

Pikaros Rückkehr: Rezension zu "Eurotrash" von Christian Kracht

Penke, Niels

Veröffentlichungsversion / Published Version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Penke, N. (2021). Pikaros Rückkehr: Rezension zu "Eurotrash" von Christian Kracht. *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-80878-7>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Niels Penke | Rezension | 14.04.2021

Pikaros Rückkehr

Rezension zu "Eurotrash" von Christian Kracht



Christian Kracht

Eurotrash

Deutschland

Köln 2021: Kiepenheuer&Witsch

224 S., EUR 22,00

ISBN 978-3-462-05083-7

1. Kommunikation und Kommunikationsbrüche

Neuerscheinungen Christian Krachts sind mediale Ereignisse. Das heißt, es gelingt Autor und Verlag, eine überdurchschnittliche kommunikative Resonanz zu erzeugen. Die Zahl der Rezensionen und Buchvorstellungen ist groß, wie Kracht selber über seine Instagram- und Facebook-Kanäle dokumentiert. Viele der Auseinandersetzungen mit *Eurotrash* thematisieren die Verarbeitung der Kracht'schen Familiengeschichte und das von Kracht erstmals in der Frankfurter Poetikvorlesung¹ öffentlich geäußerte Bekenntnis, Opfer sexuellen Missbrauchs gewesen zu sein – zumeist verbunden mit der Frage, welchen Glaubwürdigkeitsstatus dieser Roman als Autofiktion denn besitze.

Die Antwort lautet: Keinen. Und genau diese notorische Unzuverlässigkeit ist das Triebmittel der Zeichenspiele Krachts, nicht nur in *Eurotrash*, hier aber besonders deutlich. „Wahrheit oder Fiktion? – Das ist mir egal. Entscheide Du.“ (S. 74) – die beiden Hauptfiguren stellen diese grundlegende Entscheidung frei. Mal fragen sie sich „wie können wir denn gleichzeitig echt sein und erfunden?“, mal betonen sie gegenüber dem „fiktiven“ Buch *Faserland*, dass diese Geschichte hier „echt“ sei (S. 198). *Eurotrash*

wiederholt ein perfekt routiniertes Verfahren des sich entziehenden Bekenntnisautors, sodass abermals „alle Versuche, hier Gewissheit darüber zu erlangen, was figuriert, fingiert, gefaked ist und was nicht, in die Irre“ führen und Kracht immer weiter verschwindet, „je mehr man nach ihm sucht.“²

Es geht also um ein Spiel mit Wahrheit und Fiktion, dessen biografische Auflösung aber scheitern muss. Was bleibt, und dies führen die beiden Hauptfiguren durchgängig vor, ist die „schöne“ Erzählung, die interessante, witzige, tröstliche oder irritierende Geschichte, mit der sich der Erzähler und seine Mutter die Zeit vertreiben – und mit der wir Lesende uns die Zeit vertreiben lassen. Vielen Stimmen in Zeitungen, Blogs, auf Instagram und Twitter zufolge, sogar überwiegend gerne, denn der leichtgängige Text mag zwar vieles aufgreifen, was den ‚postmodernen‘ Roman auszeichnet, seine theoriegesättigte Schwere und Präzision allerdings nicht.

Die Bezüge zu *Faserland*, jenem Roman, mit dem Kracht vor 25 Jahren bekannt geworden ist, sind ebenso vielfältig wie allgegenwärtig: Vom Protagonisten, der zugleich Autor des Romans ist, der Reise (wenn auch ein Wechsel der Fahrzeuge vollzogen und nun mit dem Taxi und der Seilbahn gereist wird) bis zur Barbour-Jacke. Wieder geht es um Geld, Liebe und Kunst, die vor allem in Verbindung mit der Familie, mit Vater und Mutter, stehen.

Geld, Liebe und Kunst, das sind in der Terminologie Niklas Luhmanns, neben Macht und Wahrheit, „symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien“. Gut gepflegte Verfahren, die Kommunikationserfolge wahrscheinlicher machen. Sie „transformieren auf wunderbare Weise Nein-Wahrscheinlichkeiten in Ja-Wahrscheinlichkeiten“.³ Krachts Roman bearbeitet diese Unterscheidungen fortlaufend – und zeigt uns die Folgen der zumeist scheiternden Kommunikationen. Dieses Scheitern wird jedoch nicht analytisch gedeutet, sondern erscheint „wunderbar“, als ein Spiel höherer Mächte (des Schicksals, des Zufalls oder des Autors), denen wir nicht in die Karten sehen können. Folgerichtig gibt es aufgrund der scheiternden Kommunikation wie bereits in *Faserland* weder eine ‚Gesellschaft‘ im Großen noch intimere ‚Gemeinschaft‘ im Kleinen. Die dysfunktionale Familie ist eine Keimzelle, aus der nichts ‚Ganzes‘ mehr hervorgeht, nur versehrte Individuen, die orientierungslos von einem gut geschaukelten „Bluff“ (S. 156) zum nächsten vagabundieren. Dies wiederum liegt in der Verfasstheit des Romans als Pikareske, als Schelmenroman, denn beim Ich-Erzähler Christian handelt es sich erneut um einen Pikaro, eine in der literarischen Tradition immer wieder ähnlich-anders⁴ modellierte Figur. Als solcher ist ‚Christian Kracht‘ auch ein äußerst unzuverlässiger Erzähler, der behauptet, *Faserland* vor 25 Jahren geschrieben zu haben, ohne sich erinnern zu können, warum.

2. Pikareske

„Was der Ich-Erzähler erzählt, stimmt nicht unbedingt; und was er erzählt, findet seinen Platz in der Sequenzialität des Geschehens und dessen Erzählung mit einer gewissen Beliebigkeit, denn Episode meint eben das Gegenteil einer kausal motivierten, teleologischen, aristotelischen Handlung“,⁵ schreibt Niels Weber über „Krachts Pikareske“ *Faserland*. Eine Diagnose, die sich eins zu eins auch auf *Eurotrash* übertragen lässt. Die episodischen Reisen gehorchen keiner zwangsläufigen Reihenfolge, sondern ergeben sich aus Zufällen wie dem Besuch in einer Nazi-Kommune oder plötzlichen Launen, die die Protagonisten auf einen Gletscher hinaufführen, in der Hoffnung, dort „Edelweissfelder“ (S. 152) vorzufinden. Eine permanente Bewegung durch die Schweiz und die Erinnerung, aber ohne erkennbares Ziel.

Die Welt des pikarischen Romans ist „vom Materiellen bestimmt“, in ihr geht es „um ‚niedrige‘, elementare Dinge: um Körper, Essen, Geld [...] um Hunger, Durst und Lust – und um all die moralischen und gesellschaftlichen Fragen, die an die Leiblichkeit des menschlichen Daseins gebunden sind.“⁶ Gleich zu Beginn erwähnt der Erzähler unter Verstopfung gelitten zu haben; Rollator und Stoma-Beutel der Mutter durchziehen den Roman ebenso wie Tabletten und Alkohol. Auch die Folgen ihres Konsums, Übelkeit, Koma und der Zustand permanenter Deliranz, in dem sich die Mutter befindet, werden thematisiert – wenngleich sie für die Dauerapplikation von Zolpidem, Phenobarbital, Quetiapin und Wodka erstaunlich agil ist. Aber aus dem Koma aufstehen, als wenn nichts gewesen wäre, das ist nur in der Fiktion möglich. Dass 60.000 oder 80.000 Franken „plötzlich, wie das manchmal so ist“ von einem Windstoß aus dem „Nichts“ ergriffen werden und in einem Abgrund verschwinden (S. 161), vermutlich auch. Das Kommunikationsmedium Geld repräsentiert hier nicht mehr die Vielfalt der Chancen auf gesellschaftliche Teilhabe, sondern ist ein Erbe, von dem es sich zu lösen gilt. Die Nähe des Geldes zu Heuchelei, Verbrechen und menschlichen Abgründen offenbart sich dem Erzähler nicht zuletzt dann, wenn er sich als Produkt der Verhältnisse, in denen er aufgewachsen ist, erkennt. Die „niedere Herkunft“ des Vaters, sein Leiden am rasanten Aufstieg als Parvenu, hinter dessen „Elitebewußtsein“ immer die Angst vor der „eigenen proletarischen Herkunft“ lauerte (S. 118), begründen dessen herrisches Gebaren als „Machtmensch“. Dieser Reichtum, der nie natürlich, immer peinlich wirkte, ist „Ausdruck von Habgier“, „Blendwerkzeug“, „tote Materie“, „totes Gold“ (S. 30) – ein Fluch.

So wie das Geld nicht mehr kommuniziert, haben auch die Dinge ihren Wert eingebüßt. Statt der (vergleichsweise erschwinglichen) Barbour-Jacke aus *Faserland*, deren

Distinktionswert aber mittlerweile auch ausgedient hat, stehen die Marken der Mutter im Fokus. Vor allem Stücke von Hermès, die zwar nur für wenige erschwinglich, in der Geschichte aber vollkommen nutzlose Statusobjekte sind, die ihren Schauwert nicht einlösen, weil sie nicht mehr gezeigt werden – die Taschen der Mutter sind wie die Hemden des Vaters, von denen jedes eine eigene Schrankschublade bekam – „totes“ Kapital. Gereist wird stattdessen mit der Plastiktüte.

Ein Unterschied zu anderen Pikaros, besonders ihrem Stammvater, dem *Lazarillo de Tormes* (1552), besteht damit im Bezug zur Arbeit und dem beständigen Kampf ums Überleben. Dieser Subsistenzpflege sind Krachts Figuren in *Faserland* wie *Eurotrash* enthoben; sie müssen nicht arbeiten und sich (mit Ausnahme von Vater und Mutter) niemandem unterordnen. Darin liegen wiederum ihre Probleme begründet: Das Leiden am Überfluss und der daraus resultierende Überdruß als Folge des Reichtums, der nie versiegenden (finanziellen) Mittel und Wahlmöglichkeiten. Ein solches Krankwerden am Zuviel lässt sich auch als Dekadenz beschreiben. Gegenprogramme werden zwar angedeutet, aber vom Erzähler nicht aktiv eingeleitet. Genf als „Calvingrad“ (S. 201), das in jener Zeitschrift, aus der dieser Bezeichnung stammt, auch „Rousseaupolis“⁷ genannt wurde, ist eine Stadt möglicher Gegenprogramme. Die französische Schweiz aber kennt der Erzähler „ausschließlich von den wenigen Bildern“, „die in Hergès *Der Fall Bienlein*“ (S. 190) auftauchen – und dort wird, nimmt man das Comicheft noch einmal in die Hand, wirklich nicht viel Genf abgebildet. Stattdessen lastet das Erbe auf beiden Figuren; ein Zuviel an Geld, Häusern, Gemälden und Optionen, die im Erzähler, der sich all dessen zu entledigen versucht, eine Verkehrung erfahren.

Kracht betreibt keine bloße Reproduktion altbekannter Schemata, sondern justiert den Modus des Pikarischen in seinen Romanen beständig neu. Denn „der Schelmenroman“, so Matthias Bauer, schöpft „sein narratives Potential genau genommen nur dann wirklich aus, wenn die Vertrauenskrise, von der er handelt, in der Interaktion von Text und Leser reflektiert wird und diese Reflexion eine performative Dimension aufweist.“⁸ Diese Dimension ist in *Eurotrash* das mündliche Gespräch, die fortlaufende Selbstreflexion und gegenseitige Kommentierung der Figuren, auf die, wie die vielen Relativierungen und Bekenntnisse, falsche Tatsachen vorgespiegelt zu haben, klar machen, kein Verlass ist. Mal wännen sich die proteushaften⁹ Figuren in einer wahren Geschichte, dann in einer „Tragödie mit komödiantischen Elementen“ (S. 156), fühlen sich als Don Quijote und Sancho Pansa (S. 146) oder stellen ein „kleines Tableau vivant“ (S. 159) dar. Jede Aussage ist ein Spiel mit ungedeckten Referenzen. Sie sind inkonsistent. Was sie allerdings kommunizieren, sind die vielen Intertexte, die Beziehungen zu anderen Texten.

3. Erzählen

Mit Rekurs auf die anderen Romane Krachts schreibt Philipp Theisohn, dass es in diesen nie darum ging, „was wirklich geschehen ist, sondern um die Verfahren, mit denen Geschichte gemacht wird.“¹⁰ In *Eurotrash* aber gibt es keine Geschichte als kausal motivierte Ordnung, nur eine Reihe von kleinen Geschichten, die sich aus episodischen Handlungen und sporadischen Erinnerungen zusammensetzen. Figuren- und Familienbiografie bleiben fragmentarisch, ein weiterreichendes historisches Bewusstsein haben die Figuren trotz ihrer Verbindungen mit alten wie neuen Nazis und der wiederholten Distanzierung von diesen Wiedergängern nicht. Was dagegen die Gespräche und Gedanken der Figuren prägt, sind die zahlreichen Intertexte. Verweise auf andere Romane, Erzählungen und Traktate sowie deren allesamt männliche Autoren. Greene, Dahl, Stendhal, Dürrenmatt, Beyer, Houellebecq, Knausgård, Ransmayr, Sebald, Hamsun, Somerset Maugham, Racine, Flaubert, Camus, Shakespeare, Bataille, Huysmans, Hegel, Lukács, Debord, Adorno sowie wiederkehrend Bowie, Kehlmann, Nabokov, Cervantes und Borges – vor allem die letztgenannten bekannte Chamäleons und Verwandlungskünstler. Bezüge auf Borges, von dem eines der beiden dem Buch vorangestellten Motti stammt und dessen Grab eines der Reiseziele ist, rahmen den Roman, womit der argentinische Schriftsteller an die Stelle Thomas Manns tritt, dessen Grab als Fluchtpunkt in *Faserland* gedient hatte. Mit Autor und Person Jorge Luis Borges werden wiederum einige Themen berührt, die in den bisherigen Romanen Krachts für Irritation¹¹ gesorgt haben – Borges war ein Faschismussympathisant, der vor allem als Verfasser magisch realistischer Erzählungen bekannt geworden ist. Etwa von *Pierre Menard, Autor des Quijote*, deren Hauptfigur Menard die Urheberschaft für Cervantes' Roman beansprucht; oder der Kurzgeschichte *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, die von fiktiven Ländern und Landschaften faktual erzählt und die ‚reale‘ Welt so letztlich überschreibt. Julia Kristeva hat für dieses Verfahren der Intertextualität von einem „Mosaik von Zitaten“ gesprochen, in dem jeder Text als „Absorption und Transformation“ anderer Texte erscheint.¹² Auch bei Kracht setzen derlei Bezüge, ob intendiert oder nicht, die Maschinerie des Suchens und Prüfens in Gang. Denn die intertextuellen Beziehungen sind die einzigen, die funktionieren, die Kommunikation mit anderen Texten die einzige Kommunikationsform, die verfängt. Angesichts dessen geht es in *Eurotrash* also vor allem um die Verfahren, mit denen Geschichten gemacht werden. Zum Beispiel durch aufmerksames Zuhören: Der Verfasser könnte auch, zumindest glaubt er das, der Taxifahrer sein (S. 196). Oder, wie der Erzähler es vormacht, aus der Kompilation von Lektürefunden, Erinnerungen und Anekdoten, die mit wahllos aufgeschnapptem Bildungsgut verschränkt werden. Auf den Besuch einer rätselhaften Vorführung eines Guy Debord-Films folgt das späte Bekenntnis die eigene Debord-Lektüre nach ein paar Zeilen

abgebrochen zu haben. Als intertextueller Verweis taugt diese Referenz aber trotzdem.

Der Erzähler und seine Mutter erarbeiten sich keine konsistenten Erinnerungen, sondern betreiben eine sporadische Rekombination all dessen, was eben nicht „fully understood“ ist, sondern in seiner Rätselhaftigkeit immer wieder zum Gesprächsanlass wird, ohne dass die Figuren daraus etwas lernen. Im vorangestellten Krishnamurty-Motto wird die These aufgestellt, dass nur das Nicht-Verstehen Erinnerung stiften könne („What is fully, completely understood leaves no trace as memory.“). Davon handelt der Roman, er aggregiert das Nicht-Verstandene – Geschichte und Politik, *Faserland*, den übermächtigen Vater und die eigene (Figuren-)Biografie – zu einer Erzählung, der Kohärenz und Kausalität zwar fehlen, die aber interessante Szenen hervorbringt, über die gesprochen wird und die erzählt werden können. Auch das Ausgesparte spielt dort mit hinein. Das Krishnamurty-Zitat ginge eigentlich noch weiter: „The present chaos, misery, is a product of this aching loneliness, void, for thought itself has become empty, without significance.“¹³ Dieses Motto hätte auch *Faserland* voranstehen können. Die Ironie ist, dass entgegen aller Einsamkeit und Sinnlosigkeit weiterhin vom immer gegenwärtigen Chaos erzählt wird.

Gesellschaft mag an ihr kommunikatives Ende kommen, Marken, Geld und Immobilien mögen ihre Gebrauchswerte einbüßen, das Erzählen hingegen, und damit die Kommunikationsform Literatur, kennt kein Ende. Sie schreibt sich scheinbar von alleine fort. Auf jedes „Bald“ folgt irgendwann ein „Also“ und es geht von vorne los, oder weiter, so eindeutig ist das in Krachts Romanen nicht zu unterscheiden. „Das Ich könnte überall wieder auftauchen und seine Geschichte fortsetzen.“¹⁴

Endnoten

1. Vgl. dazu „Alles, was sich zu ernst nimmt, ist reif für die Parodie“. Miriam Zeh im Gespräch mit Jan Drees, https://www.deutschlandfunk.de/frankfurter-poetikvorlesung-von-christian-kracht-alles-was.700.de.html?dram:article_id=418626 (19.03.2021).
2. Eckhard Schumacher, Omnipräsentes Verschwinden, in: Johannes Birgfeld / Claude D. Conter (Hg.), Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln 2009, S. 187–203, hier S. 190.
3. Niklas Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main, 1997, S. 320.
4. Vgl. Maren Lickhardt, Zu Transformationen des Pikarischen, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 175 (2014), S. 6–23.
5. Niels Werber, Krachts Pikareske. Faserland, neu gelesen, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 175 (2014), S. 119–129, hier S. 127.
6. Christoph Ehland / Robert Fajen, Einleitung, in: Dies. (Hg.), *Das Paradigma des Pikaresken / The Paradigm of the Picaresque*, Heidelberg 2007, S. 11–21, hier S. 13.
7. Vgl. Vahé Godel, Genève. Ein Grenzfall der Osmose, in: *Du*. Zürich 1989, S. 68–69, hier S. 68.
8. Matthias Bauer: Trickreiche Verpuppung. Zur Medienmetamorphose des Pikaresken, in: Christoph Ehland und Robert Fajen (Hg.), *Das Paradigma des Pikaresken / The Paradigm of the Picaresque*. Heidelberg 2007, S. 351–374, hier S. 353.
9. Gerhart Hoffmeister hat den Pikaro als Proteusfigur bezeichnet, „undefinierbar in seinem Wesen, weil er vielgestaltig und vieldeutig seine Rollen spielte“ Vgl. Gerhart Hoffmeister, Einleitung, in: Ders. (Hg.), *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen*, Amsterdam 1986, S. 1–8, hier S. 5.
10. Philipp Theisohn, Christian Kracht erfindet immer dann am besten, wenn er aus seinem Leben erzählt, <https://www.nzz.ch/feuilleton/christian-kracht-betreibt-in-eurotrash-selbstfiktionalisierung-ld.1604387> (19.03.2021).

11. Vgl. Jan Süselbeck: Irony, over, in: *Literaturkritik.de*, 31.05.2010, literaturkritik.de/id/14412.
12. Julia Kristeva, Wort, Dialog und Roman bei Bachtin ¹⁹⁶⁷, in: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik III*, Frankfurt am Main 1972, S. 345–375, hier S. 348.
13. Jiddu Krishnamurti, *Early Talks*. Bd. 7, Bombay 1977, S. 53.
14. Werber, *Krachts Pikareske*, S. 124.

Niels Penke

Niels Penke ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Seminar der Universität Siegen, seine Forschungsschwerpunkte sind u.a. Theorie und Geschichte des Populären, Fantasy und deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Zuletzt erschienen: *Populäre Kulturen zur Einführung*, Hamburg 2018 (mit Matthias Schaffrick); *Jünger und die Folgen*, Metzler 2018.

Dieser Beitrag wurde redaktionell betreut von Hannah Schmidt-Ott.

Artikel auf soziopolis.de:

<https://www.sozopolis.de/pikaros-rueckkehr.html>