



UNIVERSITY OF NAIROBI

FACULTY OF ARTS

DEPARTMENT OF LINGUISTICS AND LANGUAGES

MASTER OF ARTS GERMAN STUDIES

MA-ARBEIT ZUM THEMA:

**Christian Krachts Abenteuerroman *IMPERIUM*: Ein Buch zwischen postkolonialer
Komik und rechtslastigem Gedankengut?
Eine Untersuchung aus afrikanischer Perspektive**

Vorgelegt von:

BOZA HERVE DJAPO

C50/13166/2018

herve.djapo@gmail.com

+254 757590989 / +49 1702585941

4. Semester 2019/2020

Donnerstag, 30. Juli 2020

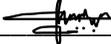
Unter Betreuung von:

1. Dr. James Orai

2. Dr. Lorna Okoko

EHRENWÖRTLICHE ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende MA-Forschungsarbeit gar nicht anhand fremder Hilfe angefertigt wurde, sondern wohl die Frucht meiner eigenständigen Überlegungen ist. Alle jeweiligen Textstellen, welche wortwörtlich oder sinngemäß auf Vorträgen oder Veröffentlichungen von anderen Autoren basieren, wurden als solche kenntlich gemacht. Die Thesis wurde bis jetzt keiner anderweitigen Prüfungsbehörde unterbreitet und somit auch noch nicht publiziert.

Unterschrift  _____

Datum 06/11/2020 _____

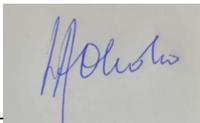
Boza Hervé Djapo
C50/13166/2018

Diese Forschungsarbeit wurde als Bestandteil des Germanistik-Masterstudiums an der University of Nairobi mit unserer Einwilligung als wissenschaftliche Betreuer*innen der hingewiesenen Universität vorgelegt.

Unterschrift  _____

Datum 08/11/2020 _____

Dr. James Orao

Unterschrift  _____

Datum 09/11/2020 _____

Dr. Lorna Okoko

DANKSAGUNG

Dem Gott den HERREN möchte ich zuallererst meinen herzlichen Dank für die Gesundheit und die starke Inspiration, die ER mir barmherzig bei der Anfertigung dieser Recherchearbeit oktroyiert hat, aussprechen. Sowohl bei Dr. James Orai und Dr. Lorna Okoko, meinen Betreuer*innen an der University of Nairobi als auch bei dem Prof. Michael Hofmann, meinem Betreuer an der Universität Paderborn, möchte ich mich ebenfalls so sehr bedanken für ihre jeweiligen geistigen und moralischen Unterstützungen. Einen besonderen Dank geht ebenso gut an den DAAD, der mir durch seine Stipendienvergabe gestattet hat, über einen zweijährigen Studienaufenthalt an der University of Nairobi in Kenia und an der Universität Paderborn in Deutschland zu verfügen. Nicht nur meinen engeren Bekanntschaften bzw. meinen Unikumpels möchte ich obendrein dafür danken, dass sie mir zum Masterabschluss hoch vertraut haben, sondern vor allem meiner Familie in Abidjan, die mir in unaufhörlicher Weise ihre Affektion, Unterstützung auf allen Ebenen und Zutrauen zu einem erfolgreichen Studienabschluss im Ausland gerne akkordiert hat.

ABSTRACT

Among several novels of modern German-language literature from the last 20 years that deal with German colonialism the novel *IMPERIUM* by Christian Kracht stands out and has led to a broad debate all over the German-speaking world. Some literary critics took the view that the novel is the biggest scandal of this early century, while others have praised *IMPERIUM*. Using an eclectic parody approach (Neumann 1962; Hutcheon 1985; Jameson 1983), Wolfgang Kayser's theory of grotesqueness enhanced by Carl Pietzcker and Mikhail Bakhtin's theory of literature's carnivalesque this master thesis attempts an interpretation of the polemic novel from a perspective specifically beyond the prevailing discourses solely from European's publications about the novel. The African perspective is especially directed towards the theme of colonialism that is at the center novel. This Thesis discussed, therefore, first of all who the author is inclusive all his repertoire of works and in general what characterizes his works. A summary of the novel and the dominant literary techniques forms part of this discussion. This was followed by a discussion of the novel from a perspective that is counter the prevailing discourses in the western scholarship with special critical look at the colonizer-colonized dichotomy. The last part of this research work touched upon the critical reception of the novel in European cycles, looking exactly at how the novel was criticized and praised in its review. After a thorough analysis of all these aspects, the thesis concludes that *IMPERIUM* contains provocative ideas coupled with several literary techniques in the novel that are at the same time pro-, anti-, post- and post-postcolonial thus giving the novel a fascinating literary-comic effect that even perhaps loses track of that black humor.

INHALTSVERZEICHNIS

1.0	EINFÜHRUNG	7
1.1	Hintergrund	7
1.2	Problemstellung	8
1.3	Forschungsfragen.....	9
1.4	Forschungsziele	9
1.5	Begründung	10
1.6	Themeneinschränkung	10
1.6.1	Perspektive.....	10
1.6.2	Zeitraum.....	10
1.6.3	<i>IMPERIUM</i> s-Beurteilung	11
1.7	Begriffsannäherung.....	11
1.7.1	Kolonialismus	11
1.7.2	Postkolonialismus	11
1.7.3	Post-Postkolonialismus.....	12
1.7.4	Komik.....	12
1.7.5	Parodie.....	12
1.7.6	Groteske.....	12
1.7.7	Palimpsest	13
1.7.8	Pastiche.....	13
1.7.9	Intertextualität.....	13
1.7.10	Ironie.....	13
2.0	FORSCHUNGSSTAND	14
3.0	THEORETISCHER RAHMEN	17
3.1	Herangehensweisen zur Funktion von Parodie und Groteske in der postmodernen bzw. - kolonialen Literatur.....	17
3.1.1	Zum eklektischen Parodieansatz.....	17

3.1.2 Zur Wolfgang Kayzers behobenen Theorie der Groteske (Carl Pietzcker).....	19
3.2 Zu Michail Bachtins Theorie der Karnevalisierung der Literatur.....	20
4.0 METHODIK.....	21
4.1 Datenaufnahme	21
4.2 Datenanalyse.....	21
5.0 EMPIRISCHER TEIL.....	22
5.1 Zur Vorstellung des Autors Christian Kracht.....	22
5.1.1 Biographie des Autors	22
5.1.2 Bibliographie des Autors	27
5.2 Zur Vorstellung des Romans <i>IMPERIUM</i>	36
5.2.1 Zur Inhaltsangabe des Romans	36
5.2.2 Zur Herauskristallisierung mannigfaltiger <i>IMPERIUM</i> innewohnenden Literaturverfahren.....	40
5.3 Zur Interpretation des Romans <i>IMPERIUM</i> aus afrikanischer Perspektive.....	61
5.3.1 <i>IMPERIUM</i> als antikolonialer Roman	61
5.3.2 <i>IMPERIUM</i> als prokolonialer Roman.....	66
5.3.3 <i>IMPERIUM</i> als postkolonialer (post-postkolonialer?) Roman.....	69
5.4 Zur Rezeption des Romans <i>IMPERIUM</i>	76
5.4.1 <i>IMPERIUM</i> s-Gegners Reaktionen.....	76
5.4.2 <i>IMPERIUM</i> s-Befürworters Reaktionen	78
5.4.3 Georg Diez‘ Antwort an seine Kritiker	81
5.4.4 Das Nach-Diez‘-Replik	83
6.0 SCHLUSSBETRACHTUNG.....	85
LITERATURVERZEICHNIS	87

1.0 EINFÜHRUNG

1.1 Hintergrund

Eine Reihe von in den letzten 10 Jahren erschienenen Romanen scheint auf ein neu erwachtes Interesse der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur am Phänomen des deutschen Kolonialismus hinzudeuten. Neben Gerhard Seyfrieds *Herero* [2003], Alex Capus' *Eine Frage der Zeit* [2007] und Thomas von Steinaeckers *Schutzgebiet* [2009] ist Christian Krachts *Imperium* (2012) unter den genannten wohl der Roman, der am meisten an Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. (Dunker 2017:175)

In meiner Masterarbeit möchte ich mich daher mit dem Roman *IMPERIUM* von Christian Kracht beschäftigen, womit er 2012 eine umfassende Diskussion bei dessen Rezension in Deutschland bzw. in den Feuilletons herbeigeführt hat, welche „in der Verleihung des Wilhelm Raabe-Preises für diesen Roman gipfelte“ (ebd.). In *IMPERIUM* erzählt Christian Kracht die Geschichte eines Aussteigers namens August Engelhardt, der sich anfangs des letzten Jahrhunderts nach dem Bismarckarchipel, in die Südsee begibt, um der zur Wilhelminischen Ära beginnenden Industrialisierung zu entfliehen. Dort besorgte er sich die Insel Kabakon, wo er seine Weltanschauung des Sonnenordens gründete und sich bis zu seinem Verfall neue – sowohl deutsche als auch einheimische – Freunde bzw. Feinde machte.

Dass ich dem Gegenstand des deutschen Kolonialismus in der Gegenwartsliteratur meine Masterarbeit widme, ist der Tatsache geschuldet, dass ich auf die sich abzeichnend neu erwachte koloniale Neigung der Gegenwartsliteratur eingehen möchte. Dadurch beabsichtige ich insbesondere, den kolonialen bzw. postkolonialen Diskurs über *IMPERIUM* zu ‚interkontinentalisieren‘, indem ich über diese Masterarbeit hinweg anscheinend den ersten Beitrag aus afrikanischem Blickwinkel zur bis heute nur im Abendland bestehenden Diskussion über diesen kontroversen Roman liefere. In den Feuilletons bzw. aus dem Abendland erfolgt eine zwiespältige Meinung über das eingesetzte Themenkomplex im Roman. Etlichen Literaturkritiker*innen zufolge sei das Werk *IMPERIUM* der größte Skandal dieses früheren Jahrhunderts und Christian Kracht somit der Céline¹ seiner Generation, da *IMPERIUM* diverse rechtsorientierte Ansichten wie Rassismus enthalte. Andere hingegen loben den Roman und sind sogar der Ansicht, das Buch sei das fesselndste Kunstwerk, welches Christian Kracht je verfasst hat. Es müsse demnach im deutschsprachigen Raum gefeiert werden, so einer von den Befürwortern. Ausschlaggebend wäre es nun zu wissen, wie ein Nichtweißer bzw. Nachkomme deutscher Kolonialländer insbesondere ein Afrikaner diesen *IMPERIUMs*-Gegenstand

¹ Verweis auf den aus Frankreich stammenden Politiker, Mediziner und Autor Louis-Ferdinand Céline, welcher im 20. Jahrhundert als Erneuerer der französischen Biologie bzw. Literatur angesehen wurde, nämlich für seine extrem rechten politischen Ansichten.

einsehen und vor allem interpretieren würde. Die Entschlüsselung literarischer Inhaltsstoffe des Romans einerseits und vorzugsweise eine Interpretation des Erzählten aus afrikanischer Perspektive fungieren folglich als grundlegende Bestandteile dieser Masterarbeit. Eingehende Kenntnisse über Christian Kracht und seine Schriften im Allgemeinen und ferner eine Untersuchung der jeweiligen Pro- und Kontra-Argumente bei der *IMPERIUM*s-Rezension werden hierbei auch in den Blick gerückt.

1.2 Problemstellung

Kolonialismus wird in der Regel als „Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnis“ (Öztürk 2012:2) festgelegt. Davon ausgehend ist wohl zu bemerken, dass zwei klar umrissene Entitäten im Begriff „Kolonialismus“ abzugrenzen sind: Der Kolonisator und der Kolonisierte. In Christian Krachts kontroversen Roman *IMPERIUM* werden diese zwei Entitäten durch eine skurril erzählte deutsche Kolonialgeschichte in der Südsee mit historischen Figuren in den Blick gerückt. Dabei gestaltet sich jedoch ein Problem: Keiner der zahlreichen vorhandenen Beiträge seitens der einen Entität sprich des „Kolonisierten“ (weder Afrikas noch der Südsee-Gebiete) wurde bei oder nach der *IMPERIUM*s-Rezension bisher festgestellt. Lediglich die andere Entität bzw. die „Kolonisatoren“ haben mittlerweile ihre abweichenden Meinungen über das polemische Werk zu Papier und Sprache gebracht. Jedoch kann zweifelsfrei festgehalten werden, dass nur ein aus beiden Entitäten stammender gemeinsamer Blick auf *IMPERIUM* eine ausgeglichene Diskussion darstellt. Nicht nur der/die fehlende/n Beitrag/-träge seitens der Entität des „Kolonisierten“ macht aber das Problem des Forschungsthemas aus, sondern auch die bloße Tatsache, dass die vorhandenen Beiträge der „Kolonisatoren“ leider keineswegs anfechtbare Aspekte gegenüber den Schwarzen im Roman einbeziehen. Mit anderen Worten: Im *IMPERIUM*-Diskurs wurde bislang lediglich entweder das negative Image Deutschlands oder die Genieästhetik des Autors Christian Kracht zum Thema gemacht; keine besondere Aufmerksamkeit wurde also dabei auf die im Roman auftauchende einheimische bzw. schwarze Masse gelenkt, obwohl diese an den unterschiedlichen Romanhandlungen stark beteiligt ist. In diesem Zusammenhang habe ich – als erster „Kolonisierter“ – den Beschluss gefasst, *IMPERIUM* ebenfalls eine „Kolonisierte“-Ausrichtung zuzuweisen. Mein Primärinteresse besteht demzufolge darin, den in *IMPERIUM* auftauchend pikanten kolonialen bzw. postkolonialen Gegenstand aus der Sicht des „Kolonisierten“ auszuwerten, was ja dazu führen wird, die bisher erhältlichen Erörterungen aus der Sichtweise der „Kolonisatoren“ um den von mir vorgelegten „Kolonisierten“-Beitrag zu erweitern. Somit wird eine Gleichstellung der Beiträge sichergestellt, und vor allem das unabdingbare „Kolonisierten“-Desideratum im

IMPERIUMs-Diskurs auszugsweise abgedeckt. Der Fokus dieser Masterarbeit widmet sich somit grundsätzlich der Interpretation des Romans aus afrikanischer Perspektive, genauer gesagt der Interpretation des erzählten kolonialen Abenteurers im Roman. Indes – zur besseren Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex – werden ebenfalls hierbei ein globaler Überblick über den Autor Christian Kracht und seine Romangedanken im Allgemeinen, eine Untersuchung der jeweiligen Philippiken und Laudationen bei der *IMPERIUMs*-Rezension, und ebenso eine Analyse aller im Roman mannigfaltig eingesetzten Literaturverfahren zur Schau gestellt. Diese Masterarbeit bedient sich überwiegend der Methodik der Textanalyse.

