

Zurück zur Oberfläche. Über die Erinnerungsarchäologie in Christian Krachts *Eurotrash*

Johannes Ueberfeldt

Monothema Marke?

Blickt man auf die ersten Stimmen, die sich in Form von Kommentaren, Rezensionen oder Interview-Fragen mit Christian Krachts neuem Roman *Eurotrash* auseinandersetzen, könnte man meinen ein Déjà-vu zu erleben. Denn so heterogen sich das bisherige Œuvre des Schweizers präsentiert, so monothematisch wird darüber geschrieben. Zugegeben, ganz so drastisch verhält es sich nicht, aber wenn man über Autorschaft, autobiographische Anleihen, Markennennungen etc. liest, scheinen sich seit *Faserland* Lektüre-Erwartungen verfestigt zu haben, die – das muss man vermuten – von Kracht zumindest nie gänzlich enttäuscht, wohl aber irritiert werden.¹

Doch die stilistischen Merkmale und Paradigmen, die viele Leser:innen an Krachts Texten regelmäßig stolz zu obduzieren vermeinen, erscheinen nach einer intensiveren Lektüre nurmehr als Effekte eines persönlichen Duktus – einem Pop als Oberflächenverfahren. Denn wo im Impasto-Stil Markennamen üppig über den Text gegelt werden, verdecken diese tiefere Strukturen von geringerer Kaugummi-Natur, die sich im aktuellen Roman und Schweiz-Roadtrip *Eurotrash* (zumindest scheinbar) kontrastiv zur Deutschlandbegehung in *Faserland* langsam an die Oberfläche schälen.

Ausgehend von der Prämisse, dass Pop-Literatur nie tiefenlos oder gänzlich gegenwartsfixiert konfiguriert war, will dieser Beitrag am Beispiel von Krachts aktuellem Roman *Eurotrash* zeigen, wie sich durch Synthese aus einer präsentischen Oberflächengenügsamkeit und einer dem widerstrebenden historischen Erinnerungsintentionalität ein modellhaftes Kollektivgedächtnis konstituiert.

Doch treten wir vorerst einen Schritt zurück. Warum interessiert der Autor Christian Kracht und insbesondere sein bisher letzter, im Jahr 2021 veröffentlichter Roman einen Diskurs, der sich vor allem aus Texten der 90er und 00er Jahre speist? (1) Weil

1 Krachts ›Brotkrumenspiel‹ aus Affirmation und Subversion mit Feuilleton und Wissenschaft wurde schon zur Genüge thematisiert. Siehe z.B.: Jung, Thomas (Hg.): Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990. Frankfurt: Lang 2002.

Krachts Frühwerk die deutsche Pop-Literatur wenn nicht konstituierte, so doch entschieden prägte. Moritz Baßler schrieb 2002 in seinem Buch *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*: »Hier und heute ist Stuckrad-Barre der Meister des Literatur-Pop, aber Christian Kracht war sein Gründungsphänomen.«² (2) Außerdem, weil auch der aktuelle Roman wieder die schon angesprochenen typischen Kracht-Verfahren aufweist, die schon seine Gründungstexte kennzeichneten.³

Pop und seine Oberfläch(lichkeit)en

Doch womit hat man es zu tun, wenn von einer Pop-Ästhetik der Oberfläche gesprochen wird? Grabienski, Huber und Thon fassen in der Einleitung ihre Sammelbands *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre* die Forschungsergebnisse hinsichtlich der Oberflächenaffinität zeitgenössischer Pop-Literatur als »spielerische Bezugnahme auf eine ›nicht wirkliche‹, sozusagen, oberflächliche Wirklichkeit in Form von Markennamen, Popmusik, Partygesprächen, Konsum und Rauscherfahrten« sowie »ironisches Misstrauen gegenüber den repräsentativen Kräften der Sprache«⁴ zusammen.

Die häufig diagnostizierte (obduzierte) Oberflächlichkeit oder Tiefenlosigkeit⁵ der Pop-Literatur könnte man als affirmatives ›embracement‹ der von Jameson beschriebenen »Cultural Logic of Late Capitalism«⁶ verstehen.

Nach Fredric Jameson lassen sich zwischen fünf verschiedenen Tiefen-Modellen bzw. -strukturen differenzieren, die allesamt von der zeitgenössischen Theorie abgelehnt werden: (o) Zunächst zwischen dem hermeneutischen Modell von »inside and outside«, (1) dem dialektischen Modell von »essence and appearance«, (2) dem Freud'schen Modell von »latent and manifest, or of repression«, (3) dem existentiellen Model von »authenticity and inauthenticity« (4) sowie der »great semiotic opposition between signifier and signified«⁷.

Diese Tiefenstrukturen werden, so Jameson, von Konzepten, Praktiken, Diskursen und »textual play«⁸ ersetzt. Die frühere Tiefe weicht einer Oberfläche, die durch Verfahren von Intertextualität maximal zu multiplen Oberflächen anwächst.

Die Pop-Literatur der 1990er, die sich im Gegensatz zur Beat-Literatur der 1960er Jahre einer linken Ideologiekritik am kapitalistischen System verweigert und stattdessen häufig Artifizialität, Pose, Markenfetischismus und neoliberalen Elitarismus ze-

2 Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck 2002, S. 110.

3 Zum Beispiel: sich wiederholende Satzanfänge, ausgestelltter Markenfetischismus, Spiel mit Subversion und Ironie.

4 Grabienski, Olaf/Till Huber/Jan-Nöel Thon (Hg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 1.

5 Vgl. Regn, Gerhard: »Postmoderne und Poetik der Oberfläche«. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Stuttgart: Steiner 1992, S. 52-74.

6 Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press 2013.

7 Alle Zitate: Jameson: *Postmodernism*, S. 12.

8 Ebd.

lebriert⁹, wurde als paradigmatischer Beweis genau dieser postmodernen Theorie in Anschlag gebracht.

Für die deutsche Pop-Literatur war Krachts *Faserland* neben dem Roman *Soloalbum* seines Popkollegen Benjamin von Stuckrad-Barre genreprägend, paradigmatisch und für die postmoderne Theorie geradezu idealtypisch.¹⁰ Besonders die Ich-Erzähler erfüllen die Rolle der spätkapitalistischen Botschafter mit Bravour: Ein Blick in die Psyche (»inside«, »essence«, »authenticity«¹¹) wird untersagt und andere Figuren, Subkulturen oder kulturelle Phänomene werden (oft abwertend) oberflächlich evaluiert (»outside«, »appearance«, »inauthenticity«). Ebenfalls auf Verfahrensebene scheinen die Texte sich einer klaren Semiose zu verweigern, denn »[k]lopft der Leser die Signifikantenkette auf ihre Festigkeit und Verankerung ab«, so Stefan Bronner »droht er ins Bodenlose zu fallen«¹² – sozusagen durch die Oberfläche hindurch.

So weit so spätkapitalistisch, doch die Oberflächlichkeit der Figuren, die sich im Rezitieren von Markennamen und der Konstituierung einer Barbourjackensystematik verlieren, führt logisch eben nicht zu einer Oberflächlichkeit des Textes. »Die Oberfläche der Dinge, des Texts [...] wird ignoriert, da Sinn mit Tiefe gleichgesetzt wird und die Tiefe der Literatur mit dem Grund der Diskurse aufgrund ihrer vermeintlichen Ähnlichkeit verwechselt wird.«¹³ Oberfläche und Oberflächlichkeit sind Paronyme, d.h. »trotz etymologischer Verwandtschaft nicht deckungsgleich«¹⁴ oder semantisch äquivalent.

Es scheint nun einen eklatanten Unterschied und kategorialen Fehler in der Annahme zu geben, die Oberflächlichkeit und Tiefenlosigkeit der Figuren in Krachts Erzählungen ließe sich auf den Gesamttext (gewissermaßen von der diegetischen Ebene auf eine strukturelle) übertragen. »Es scheint also nicht so zu sein, dass sich Popliteratur von der Verhandlung »großer Themen« fernhält, sondern dass sie es anders tut, als von ihr erwartet«¹⁵.

Mehr noch: Wenn Ingo Niermann anmerkt, dass sich Christian Kracht in *Faserland* und 1979 des Tricks bediene »die Protagonisten als so dumm darzustellen, dass sie an der Oberfläche haften bleiben beziehungsweise an ihr entlangschlittern und einfach nicht tiefer dringen«¹⁶, kann einem der Verdacht kommen, die figurative Ober-

9 An dieser Stelle soll nicht unerwähnt bleiben, dass eine derartige Verknappung der thematischen und ideologischen Entwicklungen innerhalb der Pop-Literatur innerhalb eines Satzes natürlich zu kurz greift, an dieser Stelle eine differenzierte Analyse allerdings nicht geleistet werden kann.

10 Das betrifft zum einen die Hochglanzästhetik (Markennamen, »dandy culture«), zum anderen aber auch die Figuren.

11 Die zitierten Termini beziehen sich auf die bereits genannte Jameson-Modelle. Vgl. Jameson: Postmodernism, S. 12.

12 Bronner, Stefan: »Tat Tvam Asi – Christian Krachts radikale Kritik am Identitätsbegriff«. In: Hans-Joachim Schott/Stefan Bronner: Die Gewalt der Zeichen. Terrorismus als symbolisches Phänomen. Bamberg: University of Bamberg Press 2012, S. 332.

13 Unterhuber, Tobias: Kritik der Oberfläche. Das Totalitäre bei und im Sprechen über Christian Kracht. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 12.

14 Ebd., S. 13.

15 Ebd., S. 14.

16 Niermann, Ingo: »Oberfläche«. In: Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Nöel Thon (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 227-229, hier S. 228.

flächlichkeit könnte als defizitärer Zugriff auf die Diegese bloß inszeniert sein – oder möglicherweise intendiert, um die Leserschaft vor einer unzuverlässigen Oberflächlichkeit zu warnen oder eine postmoderne Erwartungshaltung zu entlarven. Wenn sich die Frage stellt, ob Oberflächenrezipient:innen ähnlich viel aus dem Roman ziehen können wie Archäolog:innen aus den tieferen Sedimenten zu schürfen vermögen, muss die Antwort lauten, dass eine strikte Trennung zwischen Markantem und Subkutanem für die Rezeption nicht möglich ist – auch aufgrund textimmanenter Unentscheidbarkeit und ironischer Überhöhung.¹⁷ Zudem wird ein Changieren zwischen Topologien, ein Reisen zwischen Gipfeln, Tälern, Inseln und Seeböden auch durch die Kracht-Figuren sowohl verfahrenstechnisch, thematisch, ästhetisch und materiell vollzogen.¹⁸

Roadtrip durch »Nicht-Deutschland«¹⁹

Pop hin oder her, der Autor Kracht, seine Ich-Erzähler und Figuren führen seit dem Erscheinen von *Faserland* zu Verwirrungen. Nicht nur Schüler:innen und Studierende, auch Forschende und Feuilletonist:innen beißen sich scheinbar die Zähne an den Texten aus.²⁰ Besonders peinlich, wenn sich Letztere durch »notorische Fehllektüren«²¹ in ihrer Ideologie sowie literaturwissenschaftlichen Kompetenz gleichermaßen entlarven. So wie jene »Literaturkritiker, die ›Faserland‹ damals angewidert kurz und klein schrieben, den Autor chronisch mit dem barbourjackentragenden Erzähler verwechselten und vor allem ihren Kanon gegen solch einen verwöhnten, oberflächlichen Schund verteidigten.«²² Eine ähnliche Problemkonstellation, i.e. eine fehlende Differenzierung zwischen Autorschaft und Stimmen im Text, führte am 12.02.2012 zur Unterstellung von Georg Diez Kracht würde sich rechter Ideologie bedienen – oder, in abgeschwäch-

-
- 17 Zur Ironie bei Kracht siehe zum Beispiel: Schumacher, Eckhard: »Tristesse Royale«. Sinnsuche als Kitsch.« In: Wolfgang Braungart (Hg.): *Kitsch. Faszination und Herausforderungen des Banalen und Trivialen*. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 197-211; Pordzik, Ralph: »Wenn die Ironie wild wird, oder: lesen lernen. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts ›Imperium‹«. In: *Zeitschrift für Germanistik* 23 (3/2013), S. 547-591.
- 18 Dass der doppelte Zugriff auf *Faserland* zunächst nicht erkannt wurde, d.h. der Roman von verschiedener Seite sehr oberflächlich rezipiert und als ›Schund‹ deklariert wurde, wird ersichtlich aus der äußerst kritischen Rezeption. Erst von der Forschung – also im Nachgang – wurde der Roman hochliterarisiert und kanonisiert.
- 19 Grabienski, Olaf: »Christian Kracht: *Faserland* (1995)«. In: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 509-523, hier S. 511.
- 20 Innokentij Kreknin hat in seiner 2014 erschienenen Schrift *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst* ein Modell autofiktionaler Selbstpoetik konzipiert, welches auch auf die möglichen Probleme bei der Kracht-Lektüre angewandt und übertragen werden könnte.
- 21 Baßler, Moritz: »Definitely Maybe. Das Pop-Paradigma in der Literatur«. In: *POP. Kultur und Kritik* 4 (1/2015), S. 104-127, hier S. 123.
- 22 Rüther, Tobias: »Die perfekte Trennung von Autor und Autor«. Auf: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/der-neue-roman-von-christian-kracht-eurotrash-17217971.html> (letzter Abruf 31.01.2022).

ter Form, rechte Ideologien zumindest instrumentalisieren²³, was in einem mittlerweile legendären Mediendiskurs rund um den Roman *Imperium* mündete.²⁴ Ein zum Oberflächlichkeitsvorwurf analoges Missverständnis? Auch nach dem Erscheinen von Krachts bisher letztem Roman *Eurotrash* widmen sich viele Rezensent:innen einer fiktionstheoretischen Detektivarbeit um zu ergründen, wieviel *Faserland* in *Eurotrash* ›steckt‹ bzw. wieviel Autor und Mensch Kracht in Erzähler und Protagonist – und schließlich, ob nach 20 Jahren die (ebenso spekulativ fiktionalen) Fäden aus *Faserland* wiederaufgegriffen werden oder nicht. Das geschickte Fortsetzung-Marketing hat seinen Zweck erfüllt.

Erzählt der vor 20 Jahre erschienene ›konstitutive‹²⁵ Pop-Roman *Faserland* von einer Deutschlandreise, von der nördlichsten Fischbude quer durch das ganze Land und bis zu einem tragischen Ende am Zürichsee, löst *Eurotrash*, das zwar einen Roadtrip verspricht, diese Reise teleologisch nicht ein. Ungerichtet und mit der einzigen Motivation das unliebsam/unattraktiv gewordene, weil mit NS-Deutschland in Zusammenhang stehende, Familienvermögen zu verschenken, mäandern die Figuren durch die Schweiz. Touristische Attraktionen, also echte Sehenswürdigkeiten werden ebenso vermieden wie eine nationale Grenzüberschreitung, die zwar als Wunsch (vor allem der Mutter) mehrfach expliziert, jedoch nie realisiert wird.

Das narrative Establishing kündigt (nach dem Kracht-typischen »Also«²⁶) die zeitliche Willkür und Beliebigkeit des Unterfangens bereits an: »Meine Mutter wollte mich dringend sprechen. Sie hatte angerufen, ich solle doch bitte mal rasch kommen, es war ganz unheimlich gewesen am Telefon.« (ET 11)

Zugegeben, der Kracht-typische Satzanfang deutet es an, ist eine Intertextualität und zumindest eine suggerierte Kosmologie des Kracht'schen Werks nicht von der Hand zu weisen. Die Protagonist:innen aus *Eurotrash* spielen sich die ›fan service‹-Bälle in regelmäßigen Abständen zu. Da wird zum Beispiel mütterliche Mode-Kritik geübt: »Ich verstehe nicht, wie Du so etwas Geschmackloses anziehen kannst. Du sahst doch früher immer so manierlich aus, in Deiner Barbourjacke.« (E 179)

Es geht aber auch noch expliziter, schließlich wird der Roman *Faserland* auch innerhalb der wörtlichen Rede mehrmals erwähnt:

»Ja, auch dann. Oder hätte ich mit Ende fünfzig lieber mit Steinen in den Taschen in einen See laufen sollen? Kurz nachdem Du *Faserland* geschrieben hattest?« (ET 195)

Oder drei Seiten weiter geradezu metaleptisch:

-
- 23 Wobei die Debatte über das Reproduzieren von Rassismen bzw. die Forderung nach rhetorischer Sensibilität von der Autofiktionalitäts-Diskussion (Erzähler:innenmeinung entspricht der Autor:innenmeinung) zu trennen ist.
- 24 Vgl. Diez, Georg: »Die Methode Kracht«. Auf: <https://www.spiegel.de/kultur/die-methode-kracht-a-3715fb8c-0002-0001-0000-000083977254> (letzter Abruf 31.01.2022).
- 25 Siehe das Baßler-Zitat weiter oben (Fußnote 2), in dem Kracht als ›Gründungsphänomen‹ bezeichnet wird.
- 26 Kracht, Christian: *Eurotrash*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021, S. 11. Fortan im Text unter der Sigle »ET« geführt.

»Endete nicht Dein Buch *Faserland* auch so ähnlich?«

»Ja, aber das war ja fiktiv. Dies hier ist echt.« (ET 195)

Nicht nur wird das Buch *Faserland* als Roman der Autorfigur Kracht benannt, sondern der fiktionstheoretische Diskurs wird den Leser:innen nicht weniger als in die Augen gerieben. Brotkrumen für die Fiktionsdetektive der Feuilletonspalten! Fakt ist, Sprache, Fiktionstheorie (bzw. das Spiel mit dieser) und Erinnerungen²⁷ (oder das ›Nicht-erinnern-können‹) bilden in Krachts Texten eine Trias der Unzuverlässigkeit, was auf Verfahrensebene an Jamesons Darstellungen der (post-)modernen Tiefenmodelle anschließt.²⁸

Für das Paradigma der Sprache (bzw. die explizite Bezugnahme auf dieses) finden sich auch in *Eurotrash* diverse Beispiele. So wird besonders die kulturbildende Funktion der Sprache herausgestellt:

»Es war immer die Sprache selbst gewesen, die Befreiung und gleichzeitige Beherrschung der spastischen Zunge, es war das einzigartige Geheimnis gewesen, das in der korrekten Abfolge der Silben steckte.« (ET 41)

Fiktion und Erinnerung werden hingegen vor allem innerhalb der teils metaeptischen und metareflexiven Dialogen der beiden Hauptfiguren ausgehandelt:

»Erzähl mir doch etwas.«

»Wahrheit oder Fiktion?«

»Das ist mir egal. Entscheide Du.« (ET 74)

Neben einer Unzuverlässigkeitsmarkierung der Geschichten des Protagonisten wird damit gleichzeitig das Erinnern als unzuverlässiger (oder nur teilweise zuverlässiger) Erzählvorgang semantisiert. Erinnerungspassagen gehen häufig aus den Figurendialogen hervor oder werden durch Gespräche (gemeinsames Erinnern/Erinnern an Gemeinsames) ausgelöst:

»Dabei fiel mir ein, daß der Besitzer des Hotel Baur au Lac in Zürich den gleichen Nachnamen trug wie wir. Einmal, ich mag vielleicht zwanzig gewesen sein, hatte mein Vater, als wir dort zu Abend gegessen hatten und die Kellner ihm nicht die, wie er fand, nötige Reverenz erwiesen hatten in seinem taubengrauen Anzug von Davies & Son und der sehr schmalen rot-blau gestreiften Krawatte, hatte er also, als er dann nach dem Essen sich die Rechnung kommen ließ, mit großen Druckbuchstaben KRACHT²⁹ unten auf die Rechnung geschrieben. Eben seinen Namen, der gleichzeitig der Name des Besitzers des Hotels war, und er hatte sich dadurch erhofft, daß ein ehrfurchtsvolles

27 Der Ekel ist auch Teil des Kracht'schen Stils, jedoch als Oberflächenphänomen, ähnlich dem Markenfetischismus, an dieser Stelle nur von sekundärem Interesse.

28 Unter Unzuverlässigkeit wird weniger ein Element verstanden, welches die Rezeption der Narration erschwert, sondern vielmehr eine komplexe Struktur, die sich aus einem Spiel der uneindeutig gewordenen Tiefenmodelle (vor allem in Bezug auf die Signifikat-Signifikant-Opposition) Jamesons zu konstituieren scheint.

29 Neben der autofiktionalen Funktion(alisierung) des Familiennamens ›Kracht‹ (und der ironischen Spiegelung: ›Kehlmann‹ auf ET 110) werden in diesen ›short stories‹ über den Vater des Protagonisten Oberflächlichkeit, Materialismus und Elitarismus als Familienparadigmen inszeniert.

Zittern durch die Belegschaft gehen würde und daß er sich durch seinen clever in der Hand gefalteten Zwanzigfrankenschein beim Verlassen der Drehtür des Hotels noch mehr Unterwürfigkeit erkaufen konnte, mein Vater.« (ET 109)

Sprache, Erinnerung sowie gleichermaßen die Täuschung des Vaters als auch die Unzuverlässigkeit in Bezug auf den Wahrheitsgehalt der geschilderten Erinnerung fallen in solchen Passagen zusammen. Die Signifikanten, die noch am ehesten verifizierbar scheinen, sind die Markennamen von Hotel und Hochstapler-Kostümierung des Vaters – im starken Kontrast zum ebenfalls doppelt unzuverlässigen Namen »KRACHT«, der intradiegetisch über zwei Extensionen (Vater des Erzählers, Besitzer des Hotels) verfügt und dessen extradiegetischer autofiktionaler Status unklar ist.

In all diesen vielen Erinnerungsfragmenten zirkuliert *Eurotrash* um seine strukturgebende Opposition von Vergangenheit vs. Gegenwart, die gleichermaßen als gravitatives Zentrum fungiert. Obwohl schon in *Faserland* die historische Tiefe und Themen wie die historische Schuld Deutschlands in Rissen der ›Hochglanzfassade‹ zum Vorschein kam, schenkt sich *Eurotrash* jegliche Verschleierungstaktik.³⁰ Nachdem zu Beginn schon Oberfläche als Thema und Verfahren behandelt wurde, soll im Folgenden das Erinnern als Thema und Verfahren betrachtet werden.

Kollektive Erinnerungsarbeit

Wie weiter oben bereits angeführt, ist die Fiktionsdebatte eng verbunden mit dem Paradigma des Erinnerns. Und da bei diesem Vorgang nicht ausschließlich private Erlebnisse ins Gedächtnis gerufen werden, wird damit immer auch ein Teil kollektiver Vergangenheit ausgegraben. Und weil, *Faserland*³¹-Kenntnisse vorausgesetzt, »der Erzähler in diesem Roman der Schriftsteller Christian Kracht³² ist, der Autor des Romans ›Faserland‹, sind seine persönlichen Erinnerungen zwangsläufig auch kollektive.«³³

Die kulturgeschichtliche Funktion und mediale (vor allem die literarische) Konstitution von Erinnerung hat Aleida Assmann in ihren Forschungen beschrieben. Insbesondere Sprache und Gedächtnis (und damit auch die Erinnerung) führt sie eng, wenn

30 Die schuldbeladenen Oberflächen, funktionalisiert als Kaschierung der Vergangenheit, sind eben nicht (nur) Markennamen, sondern materialisieren sich auch in der Kunstsammlung des Vaters (physisch in Form von Leinwänden, metaphysisch in ihrer Kunstrichtung des Expressionismus und performativ durch die Kulturtechnik des Sammelns) die Vergangenes überlagern.

31 Im Titel des Buches, der ein »ironische[s] Spiel mit dem Begriff ›Vaterland‹« darstellt, wird die Nähe zum »erinnerungs- und gedächtniskulturellen Diskurs[]« augenfällig. (Bluhm, Lothar: »Popliteratur und Erinnerung – Kritische Anmerkungen zu einer topischen Entgegensetzung«. In: Carsten Gansel/Pawel Zimniak (Hg.): Das ›Prinzip Erinnerung‹ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen: V&R 2010, S. 47-57, hier S. 53).

32 Hinsichtlich des Erinnerungsdiskurses wird auch der Autofiktionsdiskurs wieder relevant: »Mit dem Stichwort des autobiographischen Schreibens ist auf jeden Fall eine weitere Berührungsstelle benannt, die die Popliteratur mit dem ›Prinzip Erinnerung‹ verbindet.« (Bluhm, Lothar: »Popliteratur und Erinnerung«, S. 56).

33 Stephan, Felix: »Dreieckiges deutsches Geld«. Auf: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-eurotrash-faserland-rezension-1.5223773> (letzter Abruf 31.01.2022).

sie die Schrift als »paradigmatisches körperexternes Speichermedium«³⁴, als zentrales Medium des Gedächtnisses für skripturale Kulturen definiert.

Nach Assmann »besteht [...] eine Parallele zwischen dem *kulturellen*, epochenübergreifenden Gedächtnis, das durch normative Texte gestützt ist, und dem *kommunikativen*, in der Regel drei Generationen verbindenden Gedächtnis der mündlichen weitergegebenen Erinnerungen.«³⁵ Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis bilden zusammen das kollektive Gedächtnis. Das Erfahrungsgedächtnis ist allerdings permanent gefährdet verloren zu gehen, sollte es nicht in ein kulturelles Gedächtnis gerettet werden.³⁶ »Dieses Gedächtnis setzt sich nicht einfach fort, es muß immer neu ausgehandelt, etabliert, vermittelt und angeeignet werden.«³⁷

Assmann nimmt dabei aber auch Bezug auf den besonderen Fall der deutschen Geschichte, denn das deutsche kulturelle Gedächtnis kann nach dem Zweiten Weltkrieg nicht weniger »zerbrochen«³⁸ beschrieben werden.³⁹ An dieser Stelle wird Kunst besonders wichtig, da diese in Form einer »selbstreflexive[n] Erinnerungsarbeit«⁴⁰ die Wunden aufarbeitet und wiederum diskursiviert. Eine Methode, die an die von Moritz Baßler beschriebene »Poetik der Befreiung vom historischen Syntagma«⁴¹ erinnert.

In Bezug auf die Konstitution eines kulturellen Archivs bedeutet das aber auch, dass zum Verfahren des Speicherns auch immer der »Prozeß des Erinnerns«⁴² gehört. »Anders als das Auswendiglernen ist das Erinnern kein vorsätzlicher Akt; man erinnert sich, oder man erinnert sich eben nicht.«⁴³ Was also für verloren geglaubtes Wissen gilt, gilt ebenso für Fälle, in denen ein Erinnern nicht möglich oder nicht intendiert ist (z. B. aufgrund traumatischer Erfahrungen): Erinnerungsarbeit wird zur Archäologie.⁴⁴

34 Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 2018, S. 137.

35 Ebd., S. 13 [Herv.i.O.].

36 Der prozessuale Austausch zwischen beiden Gedächtniskonzepten ist an dieser Stelle nur stark verkürzt wiedergegeben. Die temporale Relation befindet sich in einem offenen, nie abgeschlossenem Diskursverhältnis. »Denn die Vergangenheit, von der wir uns zeitlich immer weiter entfernen, geht nicht vollends in die Obhut professioneller Historiker über, sie drückt in Gestalt von rivalisierenden Ansprüchen und Verpflichtungen weiterhin auf die Gegenwart.« (Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 15)

37 Ebd., S. 19.

38 Ebd., S. 22.

39 Lothar Bluhm führt zudem noch die DDR und die Wende als zweite Besonderheit und Herausforderung für das »Prinzip Erinnerung« dar. (Vgl. Bluhm, Lothar: »Popliteratur und Erinnerung«, S. 47).

40 Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 22.

41 Baßler, Moritz: »Katalog- und Montageverfahren: Sammeln und Generieren«. In: Ders./Eckhard Schumacher (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 184-198, hier S. 193 oder auch: Baßler, Moritz: »Definitely Maybe«, S. 117.

42 Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 29 [Herv.i.O.].

43 Ebd.

44 Vgl. ebd., S. 162.

Zurück an der Oberfläche: Komposition eines Kollektivgedächtnisses

Die weiter oben dargestellte Temporalsemantik des Romans konkretisiert sich in den Figuren des Erzählers und seiner Mutter – und zwar paradoxal: Typischerweise schwelgen alte Menschen in den Erinnerungen ihrer emphatisch gelebten Jugend, während jüngere⁴⁵ Menschen sehnsüchtig Zukunftspotenziale konzipieren. Nicht so in *Eurotrash*, nicht so im deutschsprachigen Raum, aufgrund dessen NS-Vergangenheit sich niemand an ein ›unschuldiges‹ Früher erinnern kann.⁴⁶ Die Mutter des Erzählers, alkoholkrank, tablettensüchtig, liest die Bunte, »weil sie ohne Unterlass eine immerwährende Gegenwart« (ET 61) zeigt.⁴⁷ »In [dem] Kopf [des Protagonisten] hingegen ist immer Vergangenheit.«⁴⁸

In der Annäherung von Sohn und Mutter begegnen sich nun auf einer generational-familiären Ebene damit nicht nur die Personifikationen von Vergangenheit (Mutter) und Gegenwart (Sohn), sondern zwei temporale Perspektiven: Der Sohn, der sich zurückerinnert an die Familiengeschichte und die Mutter, die sich nicht erinnern will, sich von dieser (der Familiengeschichte und der Erinnerung an diese) bewusst und ästhetisch separiert.

Mehr noch: Die Hauptfiguren isolieren qua ihrer individuellen Temporalsemantik und ihres kommunikativen Defizits ein individuelles Gedächtnis (Sohn) von einem kollektiven (Mutter). Strebt das erstere Gedächtnis in die Tiefe der persönlichen Provenienz (»Ich lebe in der Vergangenheit«, ET 42), rettet sich das Letztere an die Klatschpressen-Oberfläche einer gegenwärtigen Pseudo-Kollektivität.

Die Oberfläche tritt hier – im Unterschied zu archetypischen Pop-Romanen wie *Faserland* oder etwa Stuckrad-Barres *Soloalbum* – nicht als Plattencover oder anderes Phänomen einer maximal gegenwärtigen Jugend(sub)kultur in Erscheinung, sondern in Form von Klatschblättern und anderen Rauschmitteln, die eine traumatische Vergangenheit überlagern.

Neben der temporalen Dimension divergieren die Figuren zudem hinsichtlich ihrer topographischen Intentionalität. So strebt die Mutter nicht nur temporal zur Oberfläche, sondern auch räumlich. Bohrt der Erzähler in die Geschichte vor Ort, wünscht sich die Mutter explizit andere Oberflächen aufzusuchen und die Schweiz zu verlassen. (z. B. ET 72) Wird der Roadtrip von der Mutter als Flucht an ›neue Ufer‹ verstanden, inszeniert der Erzähler eine Reise über die Grenzen der Schweiz hinaus (in Form einer Täuschung) und funktionalisiert die Reise als Bewegung in die Tiefe der Zeit.

Das, was der Erzähler durchführen will, und seine Mutter zu unterbinden versucht, ist ein Graben nach familiärer Geschichte, nach verloren gegangener Tiefe. Die angebotene archäologische Methodik auf textueller Ebene, die über ein rhizomatisches

45 Der Protagonist ist allerdings offenkundig nicht so jung wie der Protagonist in *Faserland*. Die Relation behält in der Opposition zu seiner Mutter dennoch an Gültigkeit.

46 Was dazu führt, dass die Mutter ihren an Historizität und Familiengeschichte interessierten Sohn an der Oberfläche liegenlässt.

47 Die Konstellation (wissbegierige Jugend, schweigende Elterngeneration) ist in der Nachkriegsliteratur natürlich kein Novum, sondern fast schon Klischee.

48 Stephan, Felix: »Dreckiges deutsches Geld«. Auf: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-eurotrash-faserland-rezension-1.5223773> (letzter Abruf 31.01.2022).

patchwork/re-sampling weit hinausreicht, verknüpft im Dialog beider Figuren Elemente verschiedener Zeitebenen und stellt einen Prozess generationenübergreifender Erinnerungskultur dar – Kracht-typisch ironisch gebrochen, überhöht, aber zu keiner Zeit (nur) oberflächlich.

Tobias Unterhuber differenziert korrekt zwischen der »Beschaffenheit der erzählten Welten« und »der uns präsentierten Perspektive«⁴⁹: »Hier können wir unterscheiden zwischen dem Zugriff auf diese Welten durch die Protagonisten und der Idee der Textur mit der »(Text-)Oberflächen als Verfahren gedacht werden können.«⁵⁰ Was heißt das nun für den literaturwissenschaftlichen Zugriff auf (zeitgenössische) Erzähltexte? Verstehen wir Literatur als Abstraktion (Paradigmenrückübersetzung) bzw. Konkretion (die realisierte »narratio«) unserer Welt im Sinne einer Modellbildung, dann fungiert das Textgedächtnis (als textuelles kulturelles Gedächtnis) als Abstraktion des realweltlichen kulturellen Gedächtnisses. Es exemplifiziert Historizität und Erinnerungsarbeit und speist sich selbst als kulturelles Artefakt in diesen Prozess ein.

Möglicherweise ist *Eurotrash* die logische Fortsetzung von *Faserland* im Sinne einer temporalen und ästhetischen Synthese. Die Verbindung zur eigenen familiären Identität und Schuld, die im deutsch(sprachig)en Raum als eine universelle anzusehen ist, läuft immer wieder in Gefahr verloren zu gehen. Astrid Erll fasst die Rolle als »Vermittlungsinstanzen und Transformatoren zwischen individueller und kollektiver Dimension des Erinnerns«⁵¹ gut zusammen, wenn sie argumentiert, dass »persönliche Erinnerungen erst durch mediale Repräsentation und Distribution zu kollektiver Relevanz gelangen«⁵². Ganz gleich, ob man das Œuvre Krachts als Pop, Post-Pop oder Pop III auffasst, Risse in der Hochglanzfassade aus Konsumästhetik und Partyschilderung waren immer erkennbar.⁵³ Hat man sich nun zurück in die Tiefe gewagt?

Die Frage besteht weiterhin, ob aus einer struktural-semiotischen oder gar ontologischen Perspektive die Gedächtnis- und Erinnerungsformen, ohne Kategorienfehler zu begehen, miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Allerdings schreibt auch jeder Pop-Roman am kulturellen Gedächtnis mit.⁵⁴

Außerdem wird eine Differenz, eine Dissonanz durch den Kontakt beider Figuren-Intentionen erzeugt. In *Eurotrash* knallt Nazi-Deutschland auf eine artifizielle Boulevard-Gegenwart. Das Spiel mit verschiedenen Realitäten, ihren Archiven

49 Unterhuber, Tobias: Kritik der Oberfläche, S. 146.

50 Ebd.

51 Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2017, S. 135.

52 Ebd.

53 Wobei an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben soll, dass sich Christian Kracht als Reisejournalist und selbstinszeniertem Weltbürger thematisch und ideell schon länger von der Konsumkultur der 1990er verabschiedet hat, auch wenn seinen im Axel Springer-Verlag veröffentlichten Reiseberichten natürlich weiterhin ein gewisser Snobismus anhaftet.

54 Weshalb der Pop-Roman auch nicht als Bruch mit der Erinnerungsliteratur verstanden werden kann. »Tatsächlich bleibt die Pop-Literatur, insofern sie »ritisch, ironisch und/oder affirmativ« auf die Erinnerungsliteratur und deren Referenzfeld beziehungsweise allgemein auf die literarische Tradition »bezogen ist, diskursiv an diese gebunden.« (Bluhm, Lothar: »Popliteratur und Erinnerung«, S. 53.)

und ihren Dissonanzen ist typisch für die »Methode Kracht«.⁵⁵ Das hauntologische Verfahren besteht nicht nur in einer Zukunftsverweigerung, sondern im immerwährenden Spuk eines düsteren kollektiven Gedächtnisses.

55 Die subversive Kraft liegt nicht nur in einem historischen, transgenerationalen Brückenschlag zwischen zwei Lebenswelten, politischen Systemen, zwei deutschsprachigen Staaten, sondern ebenso in ihrem Konflikt.

