sondern leben, wäre für von Rönne passend anzumerken, dass ihre polyamoren Freiberufler und exzessiven Partygäste aus der kreativen Medien- oder Fitnessbranche die Diskurse der Postmoderne wie Digitalisierung, Kommerzialisierung, Flexibilisierung und Individualisierung am eigenen Leben darstellen. von Rönnes Figuren und deren Erlebnisse werden dabei wie bei Meinecke völlig vom Diskurs überdeterminiert: „Genau genommen gibt es in dem Roman gar keine Figuren, allenfalls Sprechpuppen, die Sätze aufsagen, die irgendetwas belegen sollen“ (Nüchtern 2016). Von Rönne nutzt die Figur der Kindheitsfreundin, um der handlungsunfähigen Protagonistin einen radikalen Gegensatz, sozusagen einen Spiegel vorzuhalten und den Diskurs der narzisstischen Unsterblichkeit und künstlich verlängerbaren ‚ewigen‘ Jugend einzuführen. Der gegenwärtige Diskurs zum Thema konvergiert mit der Romanhandlung insofern, dass „Jugendlichkeit [...] immer das Ideal der Unsterblichkeit, [...] die Schubkraft der Verdrängung von Alter, Krankheit und Tod [ist]“ (Blaimschein/Höllhumer u. a. 1999: 421). In Noras Erinnerung bleibt die tote Maja ewig jung und rebellisch und wird zur zeitlosen Heldin hochstilisiert. Wie bei Meinecke scheinen bei von Rönne Sprödigkeit der Sprache

und Exzentrik des Ausdrucks es darauf anzulegen, jeden Hauch von Erinnerung an alte Zeiten zu unterdrücken (vgl. Baßler 2002: 138) und nach vorne zu sehen. Wie bei Christian Kracht wird hier die Protagonistin selbst als unmündiges Negativbeispiel Teil der ironischen Kritik auf der zweiten, der rückbezüglichen Ebene. Dennoch produziert die melancholische Dramatisierung des jungen und privilegierten Lebens der Protagonistin den „[...] Effekt einer, wenngleich sehr verhaltenen Komik“ (ebd.: 139). Wie bei anderen Pop-Autor_innen scheint auch bei von Rönne „[...] ein Humor am Werke, der [vom] Diskurs [...] viel zu sehr zehrt, als da[ss] er ihn in seiner Geltung ernsthaft in Frage stellen könnte“ (ebd.: 139).

Im Falle Ronja von Rönnes kann die Gender-Divergenz eines männlichen Idealtyps (der Flaneur) und einer Frau als Protagonistin (Nora) nicht außer Acht gelassen werden. Während bei Christian Kracht der zentrale Flaneur und seine flaneurischen Freunde und Bekannten von einem klassischen, männlichen Blick dominiert werden, introduziert von Rönne gleich mehrere Frauen-Perspektiven. Die Figur im Zentrum (Nora) ist eine heteronormative Cis-Frau, die mit einer anderen Frau (Leonie) eine lediglich emotionale Toleranz-Beziehung eingeht. Von Rönnes weibliche Theatralisierung der Flaneur-Figur erfordert, den Text nach eventuell vorhandenen progressiven Absichten der Autorin zu befragen. Der Presse-Spiegel zeigt, dass von Rönne zwar Ausdrücke wie „antifeministische Feuilletonfresse“ (Bayer 2016) zu ihrem provokanten Wortschatz zählt, jedoch mit ihren Texten und auch sonst keine offensiven feministischen Absichten hegt (vgl. Rönne 2015). In zahlreichen Feuilleton-Beiträgen für die Zeitung *Welt* und Blog-Einträgen im *Sudelheft* raunt sie darüber, wie langweilig die Diskussion um die *Y-Generation* und der Feminismus mittlerweile geworden seien und sagt ganz direkt: „Ich möchte lieber keine Feministin sein!“ (ebd.).

Dieser Philosophie von Ablehnung und Desinvolviertheit entsprechen auch von Rönnes fiktive Frauen-Figuren Nora und Leonie. Die öffentliche Diskussion und kommerzielle Instrumentalisierung von Feminismus, welche zu einer Überforderung und verwirrten Haltung des Subjekts gegenüber feministischem Engagement führt, kann am Beispiel ideologischer Stadtentwicklung veranschaulicht werden. „Die feministische Kritik an der

Stadt- wie Wohnraumplanung führte über das Aufgreifen des Aspekts alltäglicher Angst von Frauen im öffentlichen wie privaten Raum zu den Forderungen, Angst erzeugende Räume [und] Plätze zu entängstigen“ (Blaimschein/Höllhumer u. a. 1999: 422). Wenn sich dann bei der Ergründung der Gründe für Unsicherheit weiter die Frage stellt, ob nicht vor allem die öffentlich eingeforderte Sicherheit der Räume zur Fixierung und Inszenierung von Angst verantwortlich sind (vgl. ebd.: 422), ist sich die Stadtbewohnerin ihres eigenen Unsicherheitsgefühls unsicher und wird handlungsunfähig. Mit Leonie bietet Ronja von Rönne eine dieser fremdbestimmten Realitätskonstruktion entsprechende, extrem verunsicherte Frauenperspektive an, über die der Leser erst gegen Ende eine wichtige Information erhält, nämlich dass sie eine schwarze Hautfarbe hat. Mit der Enthaltung dieser Information bewerkstelligt von Rönne, dass wenigstens in der ersten Buchhälfte die Figur Leonie auch repräsentativ für eine weiße verunsicherte Frau ist. Da der Devotismus und die Oberflächlichkeit Leonies oft zum Gegenstand der ironischen Kopfkommmentare Noras werden, lässt sich eine sachte Kritik am gesellschaftlichen, von männlichen Überlegenheitsphantasien geprägten Bild einer naiven und unbestimmten *femme fragile* (von Leonie inszeniert) ausmachen, welcher sich Nora mit ihrer eigenen Bestimmtheit in dieser Situation entgegenstellt:

„Nora, zieh dir die Schuhe an, wir fahren in die Stadt.“ Karl suchte etwas hektisch nach den Autoschlüsseln, Leonie strahlte mich an: „Könnt ihr Balsamico mitbringen?“ Ich war mir ziemlich sicher, dass wir das konnten (Rönne 2016: 144).

Andererseits spricht die Protagonistin in solchen Situationen, in denen Leonie offen von Karl bevormundet oder von Jonas als Frau diskriminiert wird, nicht aus, was sie denkt und enthält sich jeder weiblichen Solidarität oder feministischen Absicht. Georg Diez (2016) definiert in seinem Artikel über die hysterische Feminismus-Debatte, die 2016 in den Online-Medien um Ronja von Rönnes antifeministischen Artikel in der *Welt* geführt wurde und von Rönne ähnlich wie bei Christian Kracht schon vor ihrer Romanveröffentlichung zu einer medialen Präsenz verhalf, das ‚Ronja von Rönne-Prinzip‘, das da lautet, generell keine Meinungen zu mögen und Widersprüche nicht ‚auszuhalten‘,

sondern sie zu provozieren. Die neuen Pop-Autor_innen wie Kracht und von Rönne treiben das flaneurische Verlangen nach Widersprüchlichkeit auf die Spitze. Sie bieten keine kohärenten Standpunkte, sachlichen Diskussionen oder die Auflösung von problematischen Gesellschaftsdiskursen, denn „[...] Lösungen bringen bekanntlich nur neue Probleme“ (Rönne 2016: 140). Entscheidungen zwischen Gut und Böse sind „der Feind“ (Diez 2016), Ronja von Rönnes Antwort auf die Überinformiertheit des digitalen Zeitalters und die globalen Krisen ist eine „strategische Naivität“ (ebd.) und der trügerischen Ruhe hält man emotionalen Extremismus und Strandurlaube entgegen. Leonie tuscht sich lieber die Wimpern oder lackiert sich ihre Nägel in einem Apricot-Ton, anstatt sich an ernsthaften Gesprächen zu beteiligen. Nora geht nach draußen, wenn Karl in den wenigen Momenten, in denen Leonie kritisch denkt, ihr den Mund verbietet. Ebenso Maja, die sonst so mündige Kindheitsfreundin von Nora tut gesellschaftliche Erwartungen an Frauen, Misogynismus und Pädophilie als unveränderliche Tatsache ab, mit der man sich humorvoll arrangieren müsse:

Sie erklärte mir, dass man sich dem Anlass entsprechend kleiden und schminken müsse, das sei eine gesellschaftliche Vereinbarung, so wie man Fremden die Hand gab oder lieb lächelte, wenn einem erwachsene Männer einen Klaps auf den Hintern gaben, dann lachte sie (Rönne 2016: 178).

Wenn Maja dann doch die Courage besitzt, sich gegen die Schulkameraden zu wehren, die sie beleidigt haben, reagiert Nora mit den Worten „Meine Hände wurden kalt, ich wollte in nichts hineingezogen werden [...]“ (ebd.: 147).

Dieses Deutlichmachen eines Diskurses, bei dem sich verschiedene Meinungen in der Persona des oder der Protagonist_in treffen, ist für den Pop-Flaneur der Generation Golf typisch:

Das Produktionsprinzip von Generation Golf verdeutlicht so den interdiskursiven Charakter jedweder Literatur, wobei als interdiskursiv vereinfacht die semantischen Bestände, story lines, Deutungsmuster und andere Elemente verstanden werden, die jeden Akteur [/Mitmenschen] tendenziell zum Nicken bringen können (Karasek 2008: 280).

Felix Bayer (2016) drückt mit seiner Rezension „Äthiopien, der Hunger, schlimm.“ die Denkweise einer Popliteratur aus, die der Ausdruck einer postmodernen Gesellschaft sein will, welche mit der globalen Verantwortung überfordert ist und sich auf das Registrieren von Missständen und das Resignieren der eigenen Handlungsfähigkeit beschränkt. Unangenehme Erinnerungen, unkontrollierte Nostalgie, dämonische Vergangenheit, betäubende Gegenwart, unmündige Zukunft, all diese zeitlichen Ebenen verknüpft mit Diskursen vereint Ronja von Rönne erzähltechnisch über zwei parallel erzählte, am Anfang durch Kapitel getrennte und am Ende ineinanderfließende Plots aus Kindheit und aktuellem Leben der Ich-Erzählerin.

Ebenso der *Mental Health*-Diskurs, welcher in der Gegenwart eine neue, medialisierte Form angenommen hat, die es Menschen international erlaubt, in Blogs, Foren und Facebook-Gruppen offen über ihre psychischen Probleme zu diskutieren. „Berlin ist kein Spielplatz mehr für junge Menschen, die alle Zeit der Welt haben, weil eh schon alles irgendwie werden wird. Berlin ist heute eher ein Sanatorium voller junger Menschen, die dauernd gehetzt sind, obwohl sie nichts vorhaben“ (Diez 2016). Mit *Wir kommen* wird dem Leser eine Schar an psychisch Kranken demonstriert: Nora hat Panikattacken, Karl hat Neurosen, Leonie hat eine Essstörung, Emma-Lou spricht kein Wort, Jonas leidet an chronischer Hoffnungslosigkeit und hinter allen anderen ‚Partykostümen‘ werden weitere Borderline-Störungen vermutet. Von Rönne verweist auf die psychische Verfasstheit ihrer Generation mit dem Namen von Karls neuestem Ratgeber, der „Generation-Burn-out“ heißen soll. Noras Therapeut ist auf Urlaub und so therapiert sich Nora schließlich selbst, indem sie den Flaneur in ihr herauslässt und alles „[...] notier[t], um nichts zu vergessen, jedes Detail ist wichtig [...]“ (Rönne 2016: 173). Was der Leser liest, ist das Tagebuch der Protagonistin, das vornehmlich für Therapie-Zwecke angefertigt wird und der Ich-Erzählerin als Vorwand zur Flanerie dient. Ebenso bei der Thematisierung des Gegenwarts-Diskurses der ‚Übertherapierung‘ werden wie bei Christian Kracht Alltagsdetails Teil der subversiven Strategie, welche keinen Lösungsvorschlag, keine Vorbildfunktion noch eine eindeutige Moral für den Leser bereithält. Von Rönne spielt wie Kracht mit der Zuverlässigkeit der Erzählerinstanz und eröffnet wie Kracht mit der der Selbstreferenz eine zusätzliche Ebene der ironischen, ambivalenten Kritik am kulturellen Gegenwarts-

zustand: „Jonas murmelte: „Und am Ende stirbt einer. Klar. Wir sind doch kein verdammter Poproman““ (Rönne 2016.: 191).

Westlichen Entwicklungshelfer_innen, die nur an „Selfies mit großäugigen, afrikanischen Babys“ (ebd.: 83) interessiert sind, wird in *Wir kommen* grundsätzlich misstraut, aber großspurige politische Aktivität wird wie alles andere im Leben immer nur als vage Wahrscheinlichkeit wahrgenommen: „Vielleicht sollte ich Eisenpräparate zu mir nehmen. Vielleicht sollte ich mich für Obdachlose engagieren“ (ebd.: 93). Die Schuld daran geben Ronja von Rönnes sowie Christian Krachts Figuren pauschal ihren stummen ‚Alki-Eltern‘ oder dem Schicksal ihrer historisch determinierten Generation: „Wir müssten keinen Grund für unsere Traurigkeit haben, sie sei uns bleiern in die DNA gegossen, sagte Jonas“ (ebd.: 61).

Dennoch sehen manche (Diez 2016) von Rönne als „[...] Gegenbild zu einer Smoothies-Generation [...], die alles püriert, alles gesund will und bereit ist, 4,50 Euro für ein kleines Fläschchen Gemüsesaft zu bezahlen“. Die gegenwärtigen Intellektuellen sind wie Nora TV-Moderator_innen oder wie Karl Ratgeber-Autor_innen. Sie leben ihr Leben als Zitat aus Musik, Film, intellektuellen Diskursen, kommerziellen Produkten und individuellen Fantasien und trachten danach, Überbleibsel ihres revolutionären Bewusstseins und die „Sprengkraft gegen diese Starre“ (Riedl 2017: 37) im historischen Detail, das sich in den Stadttext als Ganzes einfügt, wiederzufinden. Jedoch ist es heute schwierig geworden, der Gegenkultur anzugehören, wenn sogar der Mainstream ironische „Metawitze“ (Bayer 2016) macht und niemand mehr irgendetwas ernst nimmt. Ambivalenz sei der „Rönne-Sound“ (Diez 2016). Als Pop-Autorin der Gegenwart macht man ironische Witze und sagt dann wie von Rönne im Interview mit Georg Diez (ebd.), dass man Ironie nicht mag.

Wie sehr sich von Rönnes Protagonist_innen um das Spurenlegen nach dem Spurenlesen bemühen, zeigt sich an der Art, wie sie Historizität, Diskurse, Trends und *issues* nicht nur erleben, sondern auch provozieren. Von Subversion und einer „aufklärerischen Zielsetzung“ (Neumeyer 1999: 82) im Sinne vom Glauben an eine Lösung in der Zukunft kann hier nicht mehr ausgegangen werden, vielmehr haben sich Aufklärung und Subversion im Nihilismus aufgelöst. Eine Stelle in Noras Gedankenmonolog bestätigt diese zwar selbstkritische, aber dennoch hoffnungslose Weltsicht: „Klare Entscheidungen

sind kaum mehr möglich, die Willkür gewinnt fast immer und nennt sich später, wenn man deshalb in Bewegungslosigkeit und Teilnahmslosigkeit erstarrt, hämisch „das Graue“ (Rönne 2016: 199). Majas Worte veranschaulichen schließlich die Brutalität einer Jugend ohne sinnvolle Ideale: „Ich will einen Swimmingpool, einen Gärtner und böse Menschen mit meinem Ferrari plattfahren“ (ebd.: 138).

Der Annahme eines subversionslosen Diskurses muss entgegengehalten werden, dass in der detaillierten Darstellung eines radikalisierten Nihilismus alleine schon subversives Potenzial steckt. Die Epiphanie-Erfahrung des Lebens im filmischen Modus und die erzwungene Belustigung an der Misere der abgestumpften Gegenwart stellen weitere Verbindungen zu Welschs Impuls-Begriff her, welche in diesem Kontext Ronja von Rönnes Flaneure ebenso wie Christian Krachts Flaneur zu aktiven Revolutionären macht, weil sie die Chance der Postmoderne nicht leugnen können und laut Welsch (1987: 33) das postmoderne Subjekt somit erst Aussagekraft erlangt. Im Kontext dieser Arbeit wird nun die Subversion des Flaneurs nicht als Ablehnung der Verhältnisse, sondern als deren konstruktive Neuinszenierung über den Diskurs im Sinne von Text verstanden.

4.2.3 Die Realität und der Fake: Grenzerfahrungen im filmischen Stil

Das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion, von Realität und Fake, spielt im Falle von *Wir kommen* in mehrfacher Hinsicht eine wichtige Rolle. Als erste und offensichtlichste Ebene der Künstlichkeit ist die Warenwelt auf der inhaltlichen Ebene feststellbar. Der zweite Aspekt, bei dem die Künstlichkeit oder Fiktivität eine Rolle spielt, ist bei der Frage nach der Gattung, die sich mit dem Pop-Siegel bei von Rönne auf der Schwelle zwischen historischer Momentaufnahme und subjektiver Verklärung der Tatsachen einpendelt. Felix Bayer (2016) nennt Ronja von Rönne das „It-Girl des Berliner journalistisch-literarischen Komplexes“. Wie bei Thomas Meinecke ist ihr Roman vereinnahmt vom Diskurs der postmodernen Realität, in diesem Fall gleich einer Vielzahl von Gegenwarts-Diskursen (siehe Kapitel 4.2.2 Der Genderaspekt und andere Diskurse). Die Figuren werden instrumentalisiert, um die Themen der *Y-Generation* abzuklopfen, über die von

Rönne in semi-faktischer Form in ihren Blog-Einträgen (Sudelheft) und journalistischen Artikeln für die *Welt* schon berichtet hat. Angelehnt an Dörings (1996: 231) Zuschreibung eines „quasi-sozialwissenschaftlichen Jargon[s]“, täuscht bei von Rönne ein ‚quasi-journalistischer Jargon‘ über die Romanfiktion hinweg. Ähnlich „Benjamins Entschlüsselungen der Zeitlichkeit [seiner] kapitalistischen Moderne“ (Riedl 2015: 37) deckt von Rönne die Sprachlichkeit der Moderne auf. Ihre Flaneurin ist den linguistischen Debatten, die zwischen westlicher Angst vor kultureller (und damit auch sprachlicher) Ausrottung und dem globalisierenden Fortschrittsgedanken polarisieren, auf der Spur.

Anhand des privaten Mikrokosmos von ein paar wenigen Millennials, fasst von Rönne die Angst vor Stillstand und Langeweile, den Ereignisdrang, die Uninspiriertheit und den Nihilismus ihrer Generation in Worte:

Jonas und ich stritten uns ein bisschen, was mich freute, weil streiten ein Verb ist, und bei Verben passiert etwas, ohne Verben bleiben nur Adjektive, schnöde, langweilige, redundante Adjektive, und so stritten wir uns, und das war lange fällig. Es ist auch in Ordnung, dass wir uns nicht über das streiten, was eigentlich wabert, weil das womöglich zu Lösungen führen würde, und Lösungen bringen bekanntlich nur neue Probleme (Rönne 2016: 140).

An dieser Passage wird deutlich, dass man sich von klassischer Interpunktion verabschiedet hat. Darüber hinaus, wird die Stringenz im Tempus missachtet, wenn das Verb *streiten* zuerst in der Vergangenheit und dann ohne inhaltlich logische Zeitdifferenz plötzlich in der Gegenwartsform eingesetzt wird. Der Erzählton wechselt hier also vom literarischen Modus einer privaten Geschichte auf eine abstraktere, essayistische Form, wie man sie in journalistischen Texten vorfindet. Im zeitaktuellen Stil postmoderner Kommunikation wird hier der Romantext zu einer „semantische[n] Lumpensammlung“ (Karasek 2008: 280), denn nicht nur Waren werden zitiert. Gleich einem *Faserland* von Christian Kracht finden sich in Ronja von Rönnes Text unzählige Musikverweise (und ‚getakteten‘ Sprachfluss). Die Popkulturellen Einflüsse auf den Text werden um das omniprésente Filmzitat erweitert. So heißt es beispielsweise an einer Stelle: [...] uns sei lediglich ein wenig langweilig geworden, sagte Karl, uns sei die Romantik abhanden-

gekommen, wir müssten mehr Bonnie und Bonnie und Clyde und Clyde werden“ (Rönne 2016: 188).

Von Rönnes flaneurische Perspektivierung und medial geprägte Sprache machen aus ihrer Literatur eine Fiktion im visuellen Stil von Film und Video und introduzieren die dritte Symbiose-Ebene von Realität und Künstlichkeit in einer Produktionstechnik, die sowohl der seriösen Nachrichtensendung (Dokumentarische Berichterstattung) als auch der ‚unernsthaften‘ Unterhaltung (Hollywood-Filme) dient. Laut Düllo (2010: 127) haben sich der Stoff und das Lesetempo des Flaneurs verändert. Der Flaneur flaniert nicht mehr in der Großstadt, sondern wildert heute in der *Megacity*. Diese Brutalität im Raumverhalten schlägt sich im Diskurs des Flaneurs, in seiner immer sprachloseren, bildlastigeren Wiedergabe von Erlebnissen. Filmische Wahrnehmungs- und Erzähltechniken werden in Form von Emojis und Memes immer mehr in die alltägliche Kommunikation auf Social-Media-Kanälen integriert und schlagen sich auch in der literarischen Praxis der Popliteratur nieder. Gedanken in Menschenköpfen werden mit von Rönnes Literatur dem flimmernden Bild eines Fernsehers immer ähnlicher:

[I]ch dachte, dass Leonie sehr schöne schmale Fesseln hatte, ich dachte daran, dass ich ein Loch in meine Matratze hätte brennen sollen, kurz dachte ich an Maja und konzentrierte mich schnell wieder auf Kratzer, auf Kontinentalplatten, auf Tartanbahnen, und es beruhigte mich, dass es Millionen Dinge gab, an die ich noch nicht gedacht hatte, an die ich also noch denken konnte, bevor ich über das Laute nachdenken musste (Rönne 2016: 120).

Nicht nur der Ausdruck wird diffuser und unnatürlicher, auch in oberflächlicheren Schichten der Textkohärenz lässt sich eine Relation zu filmischen Verfahren feststellen. Reißschwenks und Überblendungen werden für den Film genutzt, um den Eindruck von Komplexität und schwerer Lesbarkeit des urbanen Raums zu vermitteln (vgl. Düllo 2010: 121). Denselben reißerischen Effekt produziert Ronja von Rönne mit dem Sprung zwischen Jetzt-Zeit und Kindheits-Erinnerungen. Dem gegenüber stehen die finalen Szenen, welche die beiden Plots aus Noras Leben zu einem einzigen Erzählstrang vermischen und wie eine einzige lange Überblendung das Vergehen der Zeit zu

vertuschen versuchen. Die mobilen Logbucheinträge bei von Rönnes Flaneurin zeigen das Hin-und-Her des ‚digitalisierten Bewusstseins‘ genauso wie die Zeitlosigkeit des flexibilisierten Lebensstils. Das „endlose Warten“ und „reflexive Kaffeepausen“ (Düllo 2010: 129) sind der atmosphärische Rahmen für die Flashlight-artigen Gedankenergüsse des neuen Flaneurs.

Kathrin Röggl dokumentiert die Entwicklung eines Autor_innen-Selbstverständnisses, das jede_n Schriftsteller_In zu der Überlegung bringt, „[i]n [D]okumentarschichten aus[zu]brechen [...]“ (Röggl 2001: 271). Sprachgewandt reflektiert sie über die Auflösung der Grenzen zwischen Realität und Fiktion, Leben und Literatur:

[O]rte in real soll es ja immer wieder geben, und [B]erlin hat dabei sicher eine [W]eile mitgemacht und ist damit nicht schlecht gefahren. [S]emidokumentarisch darf man immer noch alles nennen, was dort entsteht (ebd.: 271).

Röggl (ebd.: 271) spricht weiter vom „[D]okumentardruck“ und der neu geschaffenen „filmischen [W]irklichkeit“. Als historische Inkorporierung der Nähe von Film und Flanerie galt der Feuilletonist Siegfried Kracauer. In seinem Milieu-Katalog *Straßen in Berlin und anderswo* beschreibt Kracauer, der vermeintliche Gründer der Filmsoziologie, die Straßen, Lokale, Dinge und Leute Berlins über kleine Feuilleton-Texte und wird so selbst zum Flaneur mit filmischem Blick. Dass der filmische Blick heute durch allgegenwärtige Werbefilme mit ästhetisierten Szenen normalisiert ist und zur gängigen Realitätswahrnehmung geworden ist, zeigt die szenische Beschreibung Noras: „Wir liefen durch das Getreidefeld, dein goldenes Haar, Maja, mein blaues Kleid, wir hätten Waschmittelwerbung sein können [...]“ (Rönne 2016: 108). Omnipräsente Anglizismen und Metaphern sind der bewusste Versuch, das eigene Leben in einen Werbefilm zu verwandeln:

Deich und plattes Land zogen vorbei, jeder Fensterblick quasi identisch, als bewegten wir uns gar nicht fort, als befänden wir uns in einer Fahrsimulation. Wir brauchen viel mehr Künstlichkeit. Wir brauchen mehr Farce und mehr Farbe und bloß nichts Authentisches (ebd.: 144).

Ronja von Rönnes Figuren unternehmen die Fremd- und Eigencharakterisierung von sich selbst und ihren Mitmenschen über den für den Flaneur charakteristischen psychischen Vorgang der „Identifikation durch mimetische Imagination“ (Gebhardt/Hitzler [u.a.] 2006: 84–99). Auf Hausparties werden Verhaltensformen, Gesten und Statements der Anwesenden, analysiert, manchmal kurz am eigenen Leib erprobt, hypothetisch nachgeahmt, jedoch schnell wieder als ungenügend abgetan und verworfen. Was Döring (1996: 230) für Christian Kracht formuliert, ist auch bei von Rönne Thema: Der „Party-Talk“ einer „Popper-Generation“. In diesem Setting werden weder Gefühle noch Gespräche mehr ernst genommen, es geht ausschließlich um den Fake. Die inszenierten Rollen stellen dabei einen Querschnitt der jungen deutschen Generation dar:

Zu unserer Party werden Leute kommen, die Kulturshows im Radio moderieren, es kommen Comedians mit politischem Anspruch und niedrigen Gagen, es kommen Kinder von Extennisprofis und Schriftsteller, deren Debüts sicher bald erscheinen werden. Es kommen Menschen, die in Agenturen arbeiten, und Menschen, die über Leute lästern, die in Agenturen arbeiten. Es kommen solche die bald glitzern werden, und solche, die mal ein Glanz waren, und soche, die sich für einen Glanz hielten (Rönne 2016: 140).

Die Namenlosigkeit der Stadt, aus der diese Leute kommen, deutet darauf hin, dass die fiktive Beschreibung auf jede real existierende deutsche Stadt passen könnte. Allerdings ließe sich über die Biografie der Autorin als konkrete urbane Referenz Berlin annehmen. Alle Aspekte der Wirklichkeitskonstruktion, die deutsche Stadt, die Individuen der Generation Golf und die popkulturellen Referenzen sind Teil einer medialisierten Performance:

Da lagen sie zu dritt, derart malerisch, dass sie gar nicht wirklich schlafen konnten, und das war schön, das war so schön, wie sie da lagen, so taten, als könnte man völlig ineinandergeknäuelte schlafen, und sich wieder um diese eine große Performance bemühten, die unsere war (ebd.: 142).

Die nach Düllo (2010: 119) für das gegenwärtige Flaneur-Motiv charakteristische „Video-Clip-Ästhetik“, die normalerweise auf Bildschirmen und Werbebannern zu sehen ist, hat sich im realen Leben normalisiert. Die jungen Generationen bemühen sich um ein Leben

mit schimmernder Oberfläche und grellen Farben in voller Lautstärke, denn sonst wäre alles schrecklich normal. Dabei können weder die „Psychospielchen“ (Rönne 2016: 139) Karls, noch das „schneeweiße Kokain“ (ebd.: 153) oder der „Instagram-Weichzeichner“ (ebd.: 157) die Darsteller „dieses seltsamen Stücks“ (ebd.: 139) von ihrer Langeweile befreien. Die Hochstilisierung von Alltagserlebnissen wird heute von Boulevard-Medien gefördert und im sozialen Umgang realisiert. In typischer Flaneur-Manier können sich die sozialen Akteure dann mit geschultem Blick gegenseitig hinter die Fassade schauen und in Selbstmitleid und Melancholie versinken, denn für die Zukunft gibt es keine Verbesserung der Verhältnisse zu erwarten. Wenn Nora darüber nachdenkt, was sie ihren Enkelkindern erzählen wird, zeichnet sie eine dystopische Szene:

[...] meine Enkelkinder werden kurz enttäuscht und dann gierig auf mein iPhone19 starren, weil sie lieber mit Hologramm-Vögeln Schweine abschießen würden, als Geschichten aus meiner Vergangenheit zu hören. „Mit Opa?“, würden sie fragen, weil man auch in der Zukunft dem Menschen die tradierte Romantik nicht ganz ausgetrieben hätte [...] (ebd.: 133).

Der endgültige, zur Kenntnis genommene Tod Majas am Ende des Romans steht symbolisch für die Extermination der idealistischen Authentizität. Wie Düllo (2010: 126) es für die postmoderne Komplexität formuliert, wird mit *Wir kommen* deutlich, dass auch der Authentizitätsverlust und der Fake längst akzeptiert und habitualisiert wurden. Nora meint, sie bemühe sich im Gegensatz zu anderen um den Smalltalk. Sie hält den ganzen Roman hindurch noch an Maja und der Authentizität fest. Somit unterscheidet sie sich entscheidend vom klassischen Flaneur und auch vom Entwurf Christian Krachts, welche programmatisch eine eher asoziale, nicht dem Dialog zugetane Interaktionsweise an den Tag legen.

Eine weitere Ebene auf der sich die artifizielle Realität auf dem Bildschirm mit der haptischen Wirklichkeit trifft, ist der Beruf von Nora als TV-Moderatorin, wo sie in der Show „Die Super-Shopper“ (Rönne 2016: 53) mit dicken Frauen einkaufen gehen und ‚so tun‘ soll, als kenne sie sich mit Mode aus und könne diesen Frauen mit einem neuen Kleidungsstil zu einem erfolgreicherem Leben verhelfen.

5 Flanerie 2.0 – Der ‚Neue deutsche Flaneur‘ von Christian Kracht und Ronja von Rönne

Die gegenwärtige literarische Flanerie als Darstellung eines Lebensstils ‚am Puls der Zeit‘ verschränkt den europäischen ‚Postmodernisierungsprozess‘ und dessen subjektive Auswirkungen über das Mittel der Poesie, in welcher sich realistische mit fiktiven Elementen verschränken lassen. Im folgenden Kapitel wird ergründet, welche Realitäts-Elemente dabei eine Rolle spielen und wie die objektive Schablone für die Flaneur-Figur heute Gestalt annimmt.

5.1 Create! – Realitätsverlust und Erinnerungskultur im digitalen Zeitalter

Wie stark fremde Meinungen, Sprache und Medien unsere Realität definieren, zeigt das Beispiel der gesellschaftlichen Furcht vor Kriminalität, die offensichtlich nicht bzw. allenfalls schwach auf statistisch zunehmenden Kriminalitätsraten basiert, sondern auf einer diffusen Angst, die vor allem von den Zeitschriften-Medien massiv genährt wird (vgl. Blaimschein/Höllhumer u. a. 1999: 421). Im Dreiecksverhältnis der Autor-Text-Leser Interaktion ist neben Zeitungen und wissenschaftlichen Publikationen auch Literatur am kommunikativen Prozess der kulturellen Konstruktion von Wahrheit, Realität und Geschichte beteiligt. Der neueren deutschsprachigen Popliteratur wird in diesem Zusammenhang eine besondere Funktion zugesprochen, da sie programmatisch mit Markennamen und Zitaten aus Musik, Film und Politik auf die konkrete Gegenwart verweist. Je näher das Erscheinungsdatum an der Postmoderne liegt, desto mehr füllt sich der Pop-Roman mit kommerziellen Getränke-Etiketten und Fluglinien-Geschenken und desto mehr verdrängt das marktwirtschaftliche und prestigeorientierte Denken in Markennamen und Filmzitaten die einfache, nicht medialisierte Realität der Dinge. „Die grundsätzliche Einheit des Raumes [als metaphysische Ordnung] seit der Antike [...]

bricht im 20. Jahrhundert grundlegend auf“ (Riedl 2017: 97). Mit Blick auf die digitale Revolution ließe sich von einem erneuten *spacial turn* im 21. Jahrhundert sprechen. Die alle Lebensbereiche durchziehende Digitalisierung macht der Literatur in Buchform seine Monopol-Position streitig und verändert die kulturelle Praxis auch in den Bereichen Soziale Interaktion und Politik. *Create your own reality* scheint der Modespruch der Postmoderne zu sein. Diese Worte deuten nicht nur dekonstruktive beziehungsweise inklusive intellektuelle Bestrebungen an, sondern funktionieren auch für populistische Kampagnen und das Heraufbeschwören einer egoistischen Ellbogen-Taktik im ökonomischen Wettstreit. So positivistisch diese dem Einzelnen große Verantwortung zugestehende Idee auch sein mag, so verbirgt sie auch den Individualitätszwang und den Isolationstrend der postmodernen Gesellschaft, in der sich jedes Individuum sozusagen selbst um die Sicherung der eigenen Realität kümmern muss, weil wohlstandsstaatliche Verantwortung und finanzielle Fürsorge zu Zeiten des Hochkapitalismus und der Flüchtlings-Krise in Deutschland knapp sind. Der Individualisierungsprozess, die alltägliche virtuelle Aktivität und die von Fake News durchzogenen Social Media-Kanäle machen es Menschen überdies immer schwieriger, ein kollektives Gedächtnis und eine objektive Realität zu produzieren.

Der Flaneur ist vom Wesen her an einer von ihm geprägten Dokumentationskultur interessiert (siehe 2 Wer ist der ominöse Flaneur?). Er ist also eine Figur, die sich grundsätzlich und programmatisch dem Realitätsverlust entgegensetzt, auch wenn er ein Kind der modernen Zuwendung zu konkreten subjektiven, also individuellen Erfahrungen und einer Relativierung von Zeit und Raum ist (vgl. ebd. 2017: 98). Mit der Verschmelzung von Postmoderne und Popliteratur, welche Streuelemente der digitalisierten Gegenwart zum Teil ihrer Realitätsdarstellung macht, wird der ‚Pop-Flaneur‘ zum Boten neuer Wege der urbanen Erinnerungskultur. Als Stadtkenner prägt er den Diskurs über das Kontinuum der Geschichte, wobei er sich hier wieder auf den Widerspruch, nämlich den zwischen dem Erwarten einer Fortschritts-Utopie und andererseits der befürchteten, naiven Wiederholung historischer Fehlritte konzentriert. Als überheblicher ‚Neo-Intellektueller‘ oder „Hip-Intellektueller[/]Hipster“ (Diederichsen 2002: 99) distanziert sich der Flaneur von der geschäftigen Gegenwart des kapitalgesteuerten Alltags momentan,

um sie ungestört zu beobachten. Danach flüchtet sich der Flaneur des deutschen Milieus sogar kurzzeitig an die Ostsee-Küste, wo sich die Gedanken fern von urbaner Reizüberflutung scheinbar leichter ordnen lassen. In einer Art zeitunabhängigem Zwischenraum skizziert der ‚Neue deutsche Flaneur‘ nach klassischem Vorbild eine historische Bestandsaufnahme der Gegenwart und stellt diese seinem persönlichen Utopia gegenüber.

Über das flaneurische Geschichtsbewusstsein wird bemerkt, dass „der Mythos des unbedingten Fortschritts das revolutionäre Bewusstsein blockiert“ (Riedl 2017: 37). Christian Kracht und Ronja von Rönne unternehmen mit ihren Texten einen ‚Anschlag‘ nach benjaminischem Vorbild, wo wie Riedl (ebd.: 37) anmerkt, die Sprengkraft gegen diese politische Starre im Marginalen, in den Kleinigkeiten, in den „Staub-Phänomenen der Epoche“ gesucht wird. Die politische Handlungsfähigkeit und limitierte aber doch immer existierende persönliche historische Einflusskraft zurückzuerlangen, ist das eigentliche politische Ziel der Flanerie. Der Flaneur ist innerlich (an)getrieben, seine Umwelt detektivisch zu entlarven und seine Enthüllungen dokumentarisch dem kollektiven Bewusstsein zur Verfügung zu stellen. Der Flaneur wird in dreifachem Sinne zur ‚Textproduktionsmaschine‘: Im literarisch-poetischen, im diskurspolitischen, und auch im historischen Sinn, bezogen auf Geschichte als Text. Außerdem verpflichtet sich der Flaneur programmatisch selbst als Analysegegenstand herzuhalten, von der die jeweilige Gegenwart aufzuschließen sei (vgl. ebd.: 79), was Krachts und von Rönnes Beispiele der reflexiven Kritik-Ebene bestätigen. Gerade in einem von flüchtigen Online-Artikeln durchzogenen digitalisierten Alltag propagiert der Flaneur eine zeitlose, keinem anderen Medium als dem Menschen verpflichteten Erinnerungskultur.

Im Alleingang beschreitet der Flaneur die touristische Großstadt und macht heute öfter denn je aus dem Konsum-Tourismus-Paradigma ein Souvenir-Historie-Paradigma. In der Gestalt des ‚Souveneurs‘ ist er ein...

[...] sich selbst und andere erinnernder Flaneur, der durch die Stadt streift, Erinnerungsspuren sucht und diese beschreibt, der anschließend Ereignisse und Geschichte(n) recherchiert, Gespräche führt und dazu einlädt, mit ihm zu spazieren (Drohse 2016: 24).

Zufällige Gegenstände und Orte sind dabei „Erinnerungsobjekte“ (Drohse 2016: 239), Ausgangspunkte einer Stadtopographie, wie sie der heutige ‚Souveneur‘ erstellt, der nach dem handlungsbezogenen Konzept Drohsels (ebd.: 24) das Erbe des Flanierens in einer positiven Auslegung als produktiver Teil des gemeinschaftlichen Gedächtnisses übernahm. Der ‚Souveneur‘ macht es sich zur Aufgabe, ein „Erinnerungsnetzwerk“ (ebd.: 25) zu organisieren und einen Diskurs über lokale Erinnerung zu initiieren:

Über diese Erinnerungsarbeit soll eine lebendige und unmittelbare Erinnerungskultur geschaffen werden, die Menschen über gemeinsame Erlebnisse oder einen gemeinsam geteilten Erinnerungsraum zusammenbringt, Ereignisse vergegenwärtigt und somit einen Bezugspunkt schafft, aus dem eine mögliche individuelle oder kollektive Zukunft denk- und generierbar wird (ebd.: 25).

In diesem Sinn wird der Flaneur zum Hauptverantwortlichen für den „Erinnerungsschatz“ (ebd.: 25) unserer postmodernen Gegenwart. Dabei ist der flaneurische Dokumentarismus nicht als trockene Wissenschaft zu verstehen, der Flaneur ‚macht‘ Geschichte als „[k]ünstlerisches Genie“ (Neumeyer 1999: 68), nimmt eine Position zwischen detektivischem Spurensucher und künstlerischem ‚Spurenleger‘ ein. Neumeyer (ebd.: 71) geht sogar noch einen Schritt weiter, wenn er meint „[...] ohne Flanerie keine Kunstwerke“.

5.2 ‚Streunerpack‘, ‚Konsumenten‘ und ‚Suhrkamp-Flaneure‘ – Der Flaneur als Massenphänomen im medialen Wandel

Wilhelm Genazino (2006: 102) sieht im Zentrum des flaneurischen Interesses „[...] unsere Stadtinnenräume und ihre[...] Erfahrbarkeit, weil sie die Außenhüllen sind, in denen sich Identitäten bilden, oder wie ich fürchte, oft nicht mehr bilden können“. In der heutigen ökonomisch hysterischen Zeit werden, so Genazino (Genazino 2006: 102–103), die Stadt und ihr Beobachter zu „zerstückelte[n] Wucherunge[n]. Der gelassene und selbstgewisse Habitus des Dandys wurde schon bei Benjamins Flaneuren von einem vielmehr „manischen“ (Riedl 2017: 17). abgelöst. Ein ähnlicher Habitus-Wechsel findet wie wiederum im Vergleich zu gegenwärtigen Versionen statt. Wilhelm Genazinos Theorie zum modernen Typus des Flaneurs sieht die Figur umgewidmet zum „Streuner“, zu „[...] jemand[em], der selbst der Ungemütlichkeit noch einen Reiz abgewinnen möchte“ (Genazino 2006: 103). Ungemütlichkeit breitet sich für das gegenwärtige Ich von außen, von seiner der Ordnung beraubten städtischen Umwelt ausgehend nach innen zur Psyche hin aus. Nun kann der eitle Flaneur seine ungemütliche seelische Situation im warenüberfluteten Stadtdschungel nicht hinnehmen. Der Flaneur, oder Streuner, ist jemand, der aus der bloßen Suche nach Halt ein aufregendes Spiel mit dem Fake, der Fälschung *Leben* machen will.

Im Kontext der Gegenwart erwacht die Idee, die postmoderne Sozialfigur und ihre Bewegung ließen sich nur erfassen, wenn sie in Masse betrachtet würden, da die Gegenwart seit der industriellen Revolution ohne das Massenhafte nicht mehr zu denken wäre. Als Massenevent, das für die klassische Flanerie konzipiert wurde, galten zu Zeiten des Dandys die Weltausstellungen in blühenden Gärten bevölkert von Sonnenschirmen aus Spitze. Die Pop-Flanerie funktioniert mehr dem Underground zugetan, wenngleich die Flaneure von Christian Kracht und Ronja von Rönne immer noch eine privilegierte Genie-Aura inszenieren. Ronja on Rönnes Rausch-Fest im deutschen Strandhaus kann als inoffizieller ‚Flaneur-Kongress‘ im kleineren Stil bezeichnet werden, zu dem Regisseure, Soapdarsteller, Zukunftsforscher, Radioredakteurinnen, Kunstkritiker,

Broker-Boys, Jazzsängerinnen, Kuratoren, Ghostwriter und Fotografinnen erscheinen. Ebenso macht Christian Krachts Protagonist aus einer heruntergekommenen Hausparty ein ‚cooles‘, hedonistisches Erlebnis im Stil des *Shabby Chic*. Emotionale Experimente wie Ronja von Rönnes Entwurf einer polyamoren Beziehung sind der verzweifelte Zusammenschluss erlebnishungriger Menschen zu einem größeren ‚Streunerpack‘. Die Flaneure von heute „[...] treten paarweise, gar in Rudeln auf“ (Düllo 2010: 128). Der flaneurische Zeitgeist des 21. Jahrhunderts greift die „Massenboheme“ (Rauen 2010: 13) der 1960er- und 1970er-Jahre auf und macht aus ihr den ‚Massenkonsum‘ der 1990er- und 2000er-Jahre. Der Autor wird somit samt seinen Figuren zum Teil einer ganzen Generation von Flaneuren, die an der Tradition des Künstlers und Intellektuellen noch teilweise anhaften. „Weniger reflexiv [als der klassische Flaneur und seine realsozialen Entsprechungen] gehören zu dieser Gruppe auch [...] die körperbetonten Messenger, Skater und Parkours-Aktivist*innen, die als *traceure* eine ungewöhnliche Spur durch den städtischen Raum legen – fahrend, rollend oder springend und weidlich dokumentiert und rezipiert im Internet. Sie sind die radikalen Nutzer der urbanen Materialität mit einer eigenen Philosophie“ (Düllo 2010: 130). Es vollzieht sich eine „Demokratisierung“ (ebd.: 119) des Flaneurs, der sich nicht mehr als privilegierter Einzelgänger etablieren kann.

Röggla (2001: 271) spricht im Zusammenhang mit Gesellschaftsentwicklung vom „neuen [G]eld“ und der „selbstverschuldeten [U]nmündigkeit“ derer, die es nicht haben. Letzteres ergibt sich ihrer Argumentation zufolge aus der „[U]ngleichzeitigkeit, die heute allorts entsteht – man zwar nie gemeinsam auf der [H]öhe der [Z]eit, aber jetzt bleiben immer mehr zurück [...] in den [U]ntiefen der [V]ergangenheit“ (ebd.: 271). Daran angelehnt ließe sich wiederum schlussfolgern, dass das überhebliche Flanieren zur demokratisierten Geisteshaltung, zum Schutzmechanismus gegen soziale Marginalisierung geworden ist. „[M]an [(die breite Mittelschicht, die an der Statuserhaltung arbeitet)] hat eine [F]lughafengeschichte aus der [S]tadt gemacht mit [A]nkunft und [A]bflug, mit [G]eschäftssessen bei [L]eysiffer und [S]hopping bei [G]ucci, [P]rada, [H]elmut [L]ang“ (Röggla 2001: 271). Im Bezug auf Stadtentwicklung meint Röggla (ebd.: 271), dass man in Zeiten von steigender Non-Materialität und Transparenz etwas wie zentrale, handfeste Bauten und Stadt-

schlösser brauche, etwas, das man der Geschwindigkeit der neuen Informations- und Kommunikations-Kanäle, der Flexibilisierung aller Verhältnisse entgegenhalten könne. Der allgemeine Innovationsdruck in dieser „neue[n] [G]ründungszeit“ (Röggla 2001: 272) fordere einen besonderen Blick. In dieser Weise trägt Ronja von Rönne weitere Indizien zur Annahme der Entstehung eines ‚Massen-Flaneurs‘ als normaler mittelständischer Habitus bei:

Heute kommen schließlich [...] hunderte von [S]chülerbusse[n] an mit tausenden [S]chülern darin, die strömen gleich mit auf der [S]uche nach dem symbolischen [K]apital der [S]tadt, das man angeblich konvertieren kann in härtere [W]ährung (Röggla 2001: 272).

Heute bewegt man sich, weil alles noch so neu ist, oft durch ‚Code-freien‘ Raum. Authentizität und „wirkliche[...] [W]irklichkeit“ (ebd.: 272) sucht man in anderen Menschen: „[M]igrantinnen, [P]enner, [R]entnerinnen, [R]andgruppen aller [A]rt bilden das [R]eal-leben, die amorphe [W]irklichkeit ‚der [S]traße‘ (ebd.: 272). Wenn es überall an finanziellem Kapital fehlt, ist man bald „[...] selbst das [M]aterial, das bewundert werden kann als lebensecht und straßennah“ (ebd.: 273). Die Stadt wird zur kommerziellen Nutzungsfläche umformuliert und die städtische Realität wird zu einer, die „[...] funktionieren mu[ss] auf realer und symbolischer Ebene“ (ebd.: 273). Der geschulte Flaneur bekommt also einen immer größeren Widerspruch in der Stadt-Epiphanie zu spüren und der normale Bürger muss den flaneurischen Blick erlernen, um sich in einer Gegenwart zurechtzufinden, in der eine andere als die fragmenthafte, einzelgängerische Wahrnehmung den Existenzkampf des Subjekts verfehlen würde.

Dennoch beschreitet der ‚geborene‘ Flaneur, anstatt in der gestressten Masse unterzugehen, neue rauschartige Wege. Er ist getarnt als Konsument, der „[...] shopping nicht nur machen [will], er will es auch fühlen, wissen, was da ist [hinter dem] label [...] ‚[B]erlin‘ (ebd.: 273). Christian Krachts Flaneur nannte die eigenartige Anziehungskraft alles Widersprüchlichen die „Negativ-Faszination“ (Kracht 1995: 87). Der ‚Neue deutsche Flaneur‘, also doch kein Mitläufer in der Masse.

Thomas Ernst erwähnt den Begriff „Suhrkamp-Popliteratur“, wenn er die Mainstream-Popliteratur meint und sie dem Underground und „Social Beat“ oder Poetry-Slam-Modus gegenüberstellt (vgl. Ernst 2001: 80). Auch Baßler (2002: 143) erwähnt den Begriff der Suhrkamp-Popliteratur und zählt sich selbst neben Reinald Goetz, Andreas Neumeister und Thomas Meinecke zu den Vertretern. So wie die neue deutschsprachige Popliteratur dem Kommerz verfallen ist, hat auch der Flaneur von Christian Kracht und Ronja von Rönne seinen Platz im Feuilleton gefunden. Mit dem Typ des ‚Konsumenten‘ wurde im vorigen Kapitel schon darauf hingewiesen, dass der neue Flaneur sich nach Funken von Heiligkeit im Schlamassel der Gegenwart suchend und dem Sumpf der kulturellen Verkümmern zum Trotz behaglich durch die Straßen bewegt.

Den Flaneur beschäftigen bekanntlich nicht nur die Missstände seiner Epoche, es interessieren auch Mode und andere Banalitäten des genussvollen Lebens. Der Flaneur ist nicht mehr fein, er geht nicht mehr mit Hut und Stock, bekennt sich aber zumindest mit Kracht noch aus unklaren Gründen der Oberschicht angehörig so wie es der Dandy der Belle Époque inszenierte. Der Flaneur von heute vermischt Arbeitermode (Barbour) mit Prestigemode (Armani) und zeigt sich nun schon auf den ersten Blick als unentschiedener Grenzgänger und zaghafter Unterwanderer der gesellschaftlichen Klassen erkenntlich. Das Mitmischen in hohen gesellschaftlichen Kreisen und die Gesellschaftskritik haben sich schon Anfang des 20. Jahrhunderts für den Flaneur nicht ausgeschlossen. In den verschiedensten Lebensbereichen von der Mode bis zur Philosophie haben im 20. Jahrhundert die französischen Intellektuellen westlich vom Rhein sowohl ganz Europa als auch Nordamerika beeinflusst. (vgl. Aschenberg 1999: 26) Die aus dem Logos-Diskurs entstehende Ablehnung einer totalitären Repräsentation von Wirklichkeit hatte notwendiger Weise das Paradigma der Inklusion pluraler Wirklichkeiten zur Folge. Von Rönnes Roman macht sich an der Dekonstruktion der heteronormativen Paar-Beziehung zwischen zwei Menschen zu schaffen. Die Relativierung von Begriffspaaren wie männlich/weiblich, gut/schlecht, Beziehung/Freundschaft bringen bisher festen Werte-Grundboden zusätzlich zum Wackeln (siehe 2.2.2 Verlorene Zeitgenossinnen). Benjamins Entwurf der Flanerie als bedrohlicher Grenzgang manischer Züge (vgl. Riedl 2017: 17), entspricht der Flaneur der neuen deutschen Popliteratur

insofern, als dass hier der Grenzgang selbst zur einzigen Stabilität zwischen den sentimental Hoch- und Tiefphasen der Protagonist_innen wird. Bei Christian Kracht und Ronja von Rönne erinnert der stetig reisende Flaneur immer noch Großteils „mit den Sohlen [am] Asphalt“ (Benjamin 1991: 524). Die Bruchstücke, an die man zufällig stößt und die einen gedanklich beschäftigen, existieren heute nicht nur in Form von Steinen am Straßenrand, sondern auch als virtuelle Bruchstücke der vernetzten Welt, als ‚liegendebliebene‘ URLs, Memes und Emojis. Die Fußreisen des Flaneurs haben sich in transzendente Übersetzungsreisen zwischen realer und virtueller Welt verwandelt. Vorerst kann zugestimmt werden, dass auch der Flaneur der neuen deutschen Popliteratur dem Künstler-Typus nachtrachtend in der Tradition von Müßiggang und Epiphanie seinen Alltag gestaltet. Ihm ist das alleine, diese künstlerische, Aussteiger-Existenz aber nie genug, er will mitmischen an den großen Geschäften und am Puls der Zeit leben. Das bedeutet, sich der besitzenden Oberschicht und der entmenslichenden Technologisierung niemals ganz zu verschließen und mit dem Internet und der globalisierten Welt ‚klar zu kommen‘ anstatt sie als sozialkritischer Künstler offen zu attackieren. Kurzum: Der Flaneur nimmt heute noch verstärkt eine vage Position ein und legt sich nie fest, sowohl im beruflichen, im politischen, als auch im örtlichen Sinne (siehe 4.1.1 Sinnsuche und Reiserhythmus des Kracht’schen Flaneurs). Das Widersprüchliche charakterisiert sowohl das Boulevard-Format (Bruck/Stocker 2002: 36) als auch das ‚Flaneur-Format‘. Auch wenn sich die deutsche Flanerie auf die „[...] gesellschaftliche[...] Inspektion der Großstadt im Wandel“ (Neumeyer (1999: 389) konzentriert, geschieht diese Untersuchung des sozialen urbanen und kontrastiv dazu des peripheren Raums mit einer unklaren politischen Ausgangshaltung und ambivalenter Moral.

6 Conclusio und Ausblick

Die vorliegende Untersuchung widmete sich vorerst der Klärung dessen, was den literarischen Flaneur als klassisches Vorbild aus dem 20. Jahrhundert ausmacht, um im Zuge des Vergleichs mit Christian Krachts und Ronja von Rönnes gegenwärtigen ‚Pop-Flaneuren‘ eine aktualisierte Skizze des deutschsprachigen Neo-Flaneurs zu beginnen. Die komplexe Flaneur-Sozialfigur verschließt sich einer ganzheitlichen Ergründung im Rahmen einer einzigen Diplomarbeit und bedarf einer interdisziplinären, themenkombinatorischen Ergebnissammlung, bei der die repräsentative Figur und die produktiven Beispiele aus der Literatur im Wechselspiel schließlich einige feststellbare Merkmals-Konstanten ergeben, mit welchen sich die folgenden vier Forschungsfragen bezogen auf den ‚Neuen deutschen Flaneur‘ beantworten lassen:

- e) Wie wird die Figur des Flaneurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, insbesondere in den Texten von Christian Kracht und Ronja von Rönne gestaltet?
- f) Welche Unterschiede ergeben sich zu historischen Flaneur-Figuren in der Literatur des 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts?
- g) In welchem Zusammenhang stehen die zeitgenössischen Flaneur-Figuren zu den gesellschaftlichen Veränderungen der jüngeren Vergangenheit?
- h) In diesem Rahmen sollen auch Wilhelm Genazinos These von der Transformation des Flaneurs zum Streuner und der unter anderen von Thomas Düllo unterstützten Hypothese vom Flaneur als Massenphänomen genauer untersucht werden.

a) In der literarischen Sozialfigur treffen sich fiktive mit historischen als auch persönliche mit sozial repräsentativen Merkmalen. Wobei Kracht und von Rönne beide ihren Erzählton im journalistischen Pop-Feuilleton finden, unterscheiden sich die intellektuellen Diskurse und die Prägung des Flaneurs beider Autor_innen grundlegend. Kracht konstituiert den Anfang des Nihilismus-Problems, welchem sich das junge Ich der Generation X in den 1980er- und 1990er-Jahren stellen musste, anhand eines Einzelgängers nahe am Vorbild des klassischen Flaneurs, dessen Projekt der Subjektivierung schon in der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts scheiterte. Selbstreflexion und ironischer Spott gegenüber seiner menschlichen und dinglichen Umwelt haben zur Folge, dass er weder

emotional noch ideologisch oder örtlich seinen Platz in Deutschland findet. Mit seiner Angst vor sozialer Marginalisierung und seiner mitmenschlichen Ignoranz ist Christian Krachts Protagonist selbst funktionierendes Einzelteil der konsumgesteuerten ‚Individualisierungsmaschine‘ Deutschland, die er so sehr verachtet. Auf seiner Sinnsuche durch die deutsche Nation registriert der Kracht’sche Erzähler das Design und den Sound, welche seine Generation begleiten. Ästhetik und Epiphanie spielen in seiner Wahrnehmung eine wichtige Rolle, denn sein kaleidoskopischer Blick und sein aufmerksames Gehör suchen eine Harmonie, die ihm über die unübersehbaren Missstände der ‚dummen‘, ‚grellen‘ Gegenwart hinweghelfen soll, in der alles seine Zeichenhaftigkeit verliert. Dabei will man sich nicht lange mit einer reaktionären Nostalgie aufhalten, hat aber momentan keine bessere Lösung oder andere sentimentale Beruhigungstaktiken als die Rückbesinnung auf eine bessere Vergangenheit parat.

Während die Popliteratur der 1980er- und frühen 1990er-Jahre mit Christian Kracht noch emanzipatorische Tendenzen der Gegenkultur verinnerlicht, wird in den popliterarischen Strömungen der 2010er-Jahre bei Ronja von Rönne die Dekonstruktion von tradierten Bezugssystemen wie die bürgerliche Familie als Zwei-Personenbeziehung zwar angestimmt, aber so wie Politik und Feminismus nicht mehr als gesellschaftliches Handlungssystem für das Individuum ernst genommen. Für die Popliteratur typisch, enden die Romane *Faserland* und *Wir kommen* beide mit dem Tod einer Figur, womit der gesellschaftliche Niedergang Deutschlands als in der Gegenwart angelegte Wahrheit der Zukunft antizipiert wird.

Über die Reflexion, Ästhetisierung und Ironisierung seiner selbst und seiner Umwelt ergreift der ‚Neue deutsche Flaneur‘ à la Christian Kracht und Ronja von Rönne schließlich zaghaft die Chance, die Postmoderne über seinen persönlichen Diskurs mit-zukonstruieren. Anders als Kracht, der seine in der Makrostruktur angelegte Sozialkritik stets durch sprachliche Mittel im Detail kaschiert, präsentiert von Rönne ebenfalls meinungslos wirkende Akteure, welche jedoch mit aggressiver Sprache und provokativen Lebensweisen gleich mehrere Gesellschaftsdiskurse anheizen. Mit der detaillierten Arbeit am Persönlichkeits-Fake und der Enttarnung der Künstlichkeit im Gegenüber wird bei von Rönne eine Horde von Flaneuren gezeichnet, welche das Ich und die Pointe in den

Dingen aufgegeben hat. Die ‚Neuen deutschen Flaneure‘ planen eine sanfte Revolution, die so tut, als wäre sie keine, und trotzdem nicht ‚nichts‘, nicht die Mitläufer_innenschaft und die Masse ist. Die Flaneure von Rönnes haben Angst vor der intellektuellen Mittelmäßigkeit und ‚matten Gesprächen‘, weshalb sie den Knall, den ‚Pop‘, mit alltäglichen emotionalen und sprachlichen Gratwanderungen heraufbeschwören.

Im komparatistischen Bild der beiden Romane *Faserland* und *Wir kommen* zeigt sich zusammenfassend bei Ronja von Rönne eine Radikalisierung der von Christian Kracht initiierten semi-oralen Sprache und seiner zentralen soziologischen und ästhetischen Diskurse. Der Hedonismus von Kracht mündet bei von Rönne im Exzess und paradoxen Mutproben für ‚Erwachsene‘. Der Gefallenfinden am widerspruchsvollen Zusammenhang und privilegierter Intellektualität kennzeichnet die Versionen Krachts und von Rönnes als Figuren in der Tradition des klassischen Flaneurs. In der Form ihrer Stadt-Lektüren unterscheiden die ‚Neuen deutschen Flaneure‘ nicht den Roman vom Feuilleton oder vom Film, vielmehr benutzt die intermediale Fusion den Roman nur als Träger-Genre für die flaneurische Dokumentation des Gegenwartszustandes.

b) Die gegenwärtigen Flaneure zeigen sich wie ihr klassischer Vorgänger der privilegierten Mittelschicht zugehörig. Sie übernehmen den ästhetisierenden, an politischem Engagement desinteressierten Blick des literarischen Dandys des 20. Jahrhunderts. Anders als seine Urform aus der historischen Moderne, die näher am dandyistischen Gestus der Arbeit am einzigartigen Erscheinungsbild stand, sticht der ‚Neue deutsche Flaneur‘ weder optisch noch intellektuell auf den ersten Blick aus der Menge heraus. Vielmehr gibt er acht darauf, ein ‚gut gekleideter‘ Voyeur zu bleiben und seinen provokativen Diskurs auf Beziehungsexperimente und gedankliche Reflexionen zu beschränken, welche von überheblichen Selbsteinschätzungen durchzogen sind.

Die heutigen Poeten des Gehsteigs sind im Vergleich zum französischen Archetyp der 1920er-Jahre für die Technologisierung gewappnet. Die deutschen Neo-Flaneure verhalten sich ‚cool‘ gegenüber den sozialen und visuellen Ansprüchen der Großstadt. Wie eine Art hundertmal geprobte Performance spulen sie das materielle Inventar und den globalisierten *Lifestyle* der 1990er-, 2000er und 2010er-Jahre herunter und streuen

eine Brise Ironie über den fertigen Text. Zwischen Realität und Fiktion wird dabei kein großer Unterschied mehr gemacht, sondern mit provokativem Genuss die Grenzen von Wirklichkeit und Täuschung verwischt und ein Zerbersten der Zusammenhänge im Unterschied zum lediglich beobachtenden Ur-Flaneur radikal angetrieben. Der Flaneur wird vom Spurenleser zum ‚Spurenleger‘, der sich auf neuen Transportmitteln immer schneller, unsicherer und mutiger durch Raum und Zeit bewegt.

c) Im Fake, der großen Inszenierung *Leben* im 21. Jahrhundert sind die politischen Lager und persönlichen Standpunkte nicht mehr klar. Die Probleme sind zahlreicher und komplizierter, die intellektuellen Diskussionen aber werden seltener und kürzer. In diesem unserem postmodernen, ‚übermodernen‘ oder ‚reflexivmodernen‘ Setting sind Werke um die Flanerie der Jahrtausendwende wie die Christian Krachts und Ronja von Rönnes genauso da, um kulturelle reflexive Gespräche aller Art im Tun (beim Ansprechen) bereits wieder zu verwerfen und mit einer simplen, ‚poppigen‘, oberflächlichen Sprache den Lesegenuss der intellektuell anspruchslosen Menge zu befriedigen, als auch Momente der ironischen Fremd- und Eigenkritik als moralische Leerstellen für eine potenziell subversive Lektüre im Text anzulegen.

Wo Walter Benjamin mit dem *Passagen-Werk* die Auswirkungen der industriellen Revolution auf den Stadtbewohner_innen untersuchte und eine entscheidende Klassifizierungsarbeit für den klassischen Flaneur des 20. Jahrhunderts leistete, implizieren die neuen deutschen Pop-Poet_innen die Irrungen und Verwirrungen des Individuums im urbanen Raum des digitalisierten Zeitalters. Das Generationenproblem, die Leere der planlosen Generation X und der radikal nihilistischen *Y-Generation* und deren willkürliche Feindbilder-Kombination Eltern, Ausländer_innen und ökonomische Drahtzieher_innen, wird anhand der Ironisierung von banalen Alltagsdetails beim Umherstreifen dokumentiert. Der Flaneur verliert heute das müßiggängerische Genuss-Moment, wodurch zur Herbeiführung einer Epiphanie-Erfahrung nun auch auf Alltagsgegenstände und Kindheitserinnerungen zurückgegriffen wird. Walter Benjamins Flaneure bewandern die Mikrokosmen der damals neuartigen Shopping-Malls, Krachts und von Rönnes Flaneure taumeln zwischen den ‚konsum-beladenen‘ städtischen

Straßen und virtuellen Welten umher. Das Leben im asozialen Vakuum als Ergebnis postmoderner Individualisierungsprozesse findet sein Gesicht mit dem ‚Neuen deutschen Flaneur‘.

d) Der literarische Flaneur ist in der Gegenwart angekommen und den Ergebnissen dieser Arbeit zufolge in seinen verschiedenen Verkleidungen vom ‚Souveneur‘ über das ‚Streunerpack‘ bis zum ‚Boulevard-Konsumenten‘ eine noch aktuelle Sozialfigur der gegenwärtigen Popliteratur. Als historischer ‚Detailsammler‘ wird der Flaneur in seiner touristischen Ausprägung zum ‚Souveneur‘ des materiellen sowie intellektuellen Guts einer aktuellen Epoche, die es erst zu erfassen und zu dokumentieren gilt. Wilhelm Genazinos Annahme, der Flaneur werde in einer sich stets verändernden, ungewohnten Umgebung zum allorts und allerdings ästhetisierenden Streuner, findet mit Christian Krachts Protagonisten seine literarische Entsprechung und wird mit Krachts ‚Freundeskreis‘ an Gleichgesinnten und von Rönnes polyamoristischer ‚Mehrsamkeit‘ von Flaneuren zum Begriff des ‚Streunerpacks‘ ausgeweitet.

Diese neue kollektive Kategorie des Flaneurs wird von Thomas Düllos Notiz, der Flaneur trete heute in Rudeln auf und die Flaneur-Figur sei generell demokratisiert worden, bestärkt. Kathrin Röggla unterstützt die Theorie vom Flaneur als Massenphänomen einerseits bezogen auf die Literaturproduktion mit der Beobachtung, dass die Autor_innen der Gegenwart einem gewissen ‚Dokumentationsdruck‘ (gleich der Dokumentationsfunktion eines Flaneurs) ausgesetzt seien, und andererseits mit der These, dass das postmoderne deutsche Individuum im sozialen Existenzkampf gezwungen sei, flaneurische (also ‚außenseiterische‘, voyeuristische etc.) Strategien zu habitualisieren. Es kann wohl von einem postmodernen Zeitgeist gesprochen werden, der sich der Wahrnehmung des Flaneurs immer mehr anpasst, nicht aber vom Flaneur als Teil der Masse. Denn der wahrhaftige Flaneur geht immer noch einen Schritt weiter auf seiner Reise, in seinen Beobachtungen und in seiner narzisstischen Melancholie.

Diese Arbeit enthält sich des Anspruchs, expansive Einzelaspekte der ‚Neuen deutschen Flanerie‘ wie die eben genannten gesondert zu untersuchen. Es muss außerdem darauf

hingewiesen werden, dass sich die Darlegung der historischen Aktualisierung der literarischen Flaneur-Figur in der vorliegenden Arbeit auf die neue deutschsprachige Popliteratur und die poetischen Perspektiven von Kracht und von Rönne beschränkt und nur in diesem Rahmen die Legitimität ihrer Aussagen beanspruchen kann. Um die Forschungsergebnisse auch außerhalb des deutschsprachigen Pop- Textes gültig zu machen, müssten zusätzliche Genres und Autor_innen berücksichtigt werden. Weiters dürfte ein Wechsel der wissenschaftlichen Disziplin hin zu einer linguistischen, psychologischen, soziologischen, urbanitäts-, politik-, wirtschafts- oder geschichtswissenschaftlichen Perspektive die Erforschung des ‚Neuen deutschen Flaneurs‘ auf eine jeweils andere Weise signifikant bereichern. Im Sinne einer wissenschaftlichen Vollständigkeitsvision liegt bei dieser Thematik noch so manches im Dunkeln und es bleibt noch viel zu tun. Mit dem Flaneur als eine Sozialfigur, als eine literarische Genie-Figur und eine historische Dokumentationsfigur geht es gerade in der sich stets erneuernden ‚Übermoderne‘ darum, zwischen Mitvergangenheit und Futur die Gegenwart erst zu finden.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

Kracht, Christian (1995): *Faserland*. Frankfurt am Main: S. Fischer 8. Auflage 2015.

Diederichsen, Diedrich (1985): *Sexbeat. 1972 bis heute*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002.

Rönne, Ronja (2017). *Heute ist leider schlecht. Beschwerden ans Leben*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

Rönne, Ronja (2016). *Wir kommen*. Berlin: Aufbau.

7.2 Sekundärliteratur

7.2.1 Fachliteratur

Aschenberg, Heidi (1999): *Kontexte in Texten*. Tübingen: Max Niemeyer.

Baßler, Moritz (2002): *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck.

Benjamin, Walter (1984): *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 47).

Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften V*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Biendarra, Anke (2002): *Der Erzähler als ‚Popmoderner Flaneur‘ in Christian Krachts Roman *Faserland**. In: *German Life and Letters*, 55/2 (2002), S. 164–179.

- Blaimschein, Susanne und Christa Höllhumer u. a. (1999): Stadterfahrung und der Sinn fürs Wirkliche. In: Bockhorn, Olaf und Gunter Dimt u. a. (Hg.) (1999): *Urbane Welten. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1998 in Linz.* Wien: Selbstverlag des Vereins für Volkskunde. (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 16), S. 419–434.
- Bronner, Stephan (2012): Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen. das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen *Faserland, 1979* und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Tübingen: Francke.
- Bruck Peter A. und Günther Stocker (2002): Die ganz normale Vielfältigkeit des Lesens. Zur Rezeption von Boulevardzeitungen. Münster u. a.: Lit Verlag 2. überarbeitete Auflage.
- Conrady, Otto (1966): Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von Horst Rüdiger und Peter Szondi und Textbeispielen zur Geschichte der deutschen Philologie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Diederichsen, Diedrich (1996): Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch. In: Marcel Hartges und Martin Lüdke u. a. (Hg.) (1996): *Pop Technik Poesie. Die nächste Generation.* Reinbeck, S. 36–44.
- Döring, Jörg (1996): Redesprache, trotzdem Schrift. Sekundäre Oralität bei Peter Kurzeck und Christian Kracht. In: Döring, Jörg und Christian Jäger u. a. (Hg.) (1996): *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert.* Opladen. Westdeutscher Verlag, S. 226–233.
- Drohse, Karsten Michael (2016): Das Erbe des Flanierens. Der Souveneur - ein handlungsbezogenes Konzept für urbane Erinnerungsdiskurse. Bielefeld: Transcript.
- Dudenredaktion (Hg.) (2014): Duden – Die deutsche Sprache. Wörterbuch in drei Bänden. 2: GELU–PYXI. Berlin, Mannheim u. a.: Dudenverlag.
- Düllo, Thomas (2010): Der Flaneur. In: Moebius, Stephan und Markus Schroer (Hg.) (2010): *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart.* Berlin: Suhrkamp, S. 119–131.

- Ernst, Thomas (2001): Popliteratur. Hamburg: Rotbuch.
- Gebhardt, Winfried und Ronald Hitzler (Hg.) (2006): Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Genazino, Wilhelm (2006): Die Belegung der toten Winkel. Frankfurter Poetikvorlesungen. München, Wien: Hanser.
- Greenblatt, Stephen (1993): Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Hauptmeier, Helmut/Schmidt, Siegfried J. (1985): Einführung in die empirische Literaturwissenschaft. Braunschweig, Wiesbaden: Friedrich Vieweg und Sohn.
- Hengartner, Thomas (1999): Zur Wahrnehmung städtischer Umwelt. In: Bockhorn, Olaf und Gunther Dimt u. a. (Hg.) (1999): Urbane Welten. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1998 in Linz. Wien: Selbstverlag des Vereins für Volkskunde. (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 16), S. 9–42.
- Karasek, Tom (2008): Generation Golf. Die Diagnose als Symptom. Produktionsprinzipien und Plausibilität in der Popliteratur. Bielefeld: Transcript.
- Larch, Anja (2013): Ich, zerfasert. postmoderne Pop-Identitäten in Christian Krachts Roman *Faserland*. Marburg: Tectum.
- Misik, Robert (2018): Liebe in Zeiten des Kapitalismus. Wien: Christian Brandstätter Verlag.
- Moebius, Stephan und Markus Schroer (Hg.) (2010): Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Berlin: Suhrkamp.
- Neumeyer, Harald (1999): Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Rauen, Christoph (2010): Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000. Berlin: De Gruyter.
- Riedl, Eva (2017): Raumbegehren. Zum Flaneur bei W.G. Seebald und Walter Benjamin. Frankfurt am Main, Bern u. a.: Peter Lang.
- Röggla, Kathrin (2001): Neue Mitte. In: Fetz, Bernhard (Hg.): Wien – Berlin. Wien: Zsolnay, S. 271–273.

- Schmitz, Wolfgang (2016): Jugendliche Digitalwelten. In: VDI Nachrichten, 48 (2006), S.33. (Wiso Fachzeitschriften der GBI-Genios Deutsche Wirtschaftsdatenbank GmbH).
- Schulz, Genia (1989): Traum und Aufklärung. Die Stadtbilder Siegfried Kracauers. In: Merkur, 36/9 (1989), S. 878–888.
- Stierle, Karlheinz (1993): Der Mythos von Paris. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998.
- Stocker, Günther (2014): Zone des Schweigens. Totalitarismuskritik bei Milo Dor. In: Stocker, Günther und Michael Rohrwasser (Hg.) (2014): Spannungsfelder. Zur deutschsprachigen Literatur im Kalten Krieg 1945-1968. Wuppertal: Arco, S. 265–286.
- Vogt, Jochen (2016): Einladung zur Literaturwissenschaft. Mit einem Vertiefungsprogramm im Internet. Paderborn: Wilhelm Fink, 7. erweiterte Auflage.
- Welsch, Wolfgang (1987): Unsere Postmoderne Moderne. Weinheim: VCH, Acta Humaniora.
- Zohlen, Gerwin (1987): Bilder der Leere. Anmerkungen zu Siegfried Krakauers *Straßen in Berlin und anderswo*. In: Siegfried Krakauer. *Straßen in Berlin und anderswo*. Berlin: Das Arsenal 1987, S. 121–128.

7.2.2 Online-Quellen

- Bayer, Felix (2016): Wir sind jung, wir sind schön, unsere Witze sind meta. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/ronja-von-roenne-was-taugt-ihr-debuetroman-wir-kommen-a-1080629.html> (11.05.2018).
- Bento (2018): FAQ. <http://www.bento.de/faq/> (11.05.2018).
- Diez, Georg (2016): Schmollmundfatalismus. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-135692236.html> (11.05.2018).
- Nüchtern, Klaus (2016): Ménage à quatre mit püriertem Gemüse. https://cms.falter.at/falter/rezensionen/buecher/?issue_id=622&item_id=9783351036324 (11.05.2018).

Roxycon (2010): Metrum. <http://roxikon.de/begriffe/metrum/> (11.05.2018).

Rönne, Ronja von (2015): Warum mich der Feminismus anekelt. <https://www.welt.de/kultur/article139269797/Warum-mich-der-Feminismus-anezelt.html> (11.05.2018).

Seidl, Claudius (2016): Jugend ohne Plot. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/jugend-ohne-plot-der-roman-wir-kommen-von-ronja-von-roenne-14120994.html> (11.05.2018).

8 Abstract

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die neue deutsche Popliteratur eine enge Verbindung mit der literarischen Sozialfigur des Flaneurs eingeht. Dies zeigt sich sowohl in Bezug auf die historische Flaneur-Figur des 20. Jahrhunderts als auch im Hinblick auf den literarischen Aktualisierungsprozess einer flaneurischen Sozialfigur der Gegenwart, welche für die postmoderne Gesellschaft als Massenphänomen relevanter denn je ist. Die literaturwissenschaftliche Analyse der beiden Beispieltex-te erlaubte es, aussagekräftige Parallelen zwischen den deutschsprachigen Pop-Protagonist_Innen und dem klassischen Flaneur eines Walter Benjamin oder Siegfried Kracauer und weiteren Autor_Innen der historischen Moderne zu ziehen. Gleichzeitig konnten aber auch Abweichungen vor allem von der passiven Außenseiterposition des Flaneurs und seiner Umwelt (Stadt, Architektur, Waren, Fortbewegungsmittel, Mitmenschen, Sprache, Diskurse) im historischen Vergleich festgestellt werden. Tiefgreifende Gegenargumente, welche die Kracht'schen und von Rönne'schen Figuren von der literarischen Flanerie distanzieren würden, bleiben aus. Anhand der auftretenden Haupt- und Nebenfiguren wurden sowohl die intellektuellen Qualitäten als auch die sozialen Schattenseiten des Flaneur-Charakters exemplarisch für den deutschsprachigen Raum und die gegenwärtige Literaturproduktion herausgearbeitet. Mit der anschließend erstellten Merkmals-Skizze des ‚Neuen deutschen Flaneurs‘ in der Popliteratur können alle für diese Arbeit anvisierten Forschungsaufgaben als erfüllt angesehen werden.