1.3 Forschungsfragen

Im Hinblick auf das bisher Gesagte entziehen sich folgende Fragen zur besseren Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex:

- Welche Literaturverfahren lassen sich in *IMPERIUM* herauskristallisieren und anschließend rubrizieren?
- Wie lassen sich diese mannigfaltig eingesetzten Literaturverfahren lesen?
- Wie lässt sich der Konnex Kolonisator-Kolonisierter im Krachtschen Abenteuerroman *IMPERIUM* aus einer afrikanischen Betrachtungsweise interpretieren?
- Was wurde bei der Rezension des Werkes *IMPERIUM* beanstandet bzw. gelobt?
- Wodurch sind Christian Krachts Schriften tendenziell gekennzeichnet?

1.4 Forschungsziele

Diese Masterarbeit zielt darauf ab folgende Ziele zu erreichen:

- Ausarbeitung, Rubrizierung und Analyse mannigfaltig eingesetzter Literaturverfahren im Roman.
- Beitrag zur Deckung des „Kolonisierten“-Desideratums im *IMPERIUMs*-Diskurs durch eine auf afrikanischer Sicht beruhende Stellungnahme.
- Untersuchung der jeweiligen Philippiken und Laudationen der *IMPERIUMs*-Rezension.
- Eingehende Kenntnisse über Christian Krachts allgemeine Schriftgedanken.

1.5 Begründung

Diese Forschungsarbeit soll – über den aus afrikanischer Betrachtungsweise geleisteten Beitrag zum *IMPERIUM*s-Diskurs hinweg – wissenschaftlich dazu dienen, den bereits aus der „Kolonisators“-Seite erhältlichen Beurteilungen über den Roman ein „Kolonisierten“-Ermessen gleichzustellen, damit das erforderliche „Kolonisierten“-Desideratum im *IMPERIUM*s-Diskurs auszugsweise abgedeckt wird.

1.6 Themeneinschränkung

Die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand dieser Masterarbeit wird folgendermaßen eingegrenzt:

1.6.1 Perspektive

Die Interpretation des Themenkomplexes erfolgt hierbei – wie bereits erwähnt – aus einer afrikanischen Perspektive. Aber was lässt sich genau unter „aus afrikanischer Perspektive“ verstehen? Natürlich wäre es umständlich, irgendein Thema aus afrikanischer Perspektive anzuschneiden, denn Afrika ist ein Kontinent, der aus unterschiedlichen Ländern bzw. Menschen (Arabern, Weißen, Schwarzen etc...) besteht, die wiederum mannigfaltige Kulturen bzw. Sitten und Gebräuche besitzen. Außerdem geht es in dem Roman um Deutsch-Neuguinea und nicht um Afrika. Warum dann „aus afrikanischer Perspektive“? Die Antwort auf diese Frage lässt sich einfach dadurch rechtfertigen, dass sowohl neu-guineische als auch afrikanische Naturvölker im letzten Jahrhundert, am dessen Anfang *IMPERIUM* spielt, koloniale Unterdrückungen als Kolonisierte erlitten haben. Und da es sich im Roman vielmehr um schwarze Kolonisierte handelt, nicht um die heutigen hellbraunen Neu-Guineer, kann entweder ein Afrikaner oder ein Neu-Guineer den *IMPERIUM*-Gegenstand unter dem Etikett „schwarzer Kolonisierter“ interpretieren. Diese „afrikanische Perspektive“, woraus ich *IMPERIUM* analysiere, entpuppt sich dann in Wirklichkeit als Perspektive eines „schwarzen Kolonisierten“ und eine Art Replik auf die vorherrschenden Diskurse um die Krachtsche Ästhetik in *IMPERIUM*. Aufgrund dessen kann der in dieser Arbeit erarbeitete Beitrag nicht einer allgemeingültigen afrikanischen Perspektive unterstellt werden, sondern einer Perspektive eines schwarzafrikanischen Kolonisierten. Und dies erfolgt durch die Interpretation des Konnexes Kolonisator-Kolonisierter im Roman.

1.6.2 Zeitraum

Da der Roman *IMPERIUM* eine zur deutschen Kolonialzeit bzw. am Anfang des letzten Jahrhunderts beginnende Geschichte erzählt und ferner 2012 veröffentlicht wurde, erstreckt

sich das Thema von jenem Zeitalter an bis zu unserer heutigen Zeit. Der Kolonialismus-Einsatz zur Zeitspanne der Neuzeit spricht im 15. Jahrhundert während der „Entdeckungen“ und sogar all die vor 1400 eventuellen vorhandenen Kolonialismus-Spuren werden demnach hierbei mitnichten in Betracht gezogen.

1.6.3 IMPERIUMs-Beurteilung

Hierbei soll hervorgehoben werden, dass sich die aus afrikanischer Sichtweise vorgenommene Bewertung über *IMPERIUM* keinesfalls auf außertextuellen Inbezugnahmen wie etwa der Biographie des Autors oder seinen vorausgehenden bzw. bevorstehenden Schriften beruht, sondern lediglich auf Textstellen, die aus dem zu trätierenden Roman herangezogen werden.

1.7 Begriffsannäherung

Zum besseren Verständnis der Quintessenz dieser Masterarbeit sind Erläuterungen folgender Grundbegriffe von effizientem Belang:

1.7.1 Kolonialismus

Jürgen Osterhammel definiert Kolonialismus als „meist staatlich geförderte Inbesitznahme auswärtiger Territorien und die Unterwerfung, Vertreibung oder Ermordung der ansässigen Bevölkerung durch eine Kolonialherrschaft“ (Osterhammel 1995:19). Anschließend betont er eindeutig, dass Kolonisatoren und Kolonialisierte dabei einander kulturell gemeinhin fremd gegenüberstehen, was bei den Kolonialherren zum „Glauben an eine kulturelle Überlegenheit über die sogenannten ‚Naturvölker‘ und teils an die eigene rassische Höherwertigkeit“ (ebd.:19f) geführt hat. Und genau diese Kolonisierung schwächster Weltbevölkerungen durch europäische Länder brachte das ideologische Urteil hervor, das man Eurozentrismus nannte (Vgl. Köchler 1992:9ff).

1.7.2 Postkolonialismus

Der Postkolonialismus entwickelte sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Mit dieser geistigen Strömung war anfangs zu denunzieren, dass die einstigen Kolonien ihre offizielle Unabhängigkeit zwar erlangt haben, aber sie konnten sich indirekt immer noch kaum von den jeweiligen Kolonialmächten befreien. Das Konzept hat sich aber viel herausgebildet und umfasst heutzutage facettenreiche Grundgedanken. Im Literaturgebiet etwa wird meist drollig dadurch dargelegt, dass die Kolonisierung sowohl bei den Kolonisierten als auch bei den Kolonisatoren negativ bzw. positiv ausgewirkt hat (Vgl. Conrad & Randeria 2002:17).

1.7.3 Post-Postkolonialismus

Gemäß der Bedeutung des lateinischen Stamms „post“ im Neologismus Post-Postkolonialismus und zwar „nach, hinter“ kann man logischerweise vermuten, dass sich der Post-Postkolonialismus auf die Zeit nach dem Postkolonialismus bezieht. Allerdings betont Prof. Michael Hofmann der Universität Paderborn, dass der Begriff des Post-Postkolonialismus im Hinblick auf den Postkolonialismus quasi nicht mit der zeitlichen Abfolge zu tun hat, sondern – im Literaturbereich – den Versuch umfasst, über das normale Postkoloniale hinauszugehen. Was ihm zufolge „eine noch weitere Reflexionsstufe ist, die sich entweder kolonialkritisch oder kolonialaffirmativ aufweisen kann“².

1.7.4 Komik

DUDEN definiert das Wort „Komik“, das ebenfalls als „das Komische“ bezeichnet wird, als „den Worten, Gesten, einer Situation, Handlung o. Ä. ausgehende komische Wirkung“³. In der Literaturwissenschaft wird infolgedessen von Komik bzw. Komischem gesprochen, wenn etwa ein literarischer Text maßgeblich drollige Effekte einschließt. Komik kann bei den Figurenaussagen sowie der Erzählweise o. Ä. eruiert werden.

1.7.5 Parodie

Die Bedeutungsfestlegung des Wortes „Parodie“ „hängt wesentlich von dem Verständnis des präpositionalen Elements »para« ab, das sowohl additiv als auch adversativ verstanden werden kann“ (Freund 1981:1). Die etymologischen Definierungen der Parodie als Neben- bzw. Gegengesang sind also eindeutig in Kauf zu nehmen. Im Literaturfeld bezeichnet der Begriff Parodie als literarische Gattung „eine verzerrende, übertreibende oder verspottende meist komische Nachahmung eines bekannten Werkes“⁴ oder Erlebnisses.

1.7.6 Grotteske

Das Zedler-Lexikon legt 1735 den Begriff des Grottesken fest: „Grottesque ist eine Freyheit derer Mahler oder Bildhauer, etwas widersinniges und lächerliches, oder ungeschickte Bildungen von Thieren, Vögeln, halben Menschen, Waffen, Laubwerk und dergleichen künstlich durch einander geflochten vorzustellen“⁵. Daher erweist sich der Begriff-Verständnis als komische Nichtbeachtung von den geeigneten Vorschriften und Gestaltungsprinzipien bei der Malerei und Bildhauerkunst im Besonderen und den anderen Wissenschaften wie etwa

² Hofmann, Michael.12/02/2020: Bei einer Sprechstunde in seinem Büro (H3.328). UPB.

³ Aus <https://www.duden.de/rechtschreibung/Komik> (abgerufen am 29/01/2020)

⁴ Vgl. Das Wörterbuch Wiktionary.

⁵ Aus dem Zedler-Lexikon von 1735. Band 11. Spalte 1083. Leipzig.

Literatur im Allgemeinen. Eruiert wird indes aus der Begriffsfestlegung mitnichten, ob das Groteske diesen „gewandten“ Darstellungsprinzipien nicht gerecht werden kann, nicht gerecht werden will, oder mit deren Wertmaßstäben nicht vertraut ist.

1.7.7 Palimpsest

Das Wort Palimpsest – von lateinisch *palimpsestus* – „bezeichnet ursprünglich eine Manuskriptseite oder -rolle, die beschrieben, durch Schaben oder Waschen gereinigt und danach neu beschrieben wurde“ (Vgl. Gregorovius 1867:690f). Dieser Praxis fielen ja antike bzw. mittelalterliche Texte zum Opfer, die Platz machen mussten für „Antiphonarien oder Heiligengeschichten“ (ebd.). Im Literaturkreis spricht man von einem Vorgang des Neu-, Um- oder Überschreibens (Vgl. Osthues 2017:204).

1.7.8 Pastiche

Das Pastiche findet Anwendung in vielen Wissenschaften wie etwa der Filmkunst, der Architektur usw. und wird gemeinhin als Nachahmung eines Werkes eines vorangehenden Künstlers verstanden. Im Literaturgebiet wird ebenfalls dem Pastiche die Kennzeichnung „intertextuelles Werk“ zugeschrieben, insofern es einen Originaltext genau imitiert. Antonsen zufolge unterscheidet sich das Pastiche von der Fälschung durchs einfache Faktum, dass es „seine Epigonalität offen deklariert“ (Antonsen 2007:34). Des Weiteren erklärt Von Wilpert, „das Motiv für die enge Anlehnung an den Stil des imitierten Textes kann einerseits im Mangel an Persönlichkeitsbewusstsein des Autors liegen, der sich keine eigenen Stilentscheidungen zutraut, oder in parodistischer Absicht“ (Von Wilpert 1964:499).

1.7.9 Intertextualität

Im literarisch-kulturellen Strukturalismus bzw. Poststrukturalismus wird der Begriff Intertextualität als „das Phänomen bezeichnet, dass kein Bedeutungselement – kein Text also – innerhalb einer kulturellen Struktur ohne Bezug zur Gesamtheit der anderen Texte denkbar ist“⁶. Das Bezogensein von literarischen Einzeltexten auf anderen wird demzufolge in der Literaturwissenschaft als „Intertextualität“ bezeichnet. Den Begriff prägte Julia Kristeva in den späten sechziger Jahren, allerdings mit ausdrücklichem Rekurs auf Michael Bachtins Konzept der Dialogizität.

1.7.10 Ironie

Das DUDEN-Lexikon definiert den Terminus „Ironie“ als „feiner, verdeckter Spott, mit dem

⁶ Aus <https://educalingo.com/de/dic-de/intertextualitat> (Zugriff am 19/02/2020)

jemand etwas dadurch zu treffen sucht, dass er es unter dem augenfälligen Schein der eigenen Billigung lächerlich macht“⁷. So Groeben & Scheele, bezeichnet dementsprechend Ironie – auch „rhetorische Ironie“ oder „instrumentelle Ironie“ genannt – „eine rhetorische Figur, wobei der Sprecher etwas behauptet, das seiner wahren Einstellung oder Überzeugung nicht entspricht, diese jedoch für ein bestimmtes Publikum ganz oder teilweise durchscheinen lässt“ (Vgl. Groeben & Scheele 1984:263). Die rhetorische Ironie kann folglich – in deren Sinne – dafür auswirken, „sich von den zitierten Haltungen zu distanzieren oder sie in polemischer Absicht gegen Adressaten zu wenden“ (ebd.). In der Literaturwissenschaft wird Ironie maßgeblich in literarischen Texten festgestellt.

2.0 FORSCHUNGSSTAND

Seit seinem Erscheinen bzw. 2012 wurden – nämlich seines umstrittenen Inhalts wegen – mannigfaltige wissenschaftliche Artikel über *IMPERIUM* verfasst. Hier unten die wichtigsten davon:

Erst kurz nach der Veröffentlichung des Werkes im selben Erscheinungsjahr (2012) bearbeitete die französische Autorin und Germanistik-Dozentin der Universität Straßburg Catherine Repussard – teilweise in ihrem in *Recherches Germaniques*⁸ publizierten wissenschaftlichen Artikel „Ein bisschen Südsee und ein gutes Maß Lebensreform: Das Rezept für das beginnende 21. Jahrhundert? Marc Buhls *Paradies des August Engelhardt* (2011) und Christian Krachts *Imperium* (2012)“⁹ – das Thema der Weltuntergangsvisionen und Erlösungsversuche in Krachts Roman *IMPERIUM*. Dabei hebt Repussard über die vom Krachtschen Erzähler verunglimpfte europäische Zivilisation hinweg den in *IMPERIUM* wieder zum Leben gebrachten Zeitgeist der Kulturkritik um 1900 hervor, welcher ihr zufolge eigentlich als Abglanz der „geisteigen Situation unserer Zeit“ (Repussard 2012:77) nachvollzogen werden kann. Ein Unbehagen in der abendländischen Zivilisation sei demzufolge aus dem Roman herauszukristallisieren, deren Gesundwerden nicht mehr in Europa zu erhoffen ist: Daher die Südsee bzw. das deutsche Kolonialgebiet Deutsch-Neuguinea als ersehntes Paradies. Paradies, wo der Rückkehr-zum-Natürlichen-Herolden-Chef, sprich die historische Figur August Engelhardt, „ein Hippie aus dem [Wilhelminischen] Kaiserreich“¹⁰, einen Sonnenorden gründete, der strikt einzuhaltende lebensreformerische Gebote mit sich brachte. Zu diesen Geboten waren – wie es Repussard

⁷ Aus <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ironie> (Zugriff am 19/02/2020)

⁸ 1971 gegründete Zeitschrift, die zweimal jährlich erscheint und Beiträge zur Literatur- und Kulturwissenschaften im deutschsprachigen Raum veröffentlicht.

⁹ Artikel von Catherine Repussard, der 2012 in *Recherches Germaniques* publiziert wurde.

¹⁰ Den Ausdruck verwandte Christina Horsten in erster Linie in der *Sächsischen Zeitung*-Ausgabe vom 19. Januar 2010.

herausstellt – u. a. Vegetarismus (vorzugsweise Kokovorismus), Nudismus, Abstinenz, Geld- und Besitzfreies gemeinschaftliches Zusammenleben, Verzicht auf dem Abendland entstammende Waren (außer Büchern) usw. zu zählen. Die in *IMPERIUM* zum Ausdruck kommende Ichbezogenheit und Eurozentrismus der damaligen deutschen bzw. europäischen Kolonialexpansion werden folglich von Boten des Zurück-zur-eigentlichen-Ursprünglichkeit „kaum wahrgenommen“ (Repussard 2012:78). Sie (Repussard) wirft infolgedessen die Frage der „schwierigen Beziehung zwischen den europäischen Natursüchtigen und Befürwortern eines ökologischen Bewusstwerdens und den sog. Naturvölkern“ (Vgl. ebd.) auf, welche ihrer Meinung nach sehr entscheidend für die heutige Epoche klingt. Sie legt sodann offenkundig dabei dar, dass der Roman *IMPERIUM* der geschilderten ökologischen Alternative gegenübersteht, da er die Frage aufwirft, ob „die lebensreformerischen Versuche doch nicht zum Aufkommen des Nazismus beigetragen haben“ (Repussard 2012:79). *IMPERIUM* versuche dann, so die Germanistik-Dozentin, mehr oder weniger überzeugend zu Tage zu fördern, wie „aus den harmlosen Träumereien eines Aussteigers eine von einem antisemitischen Führer geleitete arisch reine Volksgemeinschaft entstehen konnte.“ (Repussard 2012:80). Sie kam dementsprechend zum Schluss, dass es quasi in *IMPERIUM* zu einem:

Echoeffekt zweier Jahrhundertwenden, einer Art Resonanz der Epochen [komme], die über das Anekdotische hinaus nach Überwindung der modernen Welt bzw. der Moderne strebt, jenseits der Ideologien und jedes Fortschrittsglaubens. (Repussard 2012: ebd.).

Christian Kracht versuche dann ihr zufolge, sich dem Erwartungshorizont seiner Zeit anzupassen, vor allem skandalös im „Popstarhauch“ aufzutreten. Doch die Feststellung einer Erneuerung, eines Auswegs aus der verhängnisvollen Moderne erweise sich als unmöglich, deshalb die „Lust am Fabulieren und die Flucht in die Träumerei“ (Vgl. ebd.).

Hannah Gerlach hat sich 2013 ebenfalls in ihrer Arbeit betitelt „Relativitätstheorien: Zum Status vom ‚Wissen‘ in Christian Krachts *Imperium*“¹¹ mit dem Thema der Problematisierung von Wissen und Wirklichkeitsbildern im Roman *IMPERIUM* befasst. Dabei stellt sie den vorhandenen Zweifel an der Glaubwürdigkeit der im Werk enthaltenen Angaben heraus, der sich beispielhaft durch die Widersprüche zwischen Erzähler- und Figurenaussagen zeigt. *IMPERIUM* wägt die Dozentin ebenfalls als Pastiche ab, auf Grund der im Roman zahlreichen Inbezugnahmen auf den Schreibstil des Autors Thomas Mann. Genau dieser mit dem von Mann vergleichbar in *IMPERIUM* eingesetzte Sprachduktus stelle Gerlach zufolge – sich an Koopmanns Meinung anlehnend – die Unbezweifelbarkeit des Erzählers sowie

¹¹ Gerlachs Artikel, der 2013 in *Acta Germanica* 41 veröffentlicht wurde.

„Absolutheitsansprüche“ (Koopmann 2005:847) infrage:

Mit anderen Worten: Bereits das Verständnis der in Krachts Roman verwendeten Sprache als Anspielung auf Werke Thomas Manns legt, vor dem Hintergrund der in dessen Werken vielfach enthaltenen Relativierung vermeintlich sicherer Informationen, erste Vorbehalte gegenüber dem in *Imperium* zu Wort kommenden Erzähler und seinen Aussagen nahe. (Gerlach 2013:197).

In Anlehnung an Birgfelds und Finlays gemeinsame Schlussfolgerung rückt die Dozentin obendrein stark in den Blick, die Relativität von Wissensvorstellungen und die Unergründlichkeit von „Wahrheit“ könnten als zentrale Themen des Werks in Betracht gezogen werden. Eine Vielzahl weiterer Inkonsistenzen sah die Dozentin außerdem in den außertextuellen Bezügen des Romans – etwa der Verschiedenheit der Biographien des Protagonisten. Was Gerlachs Ermessen nach „bei einigen Leserinnen und Lesern zu erhöhter Skepsis gegenüber den eigenen Wirklichkeitsbildern führen könnte“ (Gerlach 2013:205).

In einem kurzen Teil seiner wissenschaftlichen Arbeit „Coppola und Conrad: Intertextualität als Rassismuskritik in *Imperium* und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*“¹² (2014) behandelte wiederum der deutsche Kulturwissenschaftler Matthias N. Lorenz das Thema der Intertextualität nämlich der verwendeten Erzählweise in *IMPERIUM*, welche Lorenz zufolge diejenige ist, die sozusagen diese gespürte rassistische Sicht im Leser entfacht. Er negiert immerhin diese Vorwürfe nicht, wonach *IMPERIUM* empörende Gedanken wie Rassismus einschließe.

2014 ging ebenso der österreichische Autor Robin Hauenstein durch sein Arbeiten „Ein Schritt zurück in die exquisiteste Barbarei“-Mit Deutschland in der Südsee: Christian Krachts metahistoriographischer Abenteuerroman *Imperium*“¹³ darauf ein, dass der von Christian Kracht in *IMPERIUM* verwendete Duktus zwar dem realistischen Pastiche aus der Zeit des deutschen Kaiserreiches entstammt, aber die vom Krachtschen Erzähler in seiner Narration illusionsstörenden metanarrativen und -fiktionalen eingebauten Effekte sind kaum „neben dem Einsatz des ironischen Pastiches klassischen Realismus“ (Hauenstein 2014:31) zu stehen. Die zu diesen metafikionalen Effekten „zu zählenden theoretisierenden Verhandlungen und Verfahren kinematographischer Art auf diskursiv-narratologischer Ebene“ (ebd.) seien seinem Ermessen nach besonders die postmodernen Kennzeichen des Romans:

Das *kinematographische Verfahren*, das bereits in der Eingangspassage des Romans und ihrer Zoom-Technik zu beobachten ist, wird auch in der Folge immer wieder eingesetzt und explizit metafikional ausgestellt und damit zur Reflexion gebracht. Seine Krönung findet die Exposition des cineastischen Verfahrens in der finalen, postmodern-ironischen Überführung des Romans in

¹² Lorenz' Artikel, der 2014 in *Acta Germanica* 42 publiziert wurde.

¹³ Hauenstein' Artikel, der 2014 in *Acta Germanica* 55 veröffentlicht wurde.

seine eigene Hollywood-Verfilmung, die die eben erzählte Geschichte wieder von vorne beginnen lässt, den Romananfang zum neuerlichen, kommentierten Bild erhebt. (ebd.).

Der österreichische Autor ist anschließend zur Affirmation gelangt, dieser zwar dem deutschen Realismus entstammend aber neben ihm stehend in *IMPERIUM* angewandte Duktus bzw. die über die *kinematographische[n] Verfahren* hinweg eingeführte „postmodern-ironische“ Überführung des Romans sei „eine pessimistische Reflexion über die ständige Wiederkehr des Gleichen in der Geschichte“ (Hauenstein 2014:44). Er kam zu diesem Schluss, nachdem er einen Vergleich zwischen den realen Umständen deutschen Kaiserreiches und denen von *IMPERIUM* gemacht hatte.

Prof. Dr. Axel Dunker der Universität Bremen nahm ebenfalls am *IMPERIUM*s-Diskurs teil. In der Tat durch seinen 2017 im Sammelband *Postkolonialität denken: Spektren germanischer Forschung in Togo* publizierten Artikel *Essenz und Konstruktion: Christian Krachts Roman „Imperium“ und der Postkolonialismus* ging Dunker darauf ein, dass der polemische *IMPERIUM*s-Gegenstand seinen Quell in den formalen Aspekten des Romans zu schöpfen hat. Dunker enumerierte und untersuchte überflüssig dabei die im Werk andersartig verwendeten Verfahren, worunter das Pastiche erheblich in den Fokus zu rücken wäre. Genauso wie Hauenstein hebt der Dozent das Pastiche-Verfahren in seiner Arbeit hervor, welches allerdings für ihn zu „eine[r] gesonderte[n] Diskussion“ (Dunker 2017:177) führe. Zu guter Letzt warf er eine hervorragende Frage auf, was zu wissen wäre, „ob wir es bei Krachts Überschreibungen mit dem Verfahren des Pastiche oder doch mit dem der Persiflage zu tun haben, das im Unterschied zum Pastiche deutlicher auf satirische Effekte setzt“ (ebd.).

3.0 THEORETISCHER RAHMEN

Das Verfassen des empirischen Teils dieser Masterarbeit lässt sich anhand untenstehender Theorieansätze umsetzen:

3.1 Herangehensweisen zur Funktion von Parodie und Grotteske in der postmodernen bzw. -kolonialen Literatur

Nach wie vor sind Auseinandersetzungen mit Parodie- und Grotteskeansätzen beziehungsweise deren Aufgabe in der Literatur von hoher Bedeutung. Etliche Literaturwissenschaftler*innen bzw. Schriftsteller*innen haben sich demzufolge damit beschäftigt:

3.1.1 Zum eklektischen Parodieansatz

Das Parodieherannahen wurde bisher unter diversen Standpunkten von mannigfachen Geistesarbeitern zum Vorschein gebracht. In seinen Überlegungen in »Zur Ästhetik der

Parodie«¹⁴, welches im Gesamtband *Die Parodien* fündig wird, hebt etwa der österreichisch-britische Autor Robert Neumann den potenziell aggressiv-satirischen Wesenszug der Parodie hervor:

Genau das aber, diese Nicht-Identität des legitimen Inhabers der zum Geschöß verwendeten Form mit dem, auf den geschossen wird, macht das Produkt zu einem humorigen, zu einer Nicht-Parodie. [...] Parodie schießt auf einen Mann mit der Waffe seiner eigenen Form. Das ist ihr besonderes Mittel der Aggression. (Neumann 1962:554).

Dadurch wird klar dargelegt, dass Parodien im Grunde eine mittelbare ästhetische Kritik verwickeln. Hierbei geht R. Neumann hauptsächlich davon aus, dass die Aufgabe der Parodie darin bestehe, fehlerhafte Denkmäler bzw. überbewertete Wertskalen abzubauen. Daher wird der Parodie ein Auftrag zugesprochen, welcher der Literaturkritik gleichgesetzt wird und diese auch noch parodiert. Zumal „der Betrieb eines großen Teiles unserer Literaturkritik entlarvt wird“ (Vgl. Neumann 1962:559). Entweder als Nachahmung oder eher entlarvendes Zitat erweist sich somit das Inzertiv dieser Neumann'schen Parodie. Letztendlich dringt der Parodist anhand „harmlose[r] Mimikry in die Welt des literarischen Opfers ein“ (ebd.:556) und bedient sich dabei des geklauten Idioms, „das Opfer zu attackieren, zu entlarven, in die Luft zu sprengen“ (ebd.). Demnach besitze Parodie – im Sinne Neumanns – eine unmissverständlich subversive Neigung: sie – wie Neumann es hervorhebt – sei „die Fünfte Kolonne der Aggression.“ (ebd.:561).

Linda Hutcheon beschäftigte sich ebenfalls mit dem Parodieansatz. In ihrem Werk „*A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*“¹⁴ (1985) rückte etwa Hutcheon ihr Parodieverständnis in den Fokus. Parallel zu Neumann ist sie eher der Ansicht, parodistische Distanzierungsstrategien seien nicht primär Instrumente zum Hinterfragen des Parodierten anhand von schonungsloser Kritik, sondern zur bloßen Loslegung neuer artistischen Herstellungsverfahren. Beispielweise im Zusammenhang mit Autoreflexivität bzw. fiktionale Selbstreferentialität als „form of interart discourse“ (Hutcheon 1985:2). Dabei hängt sie die nicht-komischen beziehungsweise Neumann'schen aggressiv-satirischen Abwandlungen der Parodie an den Nagel (vgl. ebd.:21).

Im Übrigen entzieht sich Frederic R. Jameson der Auseinandersetzung mit dem Parodieansatz mitnichten, wenn er – über seinen Artikel »Postmodernism and Consumer Society« hinweg, welcher sich im Essayband *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* ausfindig machen lässt – der Parodie eine andere Konnotation zuweist, welche sich weder im

¹⁴ Hutcheon's Buch, das 1985 publiziert wurde.

Neumann'schen noch im Hutcheon'schen Parodiesinne niederschlägt. Jameson geht davon aus, dass sich die Parodie – im Gegensatz zu Neumanns Auffassung – keineswegs als Verfahren mit satirischer Tendenz verstehen lasse, sondern als das, was er „blank parody“ – sprich „leere Parodie“ – nennt. Die „blank parody [...] that has lost its sense of humor“ (Jameson 1983:114). Diese Jameson'sche „blank parody“ deckt sich eindeutig mit dem Genette'schen Pastiche, sprich eine Stilimitation als „neutral practice“ (ebd.), nämlich ohne sarkastische Intention. Dieses Vorbringen Jamesons von „solch eine[r] Neuausrichtung des Parodiebegriffs gründet in dem postmodernen Verdacht, dass jeder satirisch-kritische Impetus immer schon das Existieren einer Gültigkeit beanspruchenden Norm voraussetzt“ (Wirth 2017:29): „But what would happen if one no longer believed in the existence of normal language, of ordinary speech, of the linguistic norm?“ (Jameson 1983:114).

3.1.2 Zur Wolfgang Kayser'schen Theorie der Groteske (Carl Pietzcker)

Im zwanzigsten Jahrhundert kommt es zu einer neuen mächtigen Wiedergeburt der Groteske, mag auch das Wort „Wiedergeburt“ auf einige Formen der neuesten Groteske nicht recht zutreffen (Bachtin 1990:25).

Diese Neuausrichtung des Groteske-Verständnisses wurde durch den bedeutenden deutschen Literaturwissenschaftler Wolfgang Kayser herbeigeführt, welcher vornehmlich über sein erfolgreiches Buch *Das Groteske in Malerei und Dichtung* (1957) hinweg dem Groteskeansatz ein großes Gewicht beigemessen hat:

Kaysers Arbeit ist im Grunde [zwar] die erste und bisher die einzige Theorie des Grotesken, die diesen Namen verdient. Sie enthält eine ganze Reihe wertvoller Feststellungen und subtiler Analysen. [Doch] die allgemeine Konzeption Kaysers erregt [...] Widerspruch (ebd.).

In diesem Sinne erscheint Carl Pietzcker, welcher sich vorwiegend durch sein Werk *Das Groteske* „dem systemischen, [sprich] der reinen Begriffsbestimmung“ (Pietzcker 1980:85) des Groteskeansatzes zuwendet, wobei er dem Grotesken eine „andere“ bzw. postmoderne Konnotation zuschreibt, was ihm zufolge zwar „von den Ergebnissen Kaysers abhängig bleib[t]“ (ebd.), aber dazu diene, Kaysers Theorie der Groteske „weiter[zu]entwickeln, ergänzen und korrigieren.“ (ebd.).

Sein abweichendes Groteske-Verständnis lässt sich anhand der folgenden Zeilen eindeutig nachvollziehen:

Wenn es „zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen“, läßt sich damit nicht vereinbaren, daß das Groteske zugleich „die entfremdete Welt, die sich verwandelt hat“ ist, denn das Versagen unserer Weltorientierung ist ein Akt des Bewußtseins, die Welt aber zeigt sich dem Bewußtsein; die Orientierung versagt lediglich *angesichts* der entfremdeten Welt. Soll jenes Versagen zur Struktur des Grotesken gehören, so ist das Groteske nicht die „entfremdete“ Welt, sondern die Struktur, in der die Kategorien unserer Weltorientierung angesichts der „entfremdeten“ Welt versagen. Es ist dann die Struktur einer

Weltbegegnung, nicht die einer Welt. (Ebd.:86).

Hierbei wird unmissverständlich nachgewiesen, dass Pietzcker – im Gegensatz zu Kayser – das Groteske eher als „Struktur einer Weltbegegnung“ (ebd.) versteht und nicht als die „entfremdete Welt [selbst], die sich verwandelt hat“ (ebd.), wie es im Kaysers Sinne klingt. Pietzcker erklärt weiter:

Grotesk ist nicht die Vermischung von Stilen, Ordnungen, Bereichen, das bloße Nebeneinander des Heterogenen"; das Groteske verlangt vielmehr, daß erstens eine bestimmte Weise, wie die Welt oder der Mensch ist, erwartet wird, und daß zweitens diese Erwartung scheitert, so daß die Weltorientierung versagt und die Welt unheimlich wird. (Ebd.:86f).

Aus diesem Pietzckerschen Zitat erhellt sich, dass sich das Groteske als keine bloße Darlegung der Diegese erweist, sondern vielmehr erfordert, nämlich die Gestaltung der Diegese, welche wiederum scheitern muss, sodass das Gestaltete dem Leser fremd ist: „Ein Werk wirkt [also] grotesk, wenn es diese Struktur von Erwartung und Enttäuschung im Leser weckt.“ (Pietzcker 1980:87). Genau das sei die „reine“ Quintessenz des Grotesken. Demzufolge wird der herkömmliche Kaysersche Groteskeansatz infrage gestellt, und zieht daraufhin eine postmoderne Tunika an, sprich eine postmoderne Form übernimmt.

3.2 Zu Michail Bachtins Theorie der Karnevalisierung der Literatur

Mit seiner Theorie der Karnevalisierung der Literatur ist Michael Bachtin wohl zu den bedeutendsten Literaturtheoretikern des 20. Jahrhunderts zu zählen. Über diese Theorie hinweg erweiterte Bachtin den kritischen Fokus des Zusammenhanges zwischen gesellschaftlicher und literarischer Beschaffenheit um eine Gesellschaftsdimension und thematisierte dabei Einflussrelationen zwischen gebieterischen Abhandlungen und dezimierten Minoritäten, sowie ihre Widerstandsfähigkeit dagegen. Die ästhetische Abwicklung des Karnevals müsse im Bachtins Sinne dazu dienen, „[...] Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmten [...] [sprich] die Ordnung und alle aus ihr erwachsenden Formen der Furcht, Ehrfurcht, Pietät und Etikette [...]“ (Bachtin 1990:48) außer Kraft zu setzen, damit „jegliche Distanz zwischen den Menschen aufgehoben wird“(ebd.). Um seine Auffassung nachvollziehbarer zu machen, schreibt er:

Der Karneval bildet in einer konkret-sinnlichen, in einem Mischbereich von Realität und Spiel erlebten Form einen neuen Modus der Beziehung von Mensch zu Mensch aus, der sich den allmächtigen sozialhierarchischen Beziehungen des gewöhnlichen Lebens entgegengesetzt. Benehmen, Geste und Wort aus der Gewalt einer jeden hierarchischen Stellung (des Standes, der Rangstufe, des Alters, des Besitzstandes), von der sie außerhalb des Karnevals voll und ganz bestimmt wurden. Sie werden exzentrischen und deplaziert vom Standpunkt der Logik des gewöhnlichen Lebens. (Ebd.).

Über diese Deklaration hinweg geht Bachtin eindeutig davon aus, dass „die

sozialhierarchische Beziehung“ zwischen den Menschen im „normalen“ sprich ordinären Leben bei der karnevalesken Literatur an den Nagel gehängt werden muss, damit „[sich] d[ie] unterschwellig Seiten der menschlichen Natur [...] in konkret-sinnlicher Weise auf[schließen und aus[drücken“ (Bachtin 1990:49). Daher – zum Vollzug dieser strikten Vorschrift – wartet der Russe mit vier Verfahren auf, die er in dem Werk als „Karnevals-Kategorien“ (ebd.:48) bezeichnet und zwar: die Familiarisierung, die Exzentrizität, die Mesalliance und die Profanation (Bachtin 1990:48ff).

4.0 METHODIK

Um die Ziele dieser Arbeit zu erreichen, bediene ich mich folgender Methoden:

4.1 Datenaufnahme

Hierbei geht es grundlegend um ein textimmanentes Prozedere der Datensammlung, sprich die zu untersuchenden Daten werden vornehmlich Textauszügen des Romans *IMPERIUM* entnommen, denen nämlich der *IMPERIUMs*-Diskurs, die im Roman mannigfaltig eingesetzten Literaturverfahren, das Naturvolk-Auftreten und natürlich auch die Figurenkonstellation innewohnen. Indessen, da die Untersuchung erhältlicher Pro- und Kontra-Argumente bei der *IMPERIUMs*-Rezension, die Ausarbeitung gewisser Literaturverfahren und vornehmlich die eingehenden Kenntnisse über Christian Kracht und seine überwiegenden Schriftgedanken mit geeigneten textfremden Bausteinen intrinsisch gebunden sind, wird in dieser Forschungsarbeit ebenfalls auf außertextuellen Daten rekuriert sein.

4.2 Datenanalyse

Die Untersuchung der Daten im Allgemeinen wird qualitativ erfolgen. Auf Grund der komplexen Gestaltung des Romans, der das Spiegelbild eines typischen postmodernen Werks ist, werden die aus dem Roman erhältlichen Daten – zu einer besseren Datenanalyse – durch etliche angemessene Literaturansätze untersucht. Die intratextuellen Daten werden etwa hauptsächlich anhand von unterschiedlichen Parodie- und Grotteskeansätzen und ebenfalls Bachtins Theorie der Karnevalisierung der Literatur (S. o.) analysiert. Genauer gesagt: Das den *IMPERIUMs*-Textstellen inhärent polemische erzählte Abenteuer, das vornehmlich den Gegenstand Kolonialismus einbezieht und auf Grund dessen historischer Figuren eine Parodie ist, wird mit Hilfe von F. Neumanns, L. Hutcheons und R. Jamesons abweichenden Parodieherannahen und ebenfalls Pietzckers postmoderne Grotteske-Abwandlung interpretiert werden. Die karnevalistische Theorie Michail Bachtins findet wiederum Anwendung bei der Analyse der Figurenkonstellation. Was die außertextuellen Bezüge anbelangt, – die Biographie

und Bibliographie des Autors etwa – werden sie bloß dazu gebraucht, die Argumentation bzw. These dieser Masterarbeit zu unterstützen.

5.0 EMPIRISCHER TEIL

5.1 Zur Vorstellung des Autors Christian Kracht

Seit genau einem Vierteljahrhundert (1995 - 2020) – bestimmt der paradoxen Beschaffenheit seiner sämtlichen Werke wegen – hat der Autor Christian Kracht Konjunktur in der weltweiten Literatur im Allgemeinen (da seine Werke in mehr als dreißig Sprachen übersetzt werden) und in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur im Besonderen. Die einen Literaturkritiker halten ihn für einen präfaschistischen Denker, die anderen aber pflichten dem ästhetischen Genie bei, wodurch seine Werke gemeinhin gebrandmarkt sind. Davon ausgehend erweist sich eine eingehende Studie über den Autor Christian Kracht und seine tendenziellen Werkgedanken in der vorliegenden Arbeit vonnöten:

5.1.1 Biographie des Autors

Die Biographie des Schriftstellers Christian Kracht lässt sich zusammenfassend folgendermaßen wahrnehmen:

5.1.1.1 Zum Autor

Der aus der Helvetischen Eidgenossenschaft stammende Schriftsteller, Drehbuchautor und Journalist Christian Kracht wurde am 29. Dezember 1966 im Berner Oberland bzw. in Saanen geboren. Sein Vater Christian Kracht (senior), dessen exakten Namen der Schriftsteller Christian Kracht trägt, war ein deutscher Journalist und Verlagsmanager in der Zeit des westdeutschen Wirtschaftswunders, der ehe sein verbrachter Ruhestand in der Schweiz mehrere Jahre als Generalbevollmächtigter und schließlich erster stellv. Aufsichtsratsvorsitzender für den Axel-Springer-Konzern tätig war.¹⁵ Seine Kinderzeit verbrachte indes Christian Kracht in verschiedenen Orten. Außer der Schweiz ist er etwa in den USA, Kanada, Deutschland und ebenfalls in Südfrankreich aufgewachsen.¹⁶ Da er größtenteils außerhalb elterlicher Aufsicht aufgewachsen ist, hat Christian Kracht ersichtlich keine sagenhafte Kindheit gekannt. Bei einer Poetik-Vorlesung an der Goethe-Universität Frankfurt erzählte er etwa seinen Zuhörern, wie er im Alter von 12 von einem kanadischen Pastor sexuell missbraucht worden ist:

¹⁵ Vgl. aus <https://www.munzinger.de/search/portrait/Christian+Kracht/0/23882.html> (abgerufen am 23/04/2020)

¹⁶ Ebd.

Zurück zum Pastor. Sehen Sie, eben dieser, Keith Glead, hatte [...] mir, dem damals zwölfjährigen Knaben, bedeutet, ich solle nicht nur meine Hose und meine Unterhose [...] herunterziehen, sondern mich sozusagen ganz nackt ausziehen [...]. Ich hörte, wie er hinter mir die Hose öffnete [...]. Und ich spürte, wie mir dann sieben oder acht Schläge mit dem ledernen Gürtel auf Rücken und Hinterteil klatschen ließ. Ich sollte [...] mich nicht umdrehen, so die Anweisung von Pastor Keith Glead. Ich hörte ihn leise stöhnen, und ich muss heute annehmen, dass er sich hinter mir stehend, sein Schlagwerk und den schmächtigen, nachten Knaben vor sich beugend betrachtend, selbst befriedigt hatte.¹⁷

Über dieses Geständnis Krachts hinsichtlich seiner umständlichen Kindheitserlebnisse wurde viel geschrieben und gesagt. Für manche Rezensenten seiner sämtlichen Werke etwa gelte dies ohne jeden Zweifel als pure Rechtfertigung, weshalb Krachts Schriftansichten – wie im Fall Hermann Hesses – durch so was für Unschicklichkeiten gebrandmarkt würden. Jene während Krachts Kindheit erlebte Obszönität habe also bis hierhin Folgeerscheinungen in seinen tendenziellen Werken. Was den akademischen Werdegang des Autors Christian Kracht anbelangt, wurde ihm weitgehend eine spießige Ausbildung vergönnt. Er besuchte etwa, da er – wie bereits erwähnt – in abweichenden Ecken der Welt aufgewachsen ist, diverse prestigeträchtige internationale Internate. Darunter die Elite-Schule *Schloss Salem* (Baden-Württemberg) und die kanadische *Lakefield College School* im aktuellen Selwyn (ehemaligen Ontario). Im Nachhinein studierte er Filmkunst und Literatur am *College of the Liberal Arts* der *Penn State University* (USA) und anschließend an dem renommierten *Sarah Lawrence College* in New York, wo er 1989 das Studium absolvierte.¹⁸ Nach seinem College-Abschluss wollte Christian Kracht aber Maler werden, hatte dafür sogar eine Malermode adoptiert.¹⁹ Mit der Zeit hätten ihm indes seine Professoren mitgeteilt, er sei zum Malerwerden untalentierte, er solle sich dann lieber den europäischen Schriftwerten widmen.²⁰ So gab Kracht mit der Malereikarriereambition auf und wandte sich dem Journalismus zu, wobei er ein Volontariat bei dem Zeitