

Simon Zeisberg

„Ich meine, ich kenne das, was unter der Insel liegt oder dahinter“ – Sylt und Klasse als Thema der Popliteratur vor, in und nach Christian Krachts *Faserland*

Auch im Bentley wird geweint. (Clueso & Deichkind)

[I]ch will nach Sylt. Auf ein Fischerboot, wie Tolstoi. Zu ehrlichen Menschen, die ihre Arbeit noch mit den Händen verrichten. (Kracht, *Eurotrash*)

1 Klassengefühle in Kampen: Eine Einleitung

Pfingsten 2024 wurde in den sozialen Medien ein Video geteilt. Es zeigte junge Menschen im Pony Club in Kampen auf Sylt, die zu einem Song Gigi d'Agostinos ausländerfeindliche Parolen skandierten. Einer der Gefilmten deutete einen Hitlergruß an und formte mit den Fingern den Oberlippenbart des Diktators nach.¹ Die xenophobe Grenzüberschreitung erregte die mediale Öffentlichkeit weit mehr als andere Ereignisse dieser Art, die zuvor in Deutschland passiert waren.² Aber warum gerade dieser Fall? Ausschlaggebend war offenbar die Tatsache, dass es sich bei den Gefilmten um (mutmaßlich) hochprivilegierte Personen handelte. In den Artikeln war die Rede von „zahlreiche[n] Luxuswagen“, die „auf der als ‚Whiskeymeile‘ bekannten Straße vor dem Lokal“ parkten, und von 150 Euro Eintritt für den Club, „Getränke exklusive“.³ In der politischen Aufarbeitung machten Begriffe wie der der „wohlstandsverwahrlosten Parallelgesellschaft“ (Nancy Faeser, SPD) die Runde und ließen damit keinen Zweifel, dass Habitus und Schauplatz die gesellschaftliche Bewertung des Geschehens entscheidend mitprägten.⁴

1 Ein Link zum Video wird hier nicht angegeben, um die Weiterverbreitung nicht zu fördern.

2 Vgl. „Sylt war nicht der Anfang: Wie ein Partysong zur Betriebsanleitung für Rassismus wird“, in: Amadeu Antonio Stiftung, <https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/sylt-war-nicht-der-anfang-wie-ein-partysong-zur-betriebsanleitung-fuer-rassismus-wird-112399/> (25.08.2025)

3 „Hitlergruß und ‚Ausländer raus‘-Gesang in Promi-Club – Wirt streicht Lied von Playlist“, in: WELT, 24.05.2024, online unter <https://www.welt.de/vermischtes/article251661852/Sylt-Hitlergruss-und-Auslaender-raus-Gesang-im-Pony-Club-Wirt-streicht-Lied-von-Playlist.html> (24.03.2025)

4 „Faeser nennt Vorfall auf Sylt ‚Schande für Deutschland‘“, in: Stuttgarter Zeitung, 24.05.2024, <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.rassistisches-gegroele-faeser-nennt-vorfall-auf-sylt-schande-fuer-deutschland.4bc54c99-5070-4863-8020-61e57f5faaa9.html> (24.03.2025).

Es wird hier sichtbar: Soziale Räume sind keine Container, in denen etwas passiert (das auch anderswo passieren könnte). Sie sind Produkte von Vorgängen des „Platzierens von sozialen Gütern und Menschen“ und des „Positionieren[s] symbolischer Markierungen“, die es erlauben, Habitus und Raum zu einer dichten Formation des Sozialen zusammenzufassen.⁵ Ist der soziale Raum Sylt, wie jede Raumkonstitution dieser Art, geprägt „von den Ressourcen Reichtum, Wissen, Hierarchie und Assoziation“,⁶ so löst das Handeln in ihm unweigerlich Affekte aus: Die mediale (Re-)Präsentation von Lifestyle-Attributen der Reichen von Sylt – ihrer Locations, Luxusautos, Modevorlieben usw. – triggert Klassegefühle, ganz gleich, ob diese eher in einer diffusen Sehnsucht nach Teilhabe oder aber Abgrenzungsbedürfnissen gegen die Privilegierten bestehen.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist die Beobachtung solcher Mechanismen interessant, sobald sie zu Elementen literarischer Strategien werden. Dies war mit Bezug auf Sylt in besonderem Maße in der Phase der Popliteratur um und nach Christian Krachts *Faserland* (1995) der Fall, die im Folgenden in dieser Hinsicht näher untersucht werden soll.⁷ Ausgehend von Matthias Horx' Zeitgeist-Reportage *Die wilden Achtziger* (1987), durch die die Beziehung von Sylt und Klasse als Thema in die Popliteratur eingeführt wurde, sollen insbesondere die Sylt-Erzählungen Christian Krachts von den frühen, um 1991 entstandenen Texten über *Faserland* (1995) bis zu *Eurotrash* (2021) in den Blick genommen werden. Die Analyse der Texte wird unter der Annahme vorgenommen, dass die erzählerische Ausgestaltung der Beziehung von Sylt und Klasse bei Kracht von Beginn an im Zeichen zentraler poetologischer Fragestellungen seines Werkes steht. Insbesondere geht es dabei um die Differenz von Oberfläche und Tiefe. Krachts mehrfach gebrochene Poetik der Oberschicht, die auf Sylt als sozialen Raum symbolisch bezogen wird, oszilliert zwischen Schreibweisen der Verdrängung und Schreibweisen der Offenbarung, deren psychosoziale und ästhetische Konsequenzen die poetologische Selbstreflexivität der Texte prägen. Durch die für Kracht typische Technik der Überschreibung bleibt Sylt als klassen- und affektpoetische Zeichenkonstruktion im Werk dauerhaft virulent.⁸ Ein Ende ist nicht in Sicht, aber das Vorhandene bietet sich für die philologische (Zwischen-)Auswertung an.

5 Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M. 2001, 158.

6 Löw, *Raumsoziologie*, 215.

7 Die Popliteratur der 90er ist von Christian Krachts Roman *Faserland* epochal geprägt. Damit wird auch das Sylt-Thema, soweit es nicht schon vorher virulent war, zu einem literarischen Topos. Zur Prägung der Popliteratur der 90er durch Kracht vgl. Moritz Baßler und Eckhard Schumacher, Einleitung, in: *Handbuch Literatur & Pop*, hg. von dens., Berlin und Boston 2019, 1–28, hier: 16.

8 Der Begriff der Überschreibung ist in der Kracht-Forschung bereits etabliert und bezeichnet dort eine Poetik der artifiziellen Überlagerung von Texten und Schreibweisen zu einem komple-

Insofern bei Kracht die literarische Inszenierung von Sylt bei allen Brechungen letztthin auf Gesten der Provokation ‚von oben‘ hinausläuft, erscheint es sinnvoll, zumindest exemplarisch auch popliterarische Gegenbewegungen in den Blick zu nehmen. Diese sollen hier vertreten werden durch Benjamin von Stuckrad-Barres kurzen, reportageartigen Text *Ganz unten im Norden* (2001). Stuckrad-Barre präsentiert eine Überschreibung von *Faserland*, deren Pointe in der Dekonstruktion der durch Kracht ikonisierten Oberfläche des *Gosch*-Lokals in List auf Sylt liegt. Auch hier aber kommen Klassengefühle dem Schreiben in den Weg: Die Kritik an den Schattenseiten der Konsumindustrie wird im Text durch die ironische Inszenierung von Habitus-Konflikten des Erzählers unterlaufen. Durch die soziale Doppelrolle als (Pop-)Schriftsteller und Hospitant im Schnellrestaurant gerät der Erzähler in einen habituellen Widerspruch, aus dem er sich nur noch durch die Flucht an den schönen Strand von Sylt befreien kann.

2 Ende der Klassen?

Sylt in Matthias Horx' *Die wilden Achtziger*

Matthias Horx' Buch *Die wilden Achtziger*, das den Untertitel *Eine Zeitgeistreise durch die Bundesrepublik* trägt, gehört zu den typischen Produkten des ‚Zeitgeist‘-Journalismus der späten 1980er Jahre. Horx, wie Kracht als Autor und Redakteur mit dem stilprägenden *Tempo*-Magazin assoziiert, schildert im Buch eine Deutschlandreise von Sylt nach Berchtesgaden.⁹ Dabei geht es ihm darum, eine der zentralen Denkfiguren des *Tempo*-Kosmos gleichsam im Feld zu überprüfen. Laut Markus Peichl, *Tempo*-Chefredakteur der ersten Jahre, sei das Magazin 1986 angetreten, die verkrustete „Status quo-Gemeinschaft“ der 68er zu bekämpfen und deren moralisch-politischen Protestritualen eine affirmative „Hinwendung zu Konsum, Mode, Luxus, Körperbewusstsein, Design“ entgegenzuhalten.¹⁰ Dirk Frank hat diese Art der subversiven Affirmation von Oberfläche mit einem Begriff

zen, metaliterarisch ausgerichteten Erzählgebilde. Vgl. Elias Kreuzmair, *Die wilden Neunziger*. Zu Intertextualität und Autoreflexion in ‚Faserland‘, in: Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption, hg. von Matthias N. Lorenz und Christine Riniker, Berlin 2018, 205–227, hier: 206.

⁹ Auf die Parallelen zwischen den Reiserouten durch Westdeutschland bei Horx und Kracht hat Kreuzmair, *Die wilden Neunziger*, 215, hingewiesen.

¹⁰ Markus Peichl, *Die Dame vom ‚Spiegel‘ oder warum ich ‚Tempo‘ machte*, in: Merian Extra: Der Verlag, o. J., 56–63, hier: 60. Hier zit. nach: Bernhard Pörksen, *Die Tempojahre*. Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift ‚Tempo‘, in: *Grenzgänger*. Formen des New Journalism, hg. von Joan Kristin Bleicher und dets., Wiesbaden 2004, 307–336, hier: 313.

von Diedrich Diederichsen als Symptom einer ‚Gegengegenkultur‘ der 1980er Jahre beschrieben.¹¹

Bei Horx schlägt sich dies in einem explizit postmarxistischen Gesellschafts- bzw. Geschichtsbild nieder, das an die bekannten Thesen Helmut Schelskys erinnert.¹² Seit dem Wirtschaftswunder sei in der Bundesrepublik durch den wachsenden Wohlstand und die sozialdemokratische Umverteilungspolitik „der Graben zwischen [...] Klassen und Schichten tendenziell verschwunden“.¹³ An die Stelle klassenmäßiger Differenzierung sei der Zeitgeist getreten, womit Horx eine Art medienkultureller Prägung von Jugendlichen und jungen Erwachsenen meint. Der Zeitgeist bestimme den Habitus der nachkommenden Generationen alle paar Jahre neu – nicht durch materielle oder soziale Unterschiede, sondern durch epochemachende Ereignisse wie die Beatles, die Mondlandung, den Deutschen Herbst oder Tschernobyl (vgl. DWA, 14).

Die Akteure der ‚Gegengegenkultur‘ erscheinen bei Horx in diesem Sinne als Repräsentanten eines Zeitgeistes, dessen Tendenz zu Hedonismus und Materialismus aus der Ablehnung der linken Ideologie der Elterngeneration resultiert.¹⁴ Im Erzähler, der, wie er zu Beginn mitteilt, selbst aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammt und im linken Milieu der 1970er Jahre sozialisiert wurde, löst dies gemischte Gefühle aus (vgl. DWA, 12–13 und 14). Diese treten in den einleitenden Sylt-Episoden des Buches in besonderer Intensität hervor. „Ganz oben“ (DWA, 17)¹⁵ in Deutschland werden in den Begegnungen des Erzählers mit den jungen Urlaubern klassen- und ideologiebezogene Empfindlichkeiten sichtbar. Zum Reizpunkt wird dabei zumal der Habitus des Erzählers, den die materialistischen Gesprächspartner:innen mit dem politischen Moralismus der 70er Jahre assoziieren. Die luxusverliebte Trampelerin Rebecca, die der Erzähler nach Kampen mitnimmt, verspottet seinen alten Wa-

11 Vgl. Dirk Frank, Die Nachfahren der ‚Gegengegenkultur‘. Die Geburt der ‚Tristesse Royale‘ aus dem Geiste der achtziger Jahre, in: Pop-Literatur, hg. von Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer, München 2003, 218–233, hier bes.: 219–221.

12 Vgl. Helmut Schelsky, Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend, Düsseldorf und Köln 1957. In diesem Buch prognostiziert Schelsky die Entwicklung der BRD zu einem Staat der breiten Mittelschicht mit nivellierten Klassengrenzen.

13 Matthias Horx, Die wilden Achtziger. Eine Zeitgeist-Reise durch die Bundesrepublik, München und Wien 1987, 14. Im Weiteren wird aus dem Text unter der Sigle DWA und unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert.

14 So fragt der Erzähler eingangs ganz im Stil Peichls, was man denn unter den Bedingungen der klassenmäßig befriedeten Gegenwart anderes tun solle, um „die linken Lehrer und netten Bürger, die Freizeit-Punks und strickenden Mütter zu ärgern“ (DWA, 12).

15 Der Kapiteltitlel verweist ironisch auf Günter Wallraffs Skandalreportage *Ganz unten* (1985). Es wird auf diesen Bezug im Zusammenhang mit Stuckrad-Barres Sylt-Text *Ganz unten im Norden* noch einzugehen sein (vgl. Kap. 4 dieses Aufsatzes).

gen, nachdem er sie wegen ihrer Beziehungen zu reichen Männern in die Nähe der Prostitution gerückt hat (vgl. DwA, 21). Ein fanatischer Bodybuilder demütigt ihn als impotenten Schwächling und erkennt in ihm einen Verwandten der „langhaarigen Linksdnker an der Universität“, die für ihn „das Bild einer dekadenten, untergehenden Rasse“ darstellen (DwA, 24). Gleich zwei Gesprächspartner provozieren Horx damit, dass sie ihre Ausnutzung des Steuersystems als Akt zivilen Ungehorsams ausgeben (vgl. DwA, 28 und 32). Insbesondere einem von ihnen gelingt es, den Erzähler aus der Reserve zu locken. Zunächst meint dieser in dem jungen Mann „einen ganz normal aussehenden Menschen“ zu erkennen, „[v]ermutlich Philosophiestudent, konservativ“ (DwA, 29). Im Gespräch stellt sich dann aber heraus, dass der vermeintliche Student Immobilien mit Steuertricks finanziert und diese Praxis, Marx zitierend, als eine Fortsetzung des Klassenkampfes mit anderen Mitteln rechtfertigt: „Was ist der Klassenkampf gegen den Steuerkampf! Wie ungleich wirksamer sind unsere Methoden, um aus Armut Reichtum zu machen“ (DwA, 32). Horx entzieht sich indigniert dem Gespräch und fährt betrunken mit dem Auto nach Kampen. Dort sieht er im Klub „Rotes Kliff“ den Springer-Granden Peter Boenisch „mit einer schrill angemalten Tussi“ zur Widerstandshymne *Street Fighting Man* der Rolling Stones tanzen (DwA, 32).

Die aus diesen (und weiteren) Erlebnissen resultierende Entscheidung zur Flucht von der Insel – „Spät abends der Entschluß. Ich reise ab.“ (DwA, 34) – ist nicht nur motivisch interessant, da sie die Sylt-Flucht des *Faserland*-Erzählers antizipiert. Sie ist es auch im Hinblick auf die habituelle Unsicherheit des Erzählers, der in seinem Bezug auf den Zeitgeist zwischen Affirmation und Ablehnung schwankt. Seine Begegnung mit den Reichen und Schönen von Sylt fördert Klassengefühle und Distinktionsbedürfnisse zutage, die im Moment der sozialen Begegnung nicht kontrollierbar erscheinen. Erzählte Klassengefühle und theoretische Habitus-Modellierung befinden sich bei Horx somit nicht im Einklang. Im Gegenteil: Die Gefühle durchkreuzen das an anderer Stelle im Buch skizzierte Programm popkultureller Affekt-Immunisierung und lassen es transparent werden für die Grenzen von „Ironie“, „Nicht-Ernstfallhaftigkeit“ und „Mut zur Simulation“ (DwA, 162), die, wie zu zeigen sein wird, auch in den Sylt-Erzählungen Krachts eine wesentliche Rolle spielen.

3 Unter der Insel oder dahinter: Krachts Sylt-Erzählungen der 90er Jahre

Krachts in den 1990ern entwickelte Verfahren, Sylt als Ort von Klassengefühlen zu erzählen, lassen sich intertextuell nicht zuletzt auf Verfahren und Thematik von Horx' Zeitgeist-Buch zurückführen. Beide Texte präsentieren popliterarische ‚Schreibweisen der Gegenwart‘ (Schumacher), in denen erzählerisches Präsens und autodiegetische Selbstreferenz der Erzählinstanzen Effekte des Immediaten, Momenthaften und psychologisch Unbewältigten erzeugen.¹⁶ Und in beiden Erzählungen wird die Beziehung von Klasse und Sylt als etwas erzählt, das sich den Körpern und Diskursen der Erzählerfiguren einschreibt, ohne dass diese Macht über die Vorgänge der affektiven und sozialen Entfremdung zu haben scheinen. Ebenso deutlich aber treten im Vergleich die Unterschiede hervor. Sie betreffen zum einen die Art und Weise, wie die Poetik der Entfremdung bei Horx und Kracht literarisch ausgestaltet wird. In Krachts Roman *Faserland* wird, anders als im Reisebericht Horx', mit einem komplexen System aus Leitmotiven gearbeitet, deren Funktion in der Versinnbildlichung latenter psychosozialer Vorgänge liegt. Der zweite Unterschied betrifft die soziale und generationelle Positionierung der Erzählerfigur. Krachts Erzähler gehört, mit Baßler gesprochen, der „Barbour-Salem-Schnösel-Kultur“¹⁷ an, die ihrerseits Teil jener ‚Gegengegenkulturen‘ der 80er und 90er Jahre ist, auf deren Spur sich Horx in seinem Buch gemacht hatte. Die Beziehung von Klasse und Sylt wird damit bei Kracht perspektivisch umgepolt. In *Faserland* wird der wohlstandsverwahrloste, hedonistische, auf Marken fixierte Reiche selbst zum Erzähler. Seine bekannten Ausfälle gegen (vermeintliche) Sozialdemokraten und andere Agent:innen linker Politik klingen dabei ganz ähnlich wie das, was die Gesprächspartner bei Horx dem in seinem Habitus als Kleinbürgersohn und Nach-68er erkennbar werdenden Erzähler an den Kopf werfen.

Inwieweit dies bei Kracht in ein intertextuelles Erzählen zwischen „Wiederholung und Differenz“¹⁸ mündet, in dem sich die Dynamiken der sozialen Distink-

16 Zur Gegenwartspoetik der Popliteratur im Sinne eines „Schreiben[s] der Momenthaftigkeit“ vgl. Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2003, 10. Horx' Erzählung setzt im Präteritum an und scheint damit zunächst der Tempus-Konvention von Reiseberichten zu folgen. Mit der Überfahrt nach Sylt wechselt das Erzählen dann jedoch ins Präsens und verbleibt darin mehr oder weniger durchgängig bis zum Ende des Buches.

17 Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, 112.

18 Als Wechselspiel von „Wiederholung und Differenz“ hat Schumacher die Poetik Krachts beschrieben, allerdings mit Blick auf den Roman *Imperium*. Vgl. Eckhard Schumacher, *Differenz und Wiederholung. Christian Krachts ‚Imperium‘*, in: Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die

tion und der literarischen Überbietung spannungsreich überlagern, lässt sich an der Eingangspassage von *Faserland* exemplarisch zeigen. Die Begegnung des Erzählers mit Karin bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stellt eine verzerrende Spiegelung der oben erwähnten Begegnung des Horx'schen Erzählers mit der Studentin Rebecca dar, mit der das Sylt-Kapitel in *Die wilden Achtziger* beginnt. Beide weiblichen Figuren weisen körperlich-habituelle Merkmale auf, die das Begehren der männlichen Erzählerfiguren erregen, was hier wie dort in sexualisierenden Bemerkungen mündet.¹⁹ Darüber hinaus teilen Karin und Rebecca die Eigenschaft, in unklaren Studienverhältnissen zu stehen, wobei Rebecca bei Horx von sich aus mitteilt, dass sie nur „manchmal‘ Kunstgeschichte“ (DwA, 20) studiere, während Karins Status als BWL-Studentin in München nicht von ihr, sondern vom Erzähler in Zweifel gezogen wird. Während es Horx bei dieser – durch das Begehren des Erzählers und seine verletzten Klassengefühlen gebrochenen – Sozioanalyse belässt, implementiert Krachts Text mit dem Motiv der Barbourjacke an dieser Stelle eines der Leitmotive des Romans. Als Index einer (Sozio-)Poetik der Oberfläche ersetzt die Jacke in der Begegnung des Erzählers mit Karin alle Fragen nach biografischen Details: „Karin studiert BWL in München. Das erzählt sie wenigstens. Genau kann man sowas ja nicht wissen. Sie trägt auch eine Barbourjacke, allerdings eine blaue.“ (F, 13)

Durch die Verbindung des Raumtopos Sylt mit klassenmäßig besetzten Objekten wie der Barbourjacke entsteht bei Kracht ein komplexes Konglomerat sozialer Zeichen, das durch die literarische Konstruktion von Oberfläche Codierungen der Klasse zugleich reproduziert wie unterläuft. Diese Ambivalenz manifestiert sich in der Erzeugung von Differenz, durch die die Mechanismen sozialer Zugehörigkeit gezielt irritiert werden. So auch im Fall der Barbourjacke. Krachts Roman greift bei der Modellierung des Motivs auf Eckart Nickels Glosse *Barbourpapa. Die Karriere einer Jacke* (1992) zurück, in der der Autor sich mit der Distinktionsfunk-

Diskussion um ‚Imperium‘ und der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2012, hg. von Hubert Winkels, Berlin 2013, 129–146. Die Anwendbarkeit dieser poetologischen Formel auf den *Faserland*-Roman hat Kreuzmair plausibel gemacht. Vgl. Kreuzmair, *Die wilden Neunziger*, 206.

¹⁹ Krachts Erzähler merkt an, dass Karin „eigentlich ganz gut“ aussehe „mit ihrem blonden Pagenkopf“ und „sicher ganz gut im Bett“ sei. Dabei affiziert ihn vor allem die Art, „wie sie das Haar aus dem Nacken wirft und sich leicht nach hinten lehnt“. Christian Kracht, *Faserland*. Ein Roman (erstmals 1995), Frankfurt a. M. 2018, 13. Im Folgenden wird aus dem Roman unter der Sigle F im Fließtext zitiert. – Bei Horx fällt der Blick des Erzählers auf die „[o]xydblonden, gelockten Haare“ Rebeccas und ihr „Gesicht“, zu dem „einem sofort ‚Fotomodell‘ einfällt“. Erwähnt wird dabei auch der Mund der Figur, wobei die „Art, wie sie ihn seitlich hochzieht“ eine Anziehung auf den Erzähler ausübt (DwA, 19–20).

tion der Jacke satirisch-ironisch auseinandersetzt.²⁰ Bei Nickel wird die Barbourjacke zur „Zugehörigkeitsjoppe“, hinter der sich ein „hochkompliziertes Gesellschaftssystem“ verbirgt: Um zur „Barbourfamilie“ zu gehören – der Schicht der jungen, materialistisch orientierten Eliten – muss man eine solche Jacke tragen, allerdings keine ladenneue, sondern, aus Gründen der Trend- und Klassen-Anciennität, eine im richtigen Grad der Abgewetztheit.²¹ Bei Kracht wird diese Anforderung von der Figur Karin mustergültig erfüllt. Mit ihrem vermeintlichen BWL-Studium – bei Nickel ist von „vorgetäuschter Betriebswirtschaftssamkeit“²² die Rede – und ihrem Votum für blaue Barbourjacken, weil diese „schöner aussehen, wenn sie abgewetzt sind“ (F, 14), wird sie im Text zur Figur der Wiederholung. Der Erzähler dagegen, selbst Träger einer grünen Barbourjacke, wird diesbezüglich zur Figur der Differenz. Seine Bemerkung „[a]bgewetzte Barbourjacken, das führt zu nichts“ (F, 14) lässt sich auf zwei verschiedene Weisen interpretieren, die beide etwas über Klasse aussagen – allerdings in konträren Richtungen. Entweder liegt hier eine Distinktionsgeste zweiten Grades vor, die der Figur möglich wird, weil sie aufgrund ihres sicheren sozialen Standings auf das minutiöse Befolgen der Regeln innerhalb der ‚Barbourfamilie‘ nicht angewiesen ist – zumal schon 1992 bei Nickel nachzulesen war, dass diese Familie „längst in den Familienalltag eingetreten“ ist, was auf eine Erschöpfung des Distinktionspotenzials der Jacke hindeutet.²³ Oder der Erzähler entpuppt sich an dieser Stelle als Un- oder Halbwissender, der die genauen Regeln des sozialen Spiels nicht kennt. Hierfür würde sprechen, dass er später im Roman, in einer typisch Kracht’schen Metalepse, selbst auf eine Figur namens Matthias Horx trifft und sich dabei innerlich darüber ärgert, von dieser niemals als Zielperson für die Trendforschung ausgewählt worden zu sein, wo Horx bei anderen Personen doch jede Kleinigkeit notiert habe (vgl. F, 88). Auch im Sylt-Kapitel werden Hinweise dieser Art lanciert. So endet die Begegnung mit der Barbourjacken-Trägerin Karin vor dem Kampener Café *Kupferkanne*. Nach Karins Aufbruch sieht der Erzähler ein Rentnerehepaar die Kuchenkarte studieren und lässt in seinem Kommentar eine mit kleinbürgerlicher Sittenstrenge assoziierte Auffassung durchscheinen, die auf verborgene ‚unterklassige‘ Prägungen der Figur hindeuten könnte: „Kuchen jetzt? Es ist schon viel zu spät dafür, denke ich.“ (F, 24) Die Beziehung von Klasse, Sylt und Objekten

²⁰ Vgl. dazu eingehend Matthias N. Lorenz, ‚Barbourpapa‘. Eine quellenphilologische Untersuchung zur Textgenese von ‚Faserland‘, in: Christian Krachts Ästhetik, hg. von Susanne Komfort-Hein und Heinz Drügh, Berlin 2019, 182–198, hier: 195–196.

²¹ Eckhart Henrik Nickel, Barbourpapa. Die Karriere einer Jacke, in: *ruprecht* 19 (1992), H. 6, 9.

²² Nickel, Barbourpapa, 9.

²³ Nickel, Barbourpapa, 9.

sozialer Distinktion wird an dieser Stelle damit in einen Zustand der Uneindeutigkeit überführt. Es überlagern sich Zeichen verschiedener Herkunft, die die von der popliterarischen Erzählung getriggerten Automatismen der sozialen Zuordnung auf subtile Weise stören und damit, zumindest partiell, auch infrage stellen.

Über die initiale Verortung der Erzählerfigur in List auf Sylt wird deren liminale Anlage im Roman metareflexiv verhandelt. Die berühmten ersten Sätze, die laut Kreuzmair die „doppelte Bewegung“ des Erzählens zwischen radikaler Gegenwartsfiktion und literarischer „Arbeit des Überschreibens“ paradigmatisch anzeigen und performieren,²⁴ laufen auf die Pointe hinaus, dass es am nördlichen Ende der Insel Sylt (und Deutschlands) keine Grenze, sondern nur eine Fischbude gebe:

Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. Fisch-Gosch, das ist eine Fischbude, die deswegen so berühmt ist, weil sie die nördlichste Fischbude Deutschlands ist. Am obersten Zipfel von Sylt steht sie, direkt am Meer, und man denkt, da käme jetzt eine Grenze, aber in Wirklichkeit ist da bloß eine Fischbude. (F, 13)

Der Verweis auf die Grenzenlosigkeit des Raumes ist eine polyvalente Chiffre, in der sich verschiedene konzeptuelle Aspekte von Krachts Erzählen kreuzen und überlagern. In klassensoziologischer Hinsicht verdichtet sich hier eine Spannung zwischen ‚oben‘ und ‚unten‘. Die Lage von Gosch am „obersten Zipfel von Sylt“ unterstreicht die soziale Exklusivität des Raumes, in dem die Figur literarisch auftaucht, während das Trinken von Bier aus der Flasche und der Besuch einer „Fischbude“ auf habituelle Muster proletarischen Lebensstils verweisen.²⁵ Man mag in dieser Aufhebung von Grenzen einen Hinweis auf die verborgene *transclasse*-Identität des Erzählers erkennen, die damit am Romanbeginn symbolisch bereits im Raum stehen würde. In jedem Fall aber bedeutet das Konsumverhalten der Figur eine Aneignung kultureller Praktiken der Unterschicht und damit derjenigen Menschen, die vom exklusiven Ort des Geschehens sozial ausgeschlossen bleiben.

Weitere Bedeutungsebenen kommen hinzu und machen deutlich, dass die Reflexion auf Klasse im Roman von Fragen der Psychologie, aber auch der Poetik nicht zu trennen ist. So ist an dieser Stelle daran zu erinnern, dass Mitte der 90er

²⁴ Kreuzmair, Die wilden Neunziger, 205–206.

²⁵ Dies im Sinne des ‚notwendigen Geschmacks‘ nach Bourdieu: Praktiken des direkten, die primären Bedürfnisse befriedigenden Zugriffs auf Kleidung, Speisen oder Getränke, die aus dem beschränkten Zugriff auf materielle und immaterielle Ressourcen resultieren, werden als Bestandteile einer Kultur des Proletariats und des Kleinbürgertums bei Bourdieu von einer Kultur des ästhetisch-distinktiven Geschmacks abgegrenzt, die der Mittel- und Oberschicht eigen sei. Vgl. Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a. M. 1982, 587–601.

Jahre der Begriff der Grenze durch Jan-Uwe Rogges Bestseller *Kinder brauchen Grenzen* (1993) im populären Erziehungsdiskurs besonders virulent war. Rogges Einwand gegen eine Kultur des erzieherischen Laissez-faire beinhaltete dabei nicht nur eine Abgrenzung von Erziehungsidealen der 68er-Generation, sondern bezog sich auch auf das Problem, dass Kinder durch die schrankenlose Bereitstellung von Konsumgütern in einen Zustand der Überforderung versetzt würden, aus dem langfristig fehlgeleitetes Konsum- und Sozialverhalten resultieren würden.²⁶ Krachts Versetzen der Romanfigur in den touristisch durchkommerzialiserten Lister Hafen, in dem Marken der Konsummittelindustrie – Gosch und Jever – „in Wirklichkeit“ die Grenze ersetzen, kann in diesem Sinne als ironischer Kommentar auf die mediale Debatte um das Thema ‚Wohlstandsverwahrlosung‘ gelesen werden. Der Umstand, dass es die Figur selbst ist, die eine Grenze erwartet (um dann doch wieder nur auf den nächsten Konsumanreiz zu treffen), bestätigt dabei einerseits das von Rogge unterstellte kindliche Bedürfnis nach Beschränkung. Andererseits drückt sich in der Suche nach dem Anderen der Oberfläche – einer Welt *hinter* den Simulationen des Markenskapitalismus – eine verborgene Sehnsucht nach Tiefe und Bedeutung aus, die sich vor dem Hintergrund der Überschreibungspoetik Krachts als metaliterarische Denkfigur deuten lässt.²⁷ Sie ist im Roman mit Sylt als raumsymbolischem Konstrukt eng verbunden. In ihrer Ausrichtung auf das Verdrängte, Ungesagte, möglicherweise auch Unsagbare stellt sie eines der zentralen Elemente hochliterarischer Poetik in *Faserland* dar. Ihre Bedeutung für die ambivalente Verhandlung von Klasse und Identität im Text soll im Folgenden daher noch etwas genauer untersucht werden.

Um die literarische Anlage des Romans in dieser Hinsicht besser einschätzen zu können, lohnt ein Blick auf die früheren Sylt-Texte des Autors. Sie repräsentieren in ihrer Unterschiedlichkeit zwei Varianten der Dekonstruktion von Oberschichtenidentität(en). Beim ersten Text handelt es sich um den autofiktionalen Szeneführer *Sylt: American & Dorfkrug*, der 1991 in *Tempo* veröffentlicht wurde. Dieser Text steht *Faserland* in seinem Duktus recht nahe. Das Erzählen der namenlosen Ich-Instanz ist im Präsens gehalten und prägt sich in einem Ton snobistisch-arroganter Kälte aus, der sich erkennbar am Stil von Bret Easton Ellis’ *American Psycho* orientiert.²⁸ In der Auf-

26 Vgl. Jan-Uwe Rogge, *Kinder brauchen Grenzen*, Reinbek bei Hamburg 2003, hier bes.: 88–97.

27 Zur Deutung der Figur als Figur der Tiefe vgl. bereits Fabian Lettow, *Der postmoderne Dandy – die Figur Christian Krachts zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein*, in: *Selbstpoetik 1800–2000. Ich-Identitäten als literarisches Zeichenrecycling*, hg. von Ralph Köhnen, Frankfurt a. M. 2001, 285–305, hier: 293.

28 Christian E. Kracht, *Sylt: American & Dorfkrug*, in: *Tempo* 6 (1991), 52. Vgl. dazu auch Lorenz, ‚Barbourpapa‘, 188, der argumentiert, dass Kracht in *Faserland* die stilistische Nähe zu Ellis strategisch abgebaut habe – etwa durch das Zurückfahren von erzählerisch inserierten Mode- und

zählung von Mode- und Automarken, Champagnersorten und Locations, die in die Geschichte einer exzessiven Partynacht zwischen Westerland und Kampen eingebaut wird, dient das narrative Spacing von Objekten und Personen vor allem dazu, Sylt als Ort eines hedonistischen Oberschichtenmilieus zu präsentieren. Die Störungen, die erzählt werden, deuten dabei zwar auf verborgene Ressentiments und psychosoziale Abgründe hin, werden in ihren Ursachen und Folgen aber an keiner Stelle reflektiert. Im Gegenteil: Die Erzählerfigur berichtet vom eingetretenen Rücklicht des Porsches seiner Begleiterin Sara ebenso ungerührt wie von seiner eigenen übelkeitsbedingten Flucht aus dem Kampener *Dorfkrug*, die die weitere Annäherung an eine mit ihm tanzende jungen Frau verhindert. Der Exzess wird dabei als Normalfall geschildert. Selbst im Moment des Sich-Übergebens klassifiziert der Erzähler die Vorbeigehenden nach den Marken ihrer Garderobe:

Das Kopfsteinpflaster kommt immer näher, und dann würde ich einen großen gelben Strahl gegen die Hauswand, der dann klatschend zu Boden fällt. Es riecht furchtbar. Eine Gruppe junger Männer in Boss-Anzügen läuft an mir vorbei. Ich sehe auf und lächle sie an. Etwas Speichel läuft mir aus dem Mund.²⁹

Lorenz hat bereits darauf hingewiesen, dass die zentralen Motive von *Sylt: American & Dorfkrug* in *Faserland* wieder auftauchen.³⁰ Auch dort unterbricht die Übelkeit wiederholt die Anbahnung von sexuellen Beziehungen, im Sylt-Kapitel etwa auch im Fall der Beziehung des Erzählers mit Karin (vgl. F, 23). Das Motiv des Erbrechen vor einem Kampener Lokal wird im Roman dagegen auf eine dritte Figur verschoben, was sich im intertextuellen Bezugsraum als Abspaltungsvorgang deuten lässt. In *Faserland* beobachtet der Erzähler, wie „ein völlig betrunkenen junger Mann“ vor dem Kampener *Odin* „auf die Tür seines mauelbeerfarbenen Porsche-Cabrios kotzt“ (F, 22). Wiederholung und Differenz stellen in der Sequenz ein paradoxes Verhältnis von Nähe und Fremdheit her. Einerseits kehrt der Ich-Erzähler des früheren Textes in der verfremdeten Gestalt des Porschefahrers wieder, von dem sich der *Faserland*-Erzähler habituell scharf abgrenzt: „Ich sehe schnell auf die Autonummer. D wie Düsseldorf. Aha, ein Werber, denke ich. Das muß man sich mal vorstellen: Ein mauelbeerfarbener Porsche.“ (F, 22) Andererseits beteiligt sich der Erzähler nicht am hämischen Gelächter der anderen Passanten, unter denen er gar den seriösen Hajo Friedrichs zu erkennen meint (vgl. F, 22).

Markenkatalogen, aber auch durch die Absenkung des dargestellten Luxusniveaus von ‚superreich‘ auf ‚reich‘ und die psychologische Verschiebung der Erzählerfigur in Richtung von rhetorischer und sozialer Unbeholfenheit.

²⁹ Kracht, Sylt, 52.

³⁰ Vgl. Lorenz, „Barbourpapa“, 188–189.

Dadurch bleibt eine unterschwellige, sich in den Szenarien von Scham und Blamage zeigende Nähe der Figuren im Spiel. Die verdrängte Angst vor dem Ausschluss aus der ‚feinen Gesellschaft‘ und das gebrochene Selbstverhältnis der Erzählerfigur(en) werden von Kracht hier in raffinierter Weise als Effekte der (Selbst-)Überschreibung inszeniert, in der die psychologischen Gehalte des Erzählens gleichsam hinter der textuellen Oberfläche verhandelt werden.

Im zweiten frühen Sylt-Text, einer 1991 erschienenen Kolumne für die Heidelberger Studierendenzeitschrift *Schlagloch*, experimentiert Kracht dagegen mit einer Poetik der Tiefe. Wesentliche Elemente der Gosch-Szene von *Faserland* und auch des Romanendes in der Schweiz (Taxifahrt von Zürich nach Kilchberg, Besuch des Thomas-Mann-Grabs) sind hier schon angelegt, werden formal allerdings anders präsentiert. So schildert der Ich-Erzähler seine Erlebnisse im Präteritum und markiert damit eine reflexive Distanz zum Geschehen, die durch das an Proust erinnernde Motiv der *mémoire involontaire* zudem mit hochliterarischer Bedeutung aufgeladen wird. Den Rahmen bildet ein Treffen des Erzählers mit dem PDS-Politiker Gregor Gysi in Zürich, das – vermittelt über das Motiv einer von Gysi gepfiffenen Melodie – beim Erzähler die Erinnerung an ein früheres Treffen bei „Fisch-Gosch, der nördlichsten Fisch-Bude Deutschlands“ auslöst.³¹ Der Erzählfokus liegt dabei auf Gysi, der „sehr glücklich und gelöst“ mit dem Erzähler „ein Jever-Pilsener“ trinkt, während hinter den beiden „junge Männer und Frauen ununterbrochen Scampis [brieten], [...] Bestellnummern aus[riefen] und [...] Chablis aus gut gekühlten Flaschen in Plastikbecher [gossen]“.³² Die ‚unerhörte Begebenheit‘ im Vordergrund verdrängt die Aufmerksamkeit für die Arbeitenden im Hintergrund in der Folge aber völlig. Aus einer Gruppe von Chablis trinkenden, stark betrunkenen „Wahl-Sylter[n] in neonfarbenem Freizeitdress“, denen der Erzähler wegen seines Faibles für öffentliche Zügellosigkeiten zunächst zuprotestet („Ich mag sowas.“), wird Gysi erkannt und als „Ju-den Gregor“ und „Der rote Gregor“ beleidigt.³³ Gysi trinkt daraufhin „wortlos sein Bier aus“ und verlässt das Lokal. Der Erzähler folgt ihm und „abseits“ an der Hafenmole kommt es zu einer Szene der stummen Solidarisierung.³⁴

31 Christian Eduard Kracht, Die Tücken der Ellipse, Folge 1, in: *Schlagloch* 15 (1991), 9.

32 Kracht, Die Tücken, 9.

33 Kracht, Die Tücken, 9. Gregor Gysi hat jüdische Vorfahren und wurde in der Vergangenheit tatsächlich Opfer antisemitischer Beleidigungen. Vgl. „Wegen jüdischer Vorfahren: Gregor Gysi bekommt antisemitische Mails“, in: WELT, 15.11.2013, <https://www.welt.de/politik/deutschland/article160308130/Wegen-juedischer-Vorfahren-Gregor-Gysi-bekommt-antisemitische-Mails.html> (02.06.2025).

34 Kracht, Die Tücken, 9.

Das Kunstvoll-Raffinierte am frühen Text ist, dass er im Vordergrund eine Erzählung liefert, die die Identifikation mit den Hauptfiguren, Gysi und dem Erzähler, befördert, während deren Habitus im Hintergrund subtil dekonstruiert werden. Der verbale Übergriff, der auf dem antisemitischen Klischee einer jüdisch-marxistischen Verschwörung basiert, löst beim Betroffenen Gysi erkennbar Schmerz aus. Die Solidarität des Erzählers zeugt hingegen von Empathie und einem Bewusstsein für die Abgründe deutscher Geschichte. Dem steht die anfängliche Sympathie des Erzählers für die ‚gegengegenkulturelle‘ Provokation der „Wahl-Sylter“ entgegen, ohne die es zum Vorfall gar nicht erst gekommen wäre. Die Rolle des Erzählers erscheint damit ambivalent: Er ist Agent der Eskalation und Deeskalation gleichzeitig.

Auch Gysis Habitus wird im Text unterschwellig infrage gestellt. Dass das ehemalige SED-Mitglied Urlaub auf Sylt macht und dabei keinen Blick für die fragwürdigen Arbeitsverhältnisse im Schnellrestaurant hat – wie zitiert: die „jungen Männer und Frauen“ arbeiten „ununterbrochen“, während Gysi „glücklich und gelöst“ sein Bier trinkt –, wirft Zweifel an seiner Rolle als politischer Vertreter der Interessen von Arbeiter:innen auf. Horx’ These, dass der „Graben zwischen [...] Klassen und Schichten“ im Wohlfahrtsstaat Bundesrepublik „tendenziell verschwunden“ (DwA, 14) sei, wird damit im Text unterlaufen. Die sozialen Unterschiede sind durchaus noch da. Der von den privilegierten Gästen ausgetragene Konflikt hat sich perspektivisch allerdings von denjenigen, die materiell benachteiligt sind, weit entfernt.

Ein Abgleich mit der Gosch-Szene aus *Faserland* zeigt, in welche Richtung die Kracht’sche Poetik der Verdrängung sich im Roman entwickelt hat. Der Klassenkonflikt erscheint hier nämlich weitgehend ins Innere der Erzählerfigur verlegt, während die äußere Handlung an Bedeutung verliert. Vom Lärm des Ausrufens von Bestellungen abgelenkt, stellt sich der Erzähler vor, eines der Muschelgerichte könnte vergiftet sein:

Andauernd ruft jemand von Gosch über das Mikrofon irgendwelche bestellten Muschelgerichte aus und das lenkt mich immer wieder ab, weil ich mir vorstelle, daß eine der Muscheln verseucht ist und heute nacht irgendein chablistrinkender Prolet ganz schlimme Bauchschmerzen kriegt und ins Krankenhaus gebracht werden muss mit Verdacht auf Salmonellen oder irgendsowas (F, 14)

Die Rachefantasie gegen den „chablistrinkende[n] Prolet[en]“ hat im Kontext der Überschreibung des frühen Textes einen doppelten Boden. Sie konserviert eine Affektresonanz, die im Zusammenhang der Romanhandlung allerdings ins Leere läuft. Ohne den Vorfall mit Gysi offenbart die Abfälligkeit des Erzählers nichts anderes als dessen eigene habituelle Unsicherheit, die sich in diffusen Aggressio-

nen ‚nach unten‘ entlädt. Die Nähe zu den reichen Pöblern in der frühen Kolumne wird damit offensichtlich. Unterstrichen wird diese durch den Umstand, dass der Erzähler von seinem Vergiftungsfluch wenig später selbst eingeholt wird. Nach der zweiten Portion Scampi wird ihm „richtig schlecht, weil ja auch die Scampis irgendwie komisch geschmeckt haben.“ (F, 15) Durch die ironische Schleife, die aus dem Fremdbezug einen (unbewussten) Selbstbezug – aus Aggression Autoaggression – werden lässt, wird die Verknüpfung von verdrängter Deklassierungsangst und Unterschichtenverachtung im Roman auf subtile Weise literarisiert. Gerade dort, wo die provokative Oberflächlichkeit des Erzählers alle im früheren Text noch vorhandenen Details der sozialen Beobachtung einzuebnen scheint, entsteht im Roman psychologische Tiefe.

Anders als in den beiden früheren Texten spielt in *Faserland* das Motiv der Sylter Landschaft dabei eine entscheidende Rolle. Wo der Erzähler diese im Text das erste Mal bewusst wahrnimmt – auf der Autofahrt mit Karin von List nach Kampen –, löst sie in ihm Gefühle aus, für die er keine passende Sprache findet. Während „[l]inks und rechts der Straße Sylt“ an ihm „vorbei[rast]“ (F, 15) – eine Umkehr von Agency, die auf die machtvolle Wirkung von Sylt auf das Unbewusste der Figur hindeutet –, sucht er nach Worten für sein Erleben. Dabei verheddert er sich in einer inkonsistenten Mischrhetorik, in der die – für ihn typische – floskelhafte Oberflächlichkeit einem Pathos der Tiefe begegnet:

Sylt ist eigentlich superschön. 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. (F, 15)

Die Andeutung von Tiefe ‚unter‘ oder ‚hinter‘ der Oberfläche steht im Kontrast zur Gosch-Sequenz, in der die Erwartung, auf einen ‚anderen Raum‘ zu stoßen, an der Verstellung des Blicks auf die Landschaft noch scheitert. Die Spannung, die damit in Bezug auf Sylt als symbolischer Formation entfaltet wird, ist metapoetisch aussagekräftig, da sie das für den Roman charakteristische Wechselspiel zwischen einem Erzählen der Oberfläche und einem Erzählen der Tiefe paradigmatisch anzeigt.³⁵ So auch im Kontext der zitierten Stelle: Während Karin ihr oberflächli-

³⁵ Nicht genauer eingegangen werden kann an dieser Stelle auf die symbolische Verbindung von Sylt und Zürichsee im Roman. Sie ist als Schreibplan im leitmotivischen Pfeifen Gysis in *Die Tücken der Ellipse* bereits angelegt. In *Faserland* verklammert Kracht Anfang und Ende nicht mehr über ein akustisches Signal, sondern über die Symbolik des Versinkens, die in der Kindheitserinnerung an die Sylter Rungholt-Sage eingeführt wird (vgl. F, 19) und am Ende, im Rahmen der als Suizidunternehmung wahrscheinlich gemachten Bootsfahrt, in einem Feuerwerk der Anspielungen auf Goethe (u. a. *Wahlverwandtschaften*) und Thomas Mann (u. a. *Der Tod in Vene-*

ches Geplauder über Mode, das Wetter und andere Dinge trotz des anhaltenden Schweigens des Erzählers nicht einstellt, erlebt dieser immer wieder intime Momente des Erinnerns, die – wie schon in der Gysi-Kolumne von 1991 – an das Konzept der *mémoire involontaire* bei Proust angelehnt sind. Die Bedeutung des Vergangenen bleibt dem Erzähler dabei aber konsequent verborgen. So löst etwa die Erinnerung an die körperliche Nähe zu einer Spielkameradin am Kampener Strand in ihm angenehme Gefühle aus, ohne dass er Verbindungen zu den Berührungängsten gegenüber Frauen in der Gegenwart herstellen würde (vgl. F, 22–23). Auch die historisch-mythische Tiefendimension, die die Erinnerungen an die Suche der Sylter Bevölkerung nach Görings Ehrendolch oder an die in der Kindheit erzählte Legende von der versunkenen Stadt Rungholt eröffnen, wird vom Erzähler nicht ausgedeutet (vgl. F, 17–19). Der Verlust der Kindheit scheint jedoch mit Schmerz verbunden und mündet in Gesten der Verdrängung. Als der Geruch der Holzböhlen am Kampener Strandaufgang den Erzähler zu Tränen rührt, weil er ihn an die ersten Ferientage als Kind erinnert („beim ersten Tag auf Sylt war das immer der schönste Geruch“), verfällt er in Übersprungshandlungen und empfindet seine Trauer als Peinlichkeit: „Ziemlich peinlich, das Ganze, aber Karin hat davon nichts mitbekommen [...]“ (F, 16)

Dass Verdrängung und Selbstentfremdung ihren Ursprung dabei (auch) im kindlichen Erleben von Klassendifferenz haben, zeigt die umfangreichste Sylt-Reminiszenz im Roman: die Erinnerung des Erzählers an seine Kindheitsfreundschaft mit Henning Hansen. Sie findet sich außerhalb des ersten Kapitels und ist in mehrfacher Hinsicht als Schlüsselmoment im (gestörten) Selbstbezug des Erzählers markiert. Strukturell ist sie hervorgehoben, da Kracht sie – zwischen dem Erbrechen im Frankfurter Hotelzimmer und dem Barbourjacken-Tausch im Frankfurter *Eckstein* – nahezu exakt in der Mitte des Romans platziert hat. Über das Motiv des Erbrechens schließt sie die lange Motivreihe der Übelkeit (vorläufig) ab, die mit der versteckt-autoaggressiven Vergiftungsfantasie des Erzählers gegen den ‚chablistrinkenden Proleten‘ zu Beginn des Sylt-Kapitels implementiert wurde. Auch im Hinblick auf ihren Überschreibungscharakter signalisiert die Passage eine herausgehobene, nämlich hochliterarische Bedeutung. Das Motiv der kindlichen Freundschaft mit einem Jungen des Nachnamens Hansen legt eine

dig) kulminiert. Wie in der Schweiz eine Grenze gegeben ist, von der aus die „Maschine“ Deutschland distanziert betrachtet werden kann (F, 159), markiert auch Sylt eine solche Grenze. Hier heißen „die Menschen so [...], als ob das gar nicht mehr Deutschland wäre, sondern so ein Mittel- ding zwischen Deutschland und England“ (F, 18). Die Hoffnung, auf diesen anderen Raum zu treffen, wird im Roman allerdings nicht erfüllt. Sylt löst zwar Reflexe der Tiefe im Erzähler aus – seine bewusste Annäherung an das Erbe der deutschen Literatur, inklusive der (tödlichen) Tiefe der ‚Klassiker‘, findet aber erst in der Schweiz statt.

Spur zu Thomas Manns Erzählung *Tonio Kröger* (1903). Dort heißt der Freund der Hauptfigur nicht Henning, sondern Hans Hansen, und es geht im Erzählen um die – vor dem Hintergrund homoerotischer Neigungen sich entfaltende – schmerzvolle Auseinandersetzung Tonios mit der Differenz von Kunst und Leben.³⁶ In *Faserland* steht dagegen die Klassendifferenz im Mittelpunkt. Anders als bei Mann stammt der Junge mit dem Nachnamen Hansen bei Kracht nicht aus der Oberschicht.³⁷ Hennings Vater, so glaubt der Erzähler sich zu erinnern, „hatte einen Getränkemarkt oder so etwas ähnliches“ (F, 79).³⁸ Während bei Mann die Entfremdung von Hans in Tonios kindlicher Einsicht mündet, dass er als Künstler „in einem rätselhaften Gegensatz zu den Anderen, den Gewöhnlichen, den Ordentlichen“ leben müsse,³⁹ scheitert auch die Freundschaft in *Faserland* an der ‚Gewöhnlichkeit‘ und ‚Ordentlichkeit‘ des Freundes Henning, die hier allerdings mit dessen sozialer Herkunft assoziiert ist. Zunächst scheint das Normale auf den

36 Die Verknüpfung von Sylt-Thema und Thomas Mann liegt auch aus Sicht der Autorenbiografie(n) nahe. Thomas Mann urlaubte 1927 einige Wochen in Kampen und verliebte sich dort in den siebzehnjährigen Klaus Heuser, zu dem er noch über Jahrzehnte Kontakt hielt. Bekanntestes Zeugnis der Schwärmerei ist der Eintrag Manns ins Gästebuch des Kampener Hotels *Kliffende*, dessen Pathos der Tiefe sich vor dem biografischen Hintergrund als Sublimierung homoerotischen Begehrens deuten lässt: „Nicht Glück oder Unglück – der Tiefgang des Lebens ist es, worauf es ankommt. An diesem erschütternden Meere habe ich tief gelebt [...]“. Thomas Mann, Eintrag ins Gästebuch des Hotels ‚Kliffende‘ (11.09.1927), in: ‚Herzlich zugeeignet‘. Widmungen von Thomas Mann 1887–1955, hg. von Gert Heine und Paul Schommer, Lübeck 1998, Widmung Nr. 126. Zur möglichen Homo- oder Bisexualität des *Faserland*-Erzählers vor dem Hintergrund der in den Roman eingebauten Mann-Referenzen vgl. David Clarke, Dandyism und Homosexuality in the Novels of Christian Kracht, in: Seminar 41 (2005), 36–54; Gary Schmidt, Fear of the Queer? On Homosexuality, Masculinity and the Auratic in Christian Kracht’s Anti-Pop Pop Novels, in: German Pop Literature. A Companion, hg. von Margaret McCarthy, Berlin und Boston 2015, 209–235, hier bes.: 222–229. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass auch der weibliche Kindheitsschwarm Tonios, Inge Holm, in Krachts Roman verdeckt wiederkehrt. Die oben schon erwähnte Erinnerung an das Spielen mit einem Mädchen am Strand von Kampen geht von einer liebevollen Beschreibung ihres Armes aus, wie sie sich ganz ähnlich schon bei Mann findet. Während der Erzähler in *Faserland* dem Mädchen „weißen Sand über den Arm rieseln lassen und beobachtet“ habe, „wie sich der feine Sand in ihren Armhärchen verfangen hat“ (F, 22–23), nimmt der verliebte Tonio wahr, wie Inge ihre „Klein-Mädchen-Hand zum Hinterkopf führte, wobei der weiße Gaze-Ärmel von ihrem Ellenbogen zurückglitt“. Thomas Mann, *Tonio Kröger*, in: ders., *Schwere Stunde und andere Erzählungen* (1903–1912), Frankfurt a. M. 1999, 15–81, hier: 25.

37 Bei Mann wird eingangs der große Wohlstand der Familien Kröger und Hansen betont und als Aspekt sozialer Gleichrangigkeit ausgestellt: Tonios und Hans’ „Väter waren große Kaufleute, die öffentliche Ämter bekleideten und mächtig waren in der Stadt“. Mann, *Tonio Kröger*, 16.

38 Die Formulierung „Hansens waren so eine Sylter Familie“ (F, 79) erinnert dabei sehr an die genealogisierenden Erzählanfänge bei Mann, einschließlich *Tonio Kröger*.

39 Mann, *Tonio Kröger*, 41.

Faserland-Erzähler – wie ja auch auf Tonio – eine besondere Anziehung auszuüben. Er genießt die Fahrten zum Eiskaufen als Beifahrer auf dem Bananensitz von Hennings Fahrrad und findet es „großartig, daß Henning sich nur mit solchen Dingen beschäftigte. Das Leben war eben normal für ihn.“ (F, 79)⁴⁰ Die kindliche Wahrnehmung einer nicht-hierarchischen, auf geteilten Bedürfnissen basierenden Beziehung wird zugleich aber auch schon infrage gestellt. Der Erzähler fällt sich selbst ins Wort, um richtigzustellen, dass am Ende er das teurere Eis gekauft habe: „Na ja, eigentlich war das ja so, daß er [Henning Hansen] sich nur Berry leisten konnte, und ich, da ich natürlich immer mehr Geld hatte, habe uns dann jedesmal Grünofant gekauft.“ (F, 79) Beim Besuch bei Henning zu Hause, der für den Erzähler aufgrund des exzessiven Konsums von Eis und Zigaretten im Erbrechen endet – eine weitere Bestätigung der psychosozialen Index-Funktion des Motivs –, fällt diesem die Heizanlage aus der Nachkriegszeit auf, in die der Freund vom Vater abgezählte Markstücke einwerfen muss, „damit sie lief“ (F, 80). Das Staunen über die Verhältnisse, in der Mittel knapp sind und Ausgaben im Blick behalten werden müssen, ist Ausdruck einer empfundenen Fremdheit, in der sich die Klassendifferenz affektiv reproduziert. Auch im Rückblick kann der Erzähler den „rätselhaften Gegensatz zu den Anderen, den Gewöhnlichen, den Ordentlichen“ (Thomas Mann) nur über die Projektion eines ungerechten Abgrenzungswillens des Freundes deuten. Nachdem Henning von seinem Vater dabei erwischt worden sei, „wie er Geld aus dem Einmachglas neben der Heizung genommen“ habe, habe man sich „immer weniger gesehen und am Schluß gar nicht mehr“ (F, 80). Der Grund hierfür, den der Erzähler „[h]eute“ zu erkennen meint, sei gewesen, dass Henning „es einfach nicht ertragen konnte, daß er immer nur Berry hat kaufen können und ich immer Grünofant“ (F, 80). Die Verantwortung für das Scheitern der Freundschaft wird damit einseitig Henning und dessen Gefühlen zugeschrieben, während die dissoziative Macht der Ungleichverteilung von ökonomischem, sozialem und symbolischem Kapital aus der Reflexion der Figur symptomatisch ausgeschlossen wird.

Dass die Kracht'sche Figur sich dafür am Ende der Passage im Spiegel des Hotelzimmers auch noch selbst anlächelt – „so ein richtig freundliches Lächeln“ (F, 80) –, mag auf der Oberfläche des Textes provozieren, erscheint auf der Ebene der verdeckten (Klassen-)Psychologie des Romans – dem literarisch elaborierten System der Symptome von Verdrängung und narzisstischer Kompensation – allerdings durchaus konsistent. Im Gegensatz zu Tonio, der im erwachsenen Wie-

⁴⁰ Dass das Konzept der ‚Normalität‘ ironisch auf Horx' *Die wilden Achtziger* verweist, wo der Erzähler bei seiner Suche nach der Normalität auf Sylt eben nicht fündig wird, unterstreicht den Überschreibungscharakter von *Faserland*.

dererleben der Vergangenheit zur kathartisch erfahrenen Erkenntnis in die eigene hybride Identität zwischen Künstler- und Bürgertum gelangt,⁴¹ bleibt dem *Faserland*-Erzähler die anerkennende Einsicht in die Ursachen seiner Selbstentfremdung bis zum Romanende verwehrt. Die vom Text subtil nahegelegte Möglichkeit, dass sich der Erzähler – in einem klassenmäßigen Sinne – „zwischen zwei Welten“ bewegt, in deren keiner er „daheim“ ist (Thomas Mann),⁴² bietet einen Schlüssel zur Deutung, der die Figur als Trägerin von verdrängten Deklassierungsängsten begreifbar macht. Die metapoetische Codierung der Oberflächen-Tiefen-Differenz in Bezug auf die Insel Sylt findet hierin ihre psychosoziale Grundierung: Was auf der Oberfläche des Textes an Zeichen von Klasse lesbar wird, besitzt eine Tiefendimension, in der das Eindeutige bei näherem Hinsehen dem Uneindeutigen weicht. Sylt bleibt im Roman damit eine Chiffre der (sozialen) Differenz, die literarisch gerade dadurch wirksam ist, dass sich ihre Bedeutung in letzter Konsequenz nicht erschließen lässt.

4 Arbeiten, wo andere Urlaub machen: Benjamin von Stuckrad-Barres *Ganz unten im Norden*

Benjamin von Stuckrad-Barres ursprünglich in der *Welt am Sonntag* erschienener autofiktionaler Text *Ganz unten im Norden*, der unter dem Titel *Gastronomie* auch in den Sammelband *Deutsches Theater* (2001) eingegangen ist, ist als hinter sinnige Kontrafaktur des ikonischen Erzählanfangs von *Faserland* angelegt.⁴³ Geschildert wird hier die Hospitanz des als der Autor selbst erkennbar werdenden Erzählers im Lister Fischrestaurant Gosch. In den anderthalb Tagen seiner Mitarbeit erlebt er den Fischverarbeitungsvorgang in der Rolle eines Angestellten, stampft Krebsfleisch, verbrennt sich die Finger an Spülgut, fährt Kühlboxen mit Fisch aus und wird am Ende vom cholerischen ‚Wirt des Jahres‘, dem Restaurant-Gründer Jürgen Gosch, aus nichtigen Gründen gefeuert. Während der Erzähler in *Faserland* für die Arbeitenden bei Gosch, wie gesehen, keinen Blick hat, richtet Stuckrad-Barres Text

⁴¹ Vgl. Mann, Tonio Kröger, 74–78 und 81.

⁴² Vgl. Mann, Tonio Kröger, 81.

⁴³ Vgl. Benjamin von Stuckrad-Barre, *Ganz unten im Norden*, in: *Welt am Sonntag*, 05.08.2001, <https://www.welt.de/print-wams/article613905/Ganz-unten-im-Norden.html> (18.06.2025); Benjamin von Stuckrad-Barre, *Gastronomie*, in: ders., *Deutsches Theater*, Köln 2001, 83–91. Da die Fassungen bis auf wenige, hier zu vernachlässigende Unterschiede gleichlautend sind, wird im Folgenden, aufgrund der überprüfbaren Seitenzahlen, aus der Buchfassung zitiert. Der Nachweis erfolgt unter der Sigle ‚G‘ im Fließtext.

den Fokus auf die Wirklichkeit hinter der kommerziellen Produktion von Urlaubs-erlebnissen. In ihrer sozialen und hygienischen Fragwürdigkeit dekonstruieren die Vorgänge dabei die touristische Perspektive auf „Hafen, Kutter, Öljacken, Wind“ (G, 83), deren Illusionscharakter dem Erzähler allerdings von vornherein bewusst ist. Wenn er mitteilt, dass er am Abend vor dem ersten Arbeitseinsatz der „Jever-reklamenromantik“ (G, 83) im Lister Hafen erlegen sei, versteht sich dies nicht nur als ironischer Seitenblick auf Krachts Text.⁴⁴ Es dokumentiert auch die ambivalente Haltung der Figur, die die psychagogische Macht der Werbeästhetik erkennt, sich ihr aber doch hingibt, um das „Syltgefühl[]“ (G, 89) vor dem ersten Arbeitseinsatz noch einmal am eigenen Leibe genießen zu können.

Die Idee, den Fokus auf die Ausbeutungsverhältnisse hinter der Kulisse der Insel der ‚Schönen und Reichen‘ zu richten, ist nicht neu. Schon Horx’ Sylt-Kapitel „Ganz oben oder Die verschwundene Normalität“ spielt, wie Stuckrad-Barres Text, mit dem Titel von Wallraffs Bestseller-Reportage *Ganz unten* (1985), wobei die topologische Umkehrung von oben und unten die soziale Differenz zwischen migrantischem Arbeiter:innenmilieu und Sylter Reichtum ironisch anzeigt. Einen genaueren Blick auf die Arbeitenden der Insel richtet Horx aber nicht. Dies tut allerdings der *Tempo*-Autor Lorenz Schröter in seinem 1990 entstandenen Text *Sylt (I knew I was right)*.⁴⁵ Während Horx sich auf seine Suche nach der Normalität begibt (und auf Sylt erwartungsgemäß nicht fündig wird), macht sich der von der Wohlstands-Ignoranz der Sylt-Touristen degoutierte Schröter auf, das Gute auf der Insel zu finden. Dies führt ihn zu den Sylter Saisonarbeiter:innen:

Die Könige von Sylt stehen hinter dem Tresen, schaufeln Eis in Butterwaffeln, dampfen Milchschaum auf, gabeln Tortellini auf den Teller, gießen Ginger Ale ein, schütteln die Kissen, schalten den Taxometer ein. Sie stehen im Küchendampf, die frisch geduschten Leiber verschwitzen langsam, Speisedampf kriecht in die Hemden, altes Fett klebt sich unter die Fingernägel, die Haare fallen ins Gesicht, vom Reste essen blühen Pusteln auf.⁴⁶

Stuckrad-Barre verzichtet auf heroisch-pathetische Zuspitzungen dieser Art. Sein Text bleibt, trotz investigativer Absicht, im Kern von Ironie geprägt. Schon die

⁴⁴ Es handelt sich bei der Eingangsszene insgesamt um eine Art Wiederholung der *Faserland*-Exposition. Stuckrad-Barres Erzähler steht, wie der bei Kracht, vor *Gosch*, trinkt ein *Jever* und isst Krustentiere, allerdings nicht Scampi mit Knoblauchsauce, sondern Krabbenbrötchen (vgl. G, 83).

⁴⁵ Vgl. Lorenz Lorenz [Lorenz Schröter], *Sylt (I knew I was right)*, in: *Der Freund* 7 (2006), 108–112. Da der 1990 ursprünglich für *Tempo* geschriebene, dort aber abgelehnte Text Schröters erst 2006 in Krachts und Nickels Zeitschrift *Der Freund* veröffentlicht wurde, dürfte er Stuckrad-Barre zum Zeitpunkt der Abfassung seines Sylt-Textes noch nicht bekannt gewesen sein. Zur Geschichte des Textes vgl. die einleitenden Bemerkungen von Kracht und Nickel in Lorenz, *Sylt*, 108.

⁴⁶ Lorenz, *Sylt*, 110.

Wahl des ursprünglichen Titels *Ganz unten im Norden* deutet auf diese Spannung hin: Die Amalgamierung des bekannten Sylter Werbeslogans „In Deutschland ganz oben“⁴⁷ mit dem Titel von Wallraffs Enthüllungsbuch verweist einerseits auf das ‚ernsthafte‘ Aufklärungsprogramm des Textes: die Dekonstruktion des touristischen ‚Syltgefühls‘ durch den Blick auf Vorgänge der Ausbeutung von Arbeitenden und der Natur (etwa durch die im Text erwähnten Aquakulturen der Krabbenindustrie, Konservierungsmittel, Müllproduktion). Andererseits hat sich Stuckrad-Barre in einem Interview nach Erscheinen von *Deutsches Theater* nicht ohne Grund selbstironisch als „Westentaschenversion“ Wallraffs bezeichnet.⁴⁸ Dahinter steckt nicht nur die Einsicht, dass der Rechercheaufwand von anderthalb Tagen Arbeit in einem Sylter Fischrestaurant kaum ins Verhältnis gesetzt werden kann zu den monatelangen verdeckten Arbeitseinsätzen Wallraffs als Türke Ali Sinirlioğlu in der Bau-, Schwer- und Atomindustrie. Es ist auch ein Signal der ironischen Abgrenzung des Popliteraten vom politischen Dokumentaristen, dessen Methoden und ideologisch-kulturelle Ansichten gerade in *Ganz unten* durchaus problembehaftet sind. So führt Wallraffs weitreichende Identifikation mit der von ihm eingenommenen Rolle des türkischen Arbeiters zu fragwürdigen Behauptungen darüber, was migrantisch geprägte Menschen ‚ganz unten‘ in der deutschen Arbeitswelt erleben und empfinden.⁴⁹ Solche Repräsentationsansprüche werden im Text Stuckrad-Barres vermieden oder durch die Ironie der Erzählinstanz gebrochen. So wird etwa dem in derselben Schicht wie der Erzähler eingesetzten namenlosen Polen trotz seines prekären Status als Arbeitsmigrant keine Opferrolle zugeschrieben. Der Erzähler unterstellt nicht, der Mann sei aus Armut zum Arbeiten nach Sylt gekommen, sondern akzeptiert dessen Erklärung, er habe Abstand von seiner Freundin gebraucht, um bei möglichst stumpfer Tätigkeit über die Beziehung nachzudenken (vgl. G, 85). Die Ironie zielt in diesem wie in anderen Momenten eher ‚nach oben‘: Die Eingriffe der Vorgesetzten, die bei Stuckrad-Barre

47 Der Slogan findet sich mindestens seit den 1980ern auf Postkarten und auf Artikeln mit Sylt-Merchandise und wurde auch im offiziellen Marketing der Insel eingesetzt. Welche Agentur für die ursprüngliche Kampagne zuständig war und welche Laufzeit diese hatte, konnte im Rahmen dieses Aufsatzes nicht recherchiert werden.

48 Peter Wenig und Andreas Eckhoff, „Letzte Ausfahrt Wussow“, Ein Gespräch zwischen Paul Sahner und Benjamin von Stuckrad-Barre, in: GQ, Nr. 2, Februar 2002, o. S.

49 Zu Recht wurde dem Buch daher vorgeworfen, es arbeite seinerseits mit rassistischen Stereotypen. Anstelle der Agency der tatsächlich Betroffenen stehe eine „patronisierende Repräsentation der türkischen ‚Gastarbeiter‘“ im Vordergrund. Frank Biess, ‚Ganz unten‘. Günter Wallraff und der westdeutsche (Anti-)Rassismus der 1980er Jahre, in: Zeithistorische Forschungen 19 (2022), H. 1, 17–47, hier: 39.

durchweg cholerisch auftreten, erscheinen als überflüssige Störungen einer von Fleiß und Solidarität geprägten Arbeitswelt (vgl. G, 85, 88 und 90–91).

Zugleich ironisiert der Text auch die Versuche des Erzählers, mit dem hierarchiebedingten Verlust der eigenen Autonomie umzugehen. So empfindet er Scham gegenüber den ausländischen Kollegen, als er sich mithilfe aufgeschnappten Wissens über Krustentiere beim Vorgesetzten streberhaft einzuschmeicheln versucht (vgl. G, 86). Ebenso beschämend verläuft die abschließende Konfrontation mit Restauranteigentümer Jürgen Gosch: Nachdem der Erzähler eine Reihe sinnlos anmutender Befehle des „kluge[n] Geschäftsmann[es]“ (G, 90) servil befolgt hat, wagt er es, für seine nicht-deutschsprachigen Kollegen das Wort zu ergreifen. In einer rhetorisch geschickt aufgebauten Rede, die seinen Bildungshintergrund deutlich unter Beweis stellt, betont er die Fähigkeit der Arbeitenden zur selbstständigen Problemlösung – mit der Folge, dass Gosch ihn in einer slapstickartigen Szene um die Tische jagt und schließlich dazu zwingt, seine Arbeitskleidung abzulegen: „[I]ch stehe halbnackt vor dem schreienden Wirt des Jahres, zwischen uns nur noch der Schweineeimer.“ (G, 91)

Das ironische Doppelverhältnis von Nähe und Distanz zum *Faserland*-Erzähler, der bei Gosch ebenfalls (aber unbewusst) in zwiespältige Klassengefühle verwickelt wird, tritt hier deutlich zutage. In der öffentlichen Blamage des Bildungsbürgers liegt ein Moment der Entlarvung, das in mehrere Richtungen gleichzeitig weist: Die Nacktheit des Erzählers entblößt nicht nur die Ausbeutungsverhältnisse im Restaurantbetrieb sowie die blinden Flecken popliterarischer Oberflächenästhetik, sondern verweist ebenso auf die Fragwürdigkeit – man könnte auch sagen: den Sündenfall – des aus schriftstellerischen Gründen gespielten sozialen Rollenspiels. Die zwischenzeitliche Identifikation des Erzählers mit den Arbeitenden, sprachlich manifestiert in der Verwendung des kollektiven ‚Wir‘,⁵⁰ geht zwar über bloße Pose hinaus. Sie beruht auf vorübergehend geteilten körperlichen und psychischen Belastungen, bleibt im Text jedoch stets an die Einsicht gebunden, dass ein Verstehen der Klassengefühle der Anderen aus der Perspektive des Klassenfremden nicht möglich ist. Dies wird nicht zuletzt an der Irritation des Erzählers angesichts der Einladung in ein Bordell sowie an seiner Unfähigkeit deutlich, die exzessive Fäkalsprache des ihn einladenden Kolle-

50 Das ‚Wir‘ wird im Text gleichsam unter der Hand eingeführt: Zunächst arbeitet der Erzähler nach Anweisung allein und bezieht sich pronominal nur auf sich. Dann ergibt sich eine persönliche Verbindung zum polnischen Kollegen, der etwas Privates von sich preisgibt. Als schließlich der Vorgesetzte zu schreien beginnt, wechselt das Erzählen in die erste Person Plural und reflektiert damit auf das Entstehen von Gemeinschaft durch Solidarität in Situationen der Machtlosigkeit: „Jemand kommt herein und schreit, wir sollen leiser sein mit den Flaschen [...]. Er geht wieder raus, wir gucken uns an, haben zusammen Ärger gekriegt, sind also jetzt ein Team [...].“ (G, 85)

gen ohne ironische Brechung wiederzugeben.⁵¹ Darüber hinaus markiert seine Bereitschaft, dem Restaurantchef zu widersprechen und damit die eigene Entlassung zu riskieren, als solche einen Klassenunterschied: Die Konfrontation scheint nur möglich aus der sozioökonomisch abgesicherten Position des Erfolgsschriftstellers heraus, für den die Entlassung offensichtlich keine existenzielle Bedrohung darstellt, sondern, im Gegenteil, gutes Erzählmateriale bietet.⁵²

Entsprechend doppeldeutig bleibt auch die abschließende Flucht des Erzählers an den Strand. Das eingeklemmte Stück Krebsfleisch, das er beim Ausziehen seiner Schuhe entdeckt, kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass die Figur aus dem Erlebnis ‚etwas mitgenommen hat‘. Auch hier spielt Ironie aber die entscheidende Rolle: Die Flucht an den Strand, einschließlich des Ausziehens der Schuhe, bewegt sich verdächtig nah am Konzept des Nordsee-Eskapismus, den die zu Beginn des Textes erwähnte Jever-Werbung seit den 1990er Jahren erfolgreich inszeniert hatte.⁵³ Die Strandszene ist somit beides: Sie konserviert eine Spur, die auf die Wirklichkeit sozialer Ungleichheit und Ausbeutung der Natur verweist, ist aber auch Zeugnis von deren Auflösung in einem von *emotional branding* überformten Raum, in dem die (Wieder-)Herstellung von Konsumbedürfnissen am Ende nicht durch Wissen, sondern durch affektive Codierung und symbolische Überdeterminierung erfolgt.

5 Sylt revisited: Transklassismus als literarische Simulation in Krachts *Eurotrash*

Die popliterarischen Sylt-Texte der 1980er, 1990er und frühen 2000er haben einen Ableger in der Gegenwart gebildet. Mit *Eurotrash* (2021) hat Christian Kracht vor wenigen Jahren einen autofiktionalen Text vorgelegt, der sein Frühwerk, insbe-

51 Die gesamte Schilderung des Kollegen als „dicker, schwitzender Mann“, dessen einziges „verständliche[s] Wort [...] ‚Scheiße‘“ (G, 89) lautet, deutet auf die Milieugrenzen hin, die in diesem Fall auch im Moment der geteilten Arbeitserfahrungen nicht überwunden werden können.

52 Aufgrund seines autofiktionalen Charakters ist nicht zu sagen, in welcher Weise der Text reale Erfahrung und publikumswirksame Fiktionalisierungsstrategien aufeinander bezieht. Die Tendenz zu Cartoon und Slapstick, die sich insbesondere am Ende zeigt, deutet auf stärkere fiktionale Überformungen hin, die vor allem dem Ziel zu dienen scheinen, die Pointe des Textes, die Entlassung des Erzählers durch den zügellos-cholerischen Restaurantchef, wirksam zu erzählen.

53 So zieht sich auch die Figur im populären Jever-Spot die Schuhe aus, um ihr Aussteigen aus der „Hektik“ des Berufsalltags zu dokumentieren. Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=PheoYf3uQws> (24.06.2025)

sondere den Debütroman *Faserland* (1995), nicht nur retrospektiv neu kontextualisiert, sondern auch werkpoetisch umcodiert. Das Erzählen von Erinnerung nimmt in *Eurotrash* eine Form an, die in vielfältiger Weise auf die Motive der Verdrängung in *Faserland* bezogen ist. Der Erzähler trägt nun den Namen Christian Kracht, die Handlung greift reale biografische Konstellationen auf – etwa die Geschichte des Vaters Christian Kracht senior (1921–2011) oder die Schreibbiografie Krachts als *Faserland*-Autor –, stellt diese aber durch literarische Überformungen zugleich in den Schwebezustand des Fiktiven. Der Text verspricht nicht Authentizität im Sinne biografischer Faktentreue, sondern inszeniert die narrative Arbeit am eigenen Werk als fortgesetzte Doppelbewegung zwischen erinnerndem Selbstbezug und gezielter Manipulation des historisch-biografischen Diskursfeldes.⁵⁴

Diese Konstellation hat unmittelbare Auswirkungen auf die Inszenierung von Sylt als sozialem Raum. Die Sylter Landschaft und mit ihr die Motive der schmerzvoll-nostalgischen Annäherung an die Kindheit spielen in *Eurotrash* keine Rolle mehr. Vielmehr konzentriert sich das Erzählen auf die im Gestus der Enthüllung vorgetragene Thematisierung der belastenden Verhältnisse in den Kampener Häusern der Familie des Erzählers. Das schambesetzte Aufstiegs- und Repräsentationsstreben des aus der Unterschicht stammenden Vaters und die schuldbehaftete Familiengeschichte der Mutter, deren Vater in Kampen seiner ungebrochenen Treue zur NS-Ideologie frönt, bilden die Folie für den biografischen Selbstbezug des Erzählers, dessen Versuch, sich Kampen – und damit auch: Repräsentationszwänge, soziale Komplexe und deutsche Geschichte – vom Leib zu schreiben, als Akt der Vergangenheitsbewältigung inszeniert wird.

Wie in der Forschung bemerkt wurde, ist das Insistieren auf Erinnerung im Roman literarisch allerdings doppelbödig. Durch die Konstruktion aus populären Modellen der Psychoanalyse und Soziologie, aus kulturellen Stereotypen und historisch-literarischen Referenzen aller Art entsteht ein artifizielles Gebilde, das bei näherem Hinsehen eben doch keine Erinnerungsliteratur ist (und sein will), sondern „deren scheinbar authentisches Imitat [...], das Erinnerungsdiskurse und Gedächtnisbildung hinterfragt und einsehbar macht, wie Erinnerungsliteratur (nicht) funktioniert“.⁵⁵ Das gilt auch für die im Text zu findende Darstellung der

54 Vgl. Nicolai Busch, Christian Kracht – „Türsteher der rechten Gedanken“?, in: ders., Das ‚politisch Rechte‘ der Gegenwartsliteratur (1989–2022). Mit Studien zu Christian Kracht, Simon Strauß und Uwe Tellkamp, Berlin und Boston 2024, 122–254, hier: 250.

55 Vgl. Stephan Feldhaus, Christian Krachts rhizomatisch-selbstreferenzielle Werkpolitik als Modalität der Störung von Erinnerungsdiskursen („Imperium“, Poetikvorlesungen, „Eurotrash“), in: Literarische Formen des Erinnerns. Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur zwischen Aufstörung und Stabilisierung, hg. von Carsten Gansel und Thomas Möbius, Berlin und Boston 2024, 387–410, hier bes.: 400–410.

Beziehung von Klasse und Sylt. Kampen erscheint hier als ein sozialer Raum, in dem sich gängige Stereotype über die moralische Verkommenheit von Eliten sowie deren Tendenz zur sozialen Exklusion bestätigen – ohne dass diesen Klischees im Text etwas Substanzielles entgegengestellt würde. Die Schilderung, wie der Großvater nach dem Krieg „seine Kenntnisse aus der Reichspropagandaleitung direkt bei der Werbeagentur Lintas anwenden“ durfte und sich „unter anderem die Namen der Waschprodukte Badedas und Duschdas“ ausdachte,⁵⁶ während er in Kampen seine alten SS-Netzwerke pflegte und sein Haus zum Privatmuseum nationalsozialistischer Kunst ausbaute,⁵⁷ setzt bei der bekannten historischen Wahrheit an, dass das in der NS-Zeit von Tätern erworbene soziale und ökonomische Kapital nach 1945 oftmals wirksam blieb und neue Karrieren in der Bundesrepublik ermöglichte.⁵⁸ Durch die stereotype Überzeichnung dieser Wahrheit, die erzählerische Verbreitung von popkulturellem Nazi-Kitsch und den Umstand, dass der Großvater in der Darstellung des Romans „etwas zu sehr jenem ‚autoritären Charakter‘“ entspricht, „den zuerst Erich Fromm im Anschluß an Freud und später Adorno beschrieben haben“,⁵⁹ wird der Bogen aber gezielt so überspannt, dass der Eindruck entsteht, es doch eher mit einem Simulakrum von (Familien-) Geschichte zu tun zu haben.⁶⁰ Die Aussage des Erzählers, dass die von ihm präsentierten Zusammenhänge „kaum zu glauben“ seien, „wenn man einmal wirklich darüber nachdachte“ (E, 67), bestätigt diesen Eindruck auf ironische Weise. Sollte zu diesem Zeitpunkt die kritische Distanzierung der Lesenden vom Erinnerungsdiskurs des Romans noch nicht eingesetzt haben, dürfte sie es spätestens dann tun, wenn klar wird, dass das vom Erzähler angekündigte ‚wirkliche Nachdenken‘ über die Folgen der NS-Verstrickung der eigenen Familie – einschließlich der Frage nach der Partizipation des Enkels am vom Großvater stammenden sozialen und ökonomischen Kapital – letztlich gar nicht stattfindet. An seine Stelle rücken

56 Christian Kracht, *Eurotrash*, Köln 2021, 67. Zitate aus dem Text werden im Folgenden unter der Sigle ‚E‘ im Fließtext nachgewiesen.

57 So wird geschildert, dass das Haus des Großvaters mit Bildern des NS-Malers Wilhelm Petersen ausgestattet gewesen sei, der später als Zeichner der Mecki-Comics im bundesdeutschen Massenorgan *Hörzu* Karriere machte (vgl. E, 33–35).

58 Diese Einsicht wurde bereits im 1959 erstellten Bericht des englischen Botschafters in Bonn, Sir Christopher Steel, formuliert – allerdings mit dem beschwichtigenden Zusatz, dass ein Rückfall der deutschen Gesellschaft in den Faschismus insgesamt trotzdem unwahrscheinlich sei. Vgl. Ulrich Brochhagen, *Nach Nürnberg. Vergangenheitsbewältigung und Westintegration in der Ära Adenauer*, Hamburg 1994, 266.

59 Busch, Christian Kracht, 252

60 Zum Simulakrum als Begriff zur Beschreibung der Poetik des Romans vgl. Feldhaus, Christian Krachts rhizomatisch-selbstreferenzielle Werkpolitik, 410.

zum einen die erwähnten Topoi und Klischees, zum anderen die gleich zu Romanbeginn vielleicht etwas vorschnell geäußerte Resilienzbehauptung des Erzählers. Nachdem er zunächst sein Bewusstsein für die Macht des Verdrängten ausgerechnet mit einem C. G. Jung-Zitat nachweist – also genau denjenigen Autor der Psychoanalyse bemüht, dessen Haltung zum Nationalsozialismus nicht immer eindeutig war –,⁶¹ gibt er schließlich an, selbst darüber zu staunen, wie er die pathologischen Verhältnisse in Kampen überwunden habe und „ein halbwegs normaler Mensch“ (E, 22) geworden sei. Das versteckte Horx-Zitat, aber auch der ironische Rückbezug auf die Henning-Hansen-Episode in *Faserland* machen stutzig: Dass eine Sylt-sozialisierte Figur von Christian Kracht (und namens Christian Kracht) die schon in den 80ern ‚verschwundene Normalität‘ (Horx) verkörpern soll – und welche ‚Normalität‘ eigentlich: die der Klassengrenzen? –, erscheint angesichts der festgestellten Drehrichtung der popliterarischen Sylt-Diskurse wenig glaubwürdig. Es werden auch hier offensichtlich Werkpositionen ironisch überschrieben. Stereotype und Autofiktion überlagern den Diskurs der ‚authentischen‘ Erinnerung.

Das Muster wiederholt sich in der Erzählung vom Vater, dessen sozialer Aufstieg im Text eng mit der Herausbildung von Elitennetzwerken des Nachkriegsjournalismus zwischen Hamburg und Kampen verknüpft wird. Hier ist die erzählerische Anlage allerdings deutlich komplexer. In *Eurotrash* entsteht über die Erinnerungen des Erzählers an den Vater das skizzenhafte Porträt einer *transclasse*-Figur, die zwischen tüchtigem Aufsteiger, Hochstapler und scheitern-dem Elitenimitator changiert – und deren Verhältnis zu Klasse und Repräsentation hochgradig ambivalent bleibt.⁶² Der Gegensatz zwischen dem Ort der Her-

61 Die vom Erzähler pathetisch vorgetragene Weisheit, „alles, was nicht ins Bewußtsein steigt, kommt als Schicksal zurück“ (E, 16), findet sich nahezu wortgleich in C. G. Jungs *Aion* (erstmalig 1951): „The psychological rule says that when an inner situation is not made conscious, it happens outside, as fate.“ Carl G. Jung, Christ, A Symbol of the Self, in: ders., Collected Works, Volume 9, Part 2: Aion: Researches into the Phenomenology of the Self, hg. von Gerhard Adler und R. F. C. Hull, Princeton 1959, 36–71, hier: 71.

62 Zum Begriff als Bezeichnung von Personen, die durch sozialen Aufstieg eine andere gesellschaftliche Klasse erreichen, ohne ihre Herkunft vollständig zu verlassen, also in einem Zustand permanenter Differenzenerfahrung leben, vgl. Chantal Jaquet, *Les transclasses ou la non-reproduction*, Paris 2014. Jaquets These, dass die Gesellschaft Vorgänge der Überschreitung von Klassengrenzen nach dem Muster stereotyper Imaginationen sozialer Mobilität zu deuten oder zu erzählen pflegt, trifft auf Krachts Erzählerfigur geradezu idealtypisch zu: Sämtliche stereotypen Figuren des Aufsteigers werden in Bezug auf den Vater bemüht: Er ist Selfmade-Man, Parvenu und tragikomische Figur gleichzeitig – und damit am Ende kaum etwas anderes als eine Projektionsfläche für Konzepte, die das invariable Muster an die Stelle der differenzierten Analyse von Biografien und sozialen Strukturen setzt.

kunft des Vaters – dem proletarisch geprägten Hamburger Stadtteil Altona – und den Immobilien in Kampen, Gstaad, Cap Ferrat, Sea Island, Morges und London, die er nach seinem Aufstieg im Hause Springer kauft, wird im Text im Sinne einer Topografie des Sozialen erzählerisch betont. Der Erzähler erweist sich dabei allerdings als wenig klassensensibel. Die Kindheitserfahrungen des Vaters im proletarischen Milieu Altonas werden umstandslos zu allgemeinen Gegebenheiten proletarischen Lebens erklärt: „Sein Vater war Taxifahrer gewesen, in Hamburg-Altona, mit allem, was das beinhaltet. Die abendlichen Kneipentouren, bei denen der kleine Junge mitziehen mußte, die alkoholisierten, dumpfen Schläge seines Vaters, die wilhelminische Erbarmungslosigkeit der Unterschicht.“ (E, 45–46) Die klischeehafte Verbindung von proletarischer Herkunft und Alkoholismus, erst recht aber die Unterstellung einer generellen Erbarmungslosigkeit der ‚Unterschicht‘, in der angeblich historisch überlebte autoritäre Formen weiterwirken konnten, legen Vorurteile der Figur frei, die es fraglich erscheinen lassen, ob eine Aufarbeitung dieser Aspekte ihrer Herkunftsgeschichte zum Zeitpunkt des Erzählens tatsächlich schon stattgefunden hat.⁶³

In diesem Sinne bietet der Text an, die verächtliche Darstellung der Herkunftswelt des Vaters als einen Vorgang transgenerationaler Übertragung zu deuten: Wenn es vom Vater heißt, er sei aus „Angst vor der Provinzialität“ und „der eigenen niedrigen Herkunft“ nach dem Krieg „in das Umfeld von Axel Springer“ (E, 46) „getänzelt“ – was dann später auch zum Kauf des Hauses auf Sylt führt –, so spiegelt sich diese Angst des Vaters im Affekt des Sohnes Jahrzehnte später noch wider. Die psychosoziale Spur, die der Text hier legt, wird in der Erinnerung an die Kindheit in Kampen anekdotisch unterfüttert. Bevor sich der Vater das eigene Haus in Kampen kauft, findet er mit seinem Sohn, dem Erzähler, Unterkunft beim Arbeitgeber Axel Springer. Im Gästezimmer des Hauses, in dem der Erzähler übernachtet, befindet sich ein Waschbecken, das ihm als Notbehelf dient: Aus Angst, über den Flur zur Toilette zu gehen, uriniert er regelmäßig in das Becken. Als dieses schließlich „streng zu riechen“ (E, 36) beginnt, versucht der Erzähler, den Geruch mit Seifenlauge, Waschmittel und Herrenparfüm zu überdecken. Die Angst vor Entdeckung kulminiert in einer kindlichen Vorstellung von Schuld und Bestrafung, in der sich das Machtgefälle zwischen dem Vater und

⁶³ Die diskriminierenden Aussagen werden im Text freilich wiederum ironisch durchkreuzt. So ist es auf der Reise des Erzählers die (aus der Oberschicht stammende) Mutter, die exzessiv trinkt, während der Taxifahrer in jeder Hinsicht nüchtern bleibt und zuverlässig seinen Job erledigt. Auf die intertextuelle Dimension der Motivik, die sich aus den arroganten Interaktionen des *Faserland*-Erzählers mit Hamburger Taxifahrern ergibt (vgl. F, 31–32 und 39), kann hier nicht näher eingegangen werden, da sie vom Sylt-Bezug der Texte wegführt.

seinem Chef spiegelt: „Ich hatte Angst, daß Axel Springer meinen Vater hinauswerfen würde, wenn es herauskam, daß ich immer in sein Waschbecken gemacht hatte.“ (E, 36) Auffällig ist, dass hier – wie an kaum einer anderen Stelle in *Euro-trash* – das Erzählen des Verdrängten, das man aus *Faserland* kennt, als Muster reaktiviert wird. Die ererbte Unsicherheit des Sohnes über den sozialen Status, den der Vater erlangt hat (und wieder verlieren könnte), äußert sich in Vermeidungshandlungen und Ängsten, die sich dem Körper des Kindes einschreiben. Die aus dem Englischen bekannte Wendung ‚I stink‘ erfährt dabei eine bedrückende Rückübersetzung ins Buchstäbliche: Die Angst vor dem Nicht-Genügen im sozialen Kontext – genauer: vor der Exklusion durch die ‚echten‘ Repräsentanten der Oberschicht – wird über die Affekte des Selbstekels und der Scham symbolisch verhandelt.

Es kann auch hier zweifellos darüber diskutiert werden, ob die Verschiebung hin zu einem Erzählen der Tiefe als ein Vorgang verstanden werden kann, der die für den Roman typischen Dynamiken der Störung von Erinnerungsdiskursen suspendiert, oder ob die Darstellung in ihrer geradezu idealtypischen Einlösung des Jaquet’schen *transclasse*-Konzepts nicht selbst wiederum den Charakter eines Simulakrums annimmt.⁶⁴ Im zweiten Fall würde der Text eine Erhellung von Zonen des Verdrängten nur vorgeben, während in Wirklichkeit das abstrakte, von den Büchern Ernaux’, Eribons und anderer gefütterte Modellwissen der Lesenden in einem Zirkel der Selbstreferentialität leerlaufen würde. Dass diese Frage – zumindest mit Blick auf die Sylt-Passagen des Romans – nicht eindeutig zu beantworten ist, unterstreicht die Raffinesse der Kracht’schen Autofiktion. Die Klassen-gefühle und abwertenden Gesten der Erzählinstanz gegenüber dem Vater und seiner Herkunftswelt bilden die von Spannungen und Rissen durchzogene Identität des Erzählers als Sohn einer *transclasse*-Figur ab – und machen dessen Erzählen damit als psychologischen Vorgang lesbar –, sie könnten andererseits aber auch Teil eines bodenlosen literarischen Spiels sein, in dem die topologischen,

64 Diese zweite Möglichkeit kommt erst recht ins Spiel, wenn man die Ausführungen des Erzählers zum Scheitern des Vaters in der High Society Londons miteinbezieht. Hier heißt es einleitend, dass der Vater „England geliebt“ habe, „doch man hatte ihn nicht reingelassen“ (E, 46). Es folgt eine minutiöse Analyse der ‚feinen Unterschiede‘ im Habitus der englischen Oberschicht, die der Vater nicht erkannt habe. Das abfällige Urteil, dass an den „englischen Maßanzügen“ des Vaters „der Geruch der deutschen Arbeiterschicht“ geklebt habe (E, 47), zeigt wiederum aber nicht nur die Zerrissenheit des Vaters zwischen den Klassen – es ist auch ein Indiz für die Nicht-Akzeptanz von Hybridität durch den Sohn. Gleichzeitig werden im Abschnitt so viele Klischees des *transclasse*-Diskurses bedient, dass es schwerfällt, dem Erzählen den Status authentischer Gesellschaftsbeobachtung zuzuschreiben.

sozialen, psychologischen und ästhetischen Zeichen als Elemente einer bloßen Simulation von Sinn und Tiefe ironisch ausgestellt werden.

Eine ähnliche Ambivalenz zeigt sich auch auf der Ebene der Aufwertung kulturellen Kapitals, wie der Erzähler sie in Abgrenzung zur stumpfen Repräsentationslogik der Vaterwelt vornimmt. Bereits in der Kampen-Passage wird eine axiologische Perspektive eingeführt, in der Kunst und Literatur als substanzielle Werte gegen die sinnentleerten Manifestationen symbolischen und ökonomischen Kapitals in Stellung gebracht werden. Während der Vater den Lebensstil seines Oberschichten-Mentors Axel Springer imitiert und sich „immer dort Häuser“ kauft, „wo er sich Anschluß an eine Gesellschaft erhofft [...], die ihn sonst niemals akzeptiert hätte“ (E, 44), findet der Sohn sein Vorbild im literaturergebenen Verleger Peter Suhrkamp. Dieser habe Springer damals sein Kampener Haus verkauft, „um mit dem Erlös die deutschen Übersetzungsrechte für Prousts ‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‘ kaufen zu können, was mir heute wie ein sehr guter Handel erscheint“ (E, 35–36).

Die distinktive Stoßrichtung hinter Aussagen wie dieser ist offensichtlich. Über die Kontrastierung der Kapitalsorten wird vom Erzähler eine Zone der klassenlosen, immateriellen Hingabe ans Werk und an die (dichterische) Sprache profiliert, in die er sich selbst als Autor und Kenner der Kunst hineinplatziert.⁶⁵ Das Manöver erweist sich bei näherem Hinsehen allerdings als fragwürdig. Schon die Formulierung in der oben zitierten Passage gibt Anlass zum Zweifel: Indem der Erzähler Suhrkamps Entscheidung für die Literatur als „sehr gute[n] Handel“ bezeichnet, bleibt er einer Logik des Nutzendenkens und strategischen Hin- und Herspielens von Kapitalsorten verhaftet, die der an anderer Stelle pathetisch bemühten Denkfigur eines ‚Lebens in der Sprache‘ implizit zuwiderläuft (vgl. E, 40–42). Bei Suhrkamps Entscheidung geht es nicht um einen Akt der Entsagung zugunsten der Literatur (ganz abgesehen davon, dass man ein Haus in Kampen auch erst einmal besitzen muss, um es zu verkaufen). Vielmehr handelt es sich, wie der Erzähler selbst andeutet, um eine kluge Umverteilung von Kapital, die Prestige und damit Unternehmenserfolg zur Folge hatte. Der Habitus der kulturel-

⁶⁵ Dies spiegelt sich nicht zuletzt in der textinternen Darstellung der Entstehung von *Faserland*. Die Aussage des Erzählers, er habe sich seinerzeit von „Pizza-Baguette zum Aufbacken und Toastbrot mit Kühne-Senf und Ravioli aus der Dose“ (E, 64) ernährt und sei schließlich aus Geldnot aus der Einzimmerwohnung in Hamburg-Ottensen (Altona) ausgezogen, zeichnet das Bild eines geld-, welt- und selbstvergessenen ‚armen Poeten‘, der aus dem Nichts das ‚große Werk‘ geschaffen habe. Dass der Roman dabei ausgerechnet in Altona entstanden sein soll, stellt eine Parallele zur Herkunft des Vaters her. Die Lebenswege, die in dem einen Fall auf Geld und sinnentleerte Renommiergegenstände, im anderen auf Literatur und Kunst hinauslaufen, haben eine gemeinsame Wurzel und machen gerade dadurch die Differenz der Bourdieu'schen Kapitalsorten augenfällig.

len Distinktion, den der Erzähler vertritt – und der ihn gegen die Widersprüche der *transclasse*-Existenz des Vaters immunisieren soll –, erscheint damit von vornherein gebrochen: Er verbirgt (mehr schlecht als recht) die ökonomisch-materielle Basis von Literatur und macht gerade dadurch die Wirkmacht kulturellen Kapitals als sublimierte, konvertible Form verfügbarer ökonomischer und symbolischer Ressourcen deutlich.

Dass über Suhrkamp auch der metapoetische Bezug auf Proust, der für die psychologisierende Ding- und Erinnerungspoetik des Romans insgesamt von Bedeutung zu sein scheint, dabei in der Kampen-Passage verankert wird, unterstreicht die Bedeutung der Konstellation, die hier beschrieben wurde. Die poetische Auratisierung von Objekten der Erinnerung, die der Erzähler als fleißiger Proust-Imitator vornimmt, folgt der ironischen Logik der gleichzeitigen Dementierung und Demonstration von Oberschichtenhabitus und Distinktionsstreben. Ein Beispiel, das hierhergehört, weil es auf die Strand-Episode im Sylt-Kapitel von *Faserland* anspielt, ist die Beschreibung der Longines-Fliegeruhr, die der Erzähler vom jüdischen Freund des Vaters, dem englischen Luftwaffenoffizier und Schriftsteller George Clare, erhält. Während in *Faserland* die alte Luxusuhr am Handgelenk Sergios dessen Zugehörigkeit zur Oberschicht zum Ausdruck bringt – und dabei offenbar eine subtile *old money*-Botschaft sendet, die den Erzähler affektiv herausfordert –,⁶⁶ wird die alte Longines-Uhr als auratisches Objekt, das auf Konzepte wie jüdischen Widerstand, Demokratie, Kunst und Zivilisation verweist, in *Eurotrash* poetisch transzendiert. Die ins Kitschige gesteigerte Beschreibung der „schlanken Finger“ des Majors, mit denen er das „grüne[] sich langsam auflösende[] Stoffarmband“ der Uhr „sachte“ löst, während „draußen vor dem Fenster im Garten der englische Regen leise die Rosen benetzt[]“ (E, 29), kippt dabei freilich in ihre eigene ironische Dekonstruktion um. Je mehr die Uhr poetisch bedeuten soll, desto durchsichtiger wird der Versuch, ihre eigentliche Funktion als diskreter Marker der Zugehörigkeit zur Oberschicht zu verdecken. Das abgetragene Uhrenarmband, das an die abgewetzten Barbourjacken in *Faserland* oder die verschmutzten Chukka-Boots der Londoner Gentlemen in *Eurotrash* erinnert, erfüllt allzu genau die vom Erzähler selbst kundig dargelegten Kriterien der *reverse snobbery*, an denen der Vater bei seinem Versuch, in die englische Upper Class

⁶⁶ Auf mögliche Komplexe deutet die passiv-aggressive Formulierung des Erzählers hin, Sergio sei „so einer“, der stets alte Rolex-Uhren und dazu rosa Hemden und teure Lederslipper tragen „müsse“ (F, 18).

aufgenommen zu werden, noch gescheitert war.⁶⁷ Damit wird auch die Uhr (bzw. ihre Beschreibung) als Kompensationsgeste des Erzählers lesbar: Die scheinbare Abstinenz von Repräsentationsansprüchen basiert auf ambivalenten Klassengefühlen, die durch die Poetisierung von teuren Prestigeobjekten nicht überwunden, sondern literarisch nur re-maskiert werden.

6 Fazit

Die Analyse hat gezeigt, dass Sylt in der deutschsprachigen Popliteratur seit den 1980er Jahren nicht nur als sozialer Raum der Oberschicht markiert wird, sondern als literarische Projektions- und Reflexionsfläche für gemischte Klassengefühle und die poetologischen Herausforderungen dient, die sich daran knüpfen.

In Matthias Horx' *Die wilden Achtziger* spielt die Poetik nur insofern eine Rolle, als der Text die Konfrontation des Erzählers mit den Reichen von Sylt in Form eines offenen, auch im Schreiben nicht verarbeitbaren Konflikts präsentiert. Die vom Erzähler eingangs vertretene These vom ‚Ende der Klassen‘ wird auf der Ebene der Affekte dabei unterlaufen. Sowohl die Aggressionen der Reichen als auch die zwischen Empörung und Resignation schwankenden Gefühle des aus dem Kleinbürgertum stammenden Erzählers deuten auf die Wirkmacht sozialer Unterschiede hin, die sich über den popkulturellen Rekurs auf den Zeitgeist nicht nivellieren lassen.

Christian Krachts frühe Sylt-Texte und die Sylt-Passagen in *Faserland* sind als Überschreibungen von Horx' Buch und vielen weiteren kleineren und größeren – bis hin zu weltliterarischen (Thomas Mann) – Texten angelegt. In einem mehrstufigen Prozess transformieren sie den Diskurs gemischter Klassengefühle und instabiler habitueller Selbstbezüglichkeit, indem sie ihn in eine psychologisch komplexe, von Leitmotiven gesteuerte Poetik der Verdrängung einbinden. Sylt selbst wird dabei zur Chiffre des Erzählens: In der Imagination des Erzählers erscheint die Insel als ein Gebilde zwischen Oberfläche und Tiefe, aus dem heraus Erinnerungen ans Tageslicht drängen – ohne in ihrer Bedeutung vom Erzähler allerdings erkannt zu werden. In diesem Sinne weicht im Text das vermeintlich Eindeutige dem Uneindeutigen: Die Zeichen der Klasse, die auf der Oberfläche des Textes lesbar werden – die Symbole des Reichtums und der sozialen Distinktion –,

⁶⁷ Auf den ‚foxed‘-Style und die ‚reversed snobbery‘ der englischen Oberschicht, die den Vater wegen seiner Herkunft aus der Arbeiterschicht ausgeschlossen habe, geht der Erzähler im zweiten Kapitel detailliert ein (vgl. E, 46–47).

besitzen eine Tiefendimension, in der verdrängte Deklassierungsängste und psychosoziale Unsicherheiten der Hauptfigur erzählerisch greifbar gemacht werden.

Benjamin von Stuckrad-Barres Text *Ganz unten im Norden* überschreibt sowohl Horx' Zeitgeistbuch als auch Krachts *Faserland*, indem er den Fokus auf die Arbeitsrealitäten im ikonischen *Gosch*-Lokal in List auf Sylt legt. Als Imitation der Undercover-Reportagen Günter Wallraffs angelegt, bewegt der Text sich an der Grenze von parodistischer Subversion und dokumentarischem Ernst. Indem der Text zeigt, dass ein Verstehen fremder Klassengefühle aus der privilegierten Position des (Pop-)Schriftstellers letztlich nicht möglich ist, liefert er einen kritischen Kommentar zu den identifikatorischen Reportagen Wallraffs. Zugleich inszeniert der Text aber auch die relative Folgenlosigkeit der gemachten sozialen Erfahrung: Die Verstrickung des Erzählers in die ‚Bewusstseinsindustrie‘ der Werbung wird am Ende nicht gelöst, sondern bleibt – trotz des Wissens um die kapitalistische Kehrseite des ‚Syltgefühls‘ – unbewusst weiterhin wirksam.

Im (vorläufig) letzten Text der Reihe von Übersreibungen steht Christian Krachts Roman *Eurotrash*, der die popliterarischen Sylt-Darstellungen der ‚langen‘ 90er Jahre autofiktional fortführt und zugleich literarisch umcodiert. Die Erinnerungen des Erzählers an Sylt, die hier nun im Gestus der Aufdeckung verdrängter Familiengeheimnisse präsentiert werden, sind von Störsignalen durchsetzt, die nicht nur den Diskurs der Aufarbeitung als solchen ironisch unterwandern, sondern auch Hinweise auf die neuralgischen Punkte in der Klassenbiografie der Erzählerfigur geben. Diese liegen einerseits in der NS-Vergangenheit der Familie mütterlicherseits begründet, andererseits – und vor allem – aber haben sie mit der proletarischen Herkunft des Vaters zu tun. Die verächtliche Abgrenzung von dem nach Anerkennung in der Oberschicht strebenden Vater entlarvt die gemischten Klassengefühle des Sohnes, dessen Versuch, sich durch die Betonung seiner Teilhabe am kulturellen Kapital von Literatur und Kunst aus den Widersprüchen seiner Herkunft zu befreien, im Text ironisch durchsichtig gemacht wird. Hinter den ins Kitschige übersteigerten poetischen Sinnstiftungsgesten des Erzählers verbergen sich unbewältigte soziale Komplexe, durch die der Text eine subtile Verbindung zur Erzählanlage von *Faserland* aufrechterhält. Die dort gestellte Frage, was hinter Sylt steckt, bleibt in diesem Sinne literarisch weiterhin spannend.

Literatur

Primärliteratur

- Horx, Matthias: Die wilden Achtziger. Eine Zeitgeist-Reise durch die Bundesrepublik, München und Wien 1987.
- Kracht, Christian E.: Sylt: American & Dorfkrug, in: Tempo 6 (1991), 52.
- Kracht, Christian Eduard: Die Tücken der Ellipse, Folge 1, in: Schlagloch 15 (1991), 9.
- Kracht, Christian: Faserland. Ein Roman (erstmalig 1995), Frankfurt a. M. 2018.
- Kracht, Christian: Eurotrash, Köln 2021.
- Lorenz Lorenz [Lorenz Schröter]: Sylt (I knew I was right), in: Der Freund 7 (2006), 108–112.
- Mann, Thomas: Eintrag ins Gästebuch des Hotels ‚Kliffende‘ (11. September 1927), in: ‚Herzlich zugeeignet‘. Widmungen von Thomas Mann 1887–1955, hg. von Gert Heine und Paul Schommer, Lübeck 1998.
- Mann, Thomas: Tonio Kröger, in: ders., Schwere Stunde und andere Erzählungen (1903–1912), Frankfurt a. M. 1999, 15–81.
- Nickel, Eckhart Henrik: Barbourpapa. Die Karriere einer Jacke, in: ruprecht 19 (1992), H. 6, 9.
- von Stuckrad-Barre, Benjamin: Ganz unten im Norden, in: Welt am Sonntag, 05.08.2001, <https://www.welt.de/print-wams/article613905/Ganz-unten-im-Norden.html> (18.06.2025).
- von Stuckrad-Barre, Benjamin: Gastronomie, in: ders., Deutsches Theater, Köln 2001, 83–91.

Sekundärliteratur

- Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, München 2002.
- Baßler, Moritz, und Eckhard Schumacher: Einleitung, in: Handbuch Literatur & Pop, hg. von dens., Berlin und Boston 2019, 1–28.
- Biess, Frank: ‚Ganz unten‘. Günter Wallraff und der westdeutsche (Anti-)Rassismus der 1980er Jahre, in: Zeithistorische Forschungen 19 (2022), H. 1, 17–47.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a. M. 1982.
- Brochhagen, Ulrich: Nach Nürnberg. Vergangenheitsbewältigung und Westintegration in der Ära Adenauer, Hamburg 1994.
- Busch, Nicolai: Christian Kracht – „Türsteher der rechten Gedanken“?, in: ders., Das ‚politisch Rechte‘ der Gegenwartsliteratur (1989–2022). Mit Studien zu Christian Kracht, Simon Strauß und Uwe Tellkamp, Berlin und Boston 2024, 122–254.
- Clarke, David: Dandyism und Homosexuality in the Novels of Christian Kracht, in: Seminar 41 (2005), 36–54.
- „Faeser nennt Vorfall auf Sylt ‚Schande für Deutschland‘“, in: Stuttgarter Zeitung, 24.05.2024, <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.rassistisches-gegroele-faeser-nennt-vorfall-auf-sylt-schande-fuer-deutschland.4bc54c99-5070-4863-8020-61e57f5faaa9.html> (24.03.2025).
- Feldhaus, Stephan: Christian Krachts rhizomatisch-selbstreferenzielle Werkpolitik als Modalität der Störung von Erinnerungsdiskursen (‚Imperium‘, Poetikvorlesungen, ‚Eurotrash‘), in: Literarische Formen des Erinnerns. Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur zwischen Aufstörung und Stabilisierung, hg. von Carsten Gansel und Thomas Möbius, Berlin und Boston 2024, 387–410.

- Frank, Dirk: Die Nachfahren der ‚Gegengegenkultur‘. Die Geburt der ‚Tristesse Royale‘ aus dem Geiste der achtziger Jahre, in: Pop-Literatur, hg. von Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer, München 2003, 218–233.
- „Hitlergruß und ‚Ausländer raus‘-Gesang in Promi-Club – Wirt streicht Lied von Playlist“, in: WELT, 24.05.2024, online unter <https://www.welt.de/vermischtes/article251661852/Sylt-Hitlergruss-und-Auslaender-raus-Gesang-im-Pony-Club-Wirt-streicht-Lied-von-Playlist.html> (24.03.2025).
- Jaquet, Chantal: Les transclasses ou la non-reproduction, Paris 2014.
- Jever-Werbespot der 90er Jahre, <https://www.youtube.com/watch?v=PheoYf3uQws> (24.06.2025).
- Jung, Carl G.: Christ, A Symbol of the Self, in: ders., Collected Works, Volume 9, Part 2: Aion: Researches into the Phenomenology of the Self, hg. von Gerhard Adler und R. F. C. Hull, Princeton 1959, 36–71.
- Kreuzmair, Elias: Die wilden Neunziger. Zu Intertextualität und Autoreflexion in ‚Faserland‘, in: Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption, hg. von Matthias N. Lorenz und Christine Riniker. Berlin 2018, 205–227.
- Lettow, Fabian: Der postmoderne Dandy – die Figur Christian Krachts zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein, in: Selbstpoetik 1800–2000. Ich-Identitäten als literarisches Zeichenrecycling, hg. von Ralph Köhnen, Frankfurt a. M. 2001, 285–305.
- Lorenz, Matthias N.: ‚Barbourpapa‘. Eine quellenphilologische Untersuchung zur Textgenese von ‚Faserland‘, in: Christian Krachts Ästhetik, hg. von Susanne Komfort-Hein und Heinz Drügh, Berlin 2019, 182–198.
- Löw, Martina: Raumsociologie. Frankfurt a. M. 2001.
- Peichl, Markus: Die Dame vom ‚Spiegel‘ oder warum ich ‚Tempo‘ machte, in: Merian Extra: Der Verlag, o. J., 56–63.
- Pörksen, Bernhard: Die Tempojahre. Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift ‚Tempo‘, in: Grenzgänger. Formen des New Journalism, hg. von Joan Kristin Bleicher und dems., Wiesbaden 2004, 307–336.
- Rogge, Jan-Uwe: Kinder brauchen Grenzen, Reinbek bei Hamburg 2003.
- Schelsky, Helmut: Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend, Düsseldorf und Köln 1957.
- Schmidt, Gary: Fear of the Queer? On Homosexuality, Masculinity and the Auratic in Christian Kracht's Anti-Pop Pop Novels, in: German Pop Literature. A Companion, hg. von Margaret McCarthy, Berlin und Boston 2015, 209–235.
- Schumacher, Eckhard: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart, Frankfurt a. M. 2003.
- Schumacher, Eckhard: Differenz und Wiederholung. Christian Krachts ‚Imperium‘, in: Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um ‚Imperium‘ und der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2012, hg. von Hubert Winkels, Berlin 2013, 129–146.
- „Sylt war nicht der Anfang: Wie ein Partysong zur Betriebsanleitung für Rassismus wird“, in: Amadeu Antonio Stiftung, <https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/sylt-war-nicht-der-anfang-wie-ein-partysong-zur-betriebsanleitung-fuer-rassismus-wird-112399/> (25.08.2025)
- „Wegen jüdischer Vorfahren: Gregor Gysi bekommt antisemitische Mails“, in: WELT, 15.11.2013, <https://www.welt.de/politik/deutschland/article160308130/Wegen-juedischer-Vorfahren-Gregor-Gysi-bekommt-antisemitische-Mails.html> (02.06.2025).
- Wenig, Peter, und Andreas Eckhoff: „Letzte Ausfahrt Wussow“, Ein Gespräch zwischen Paul Sahner und Benjamin von Stuckrad-Barre, in: GQ, Nr. 2, Februar 2002, o. S.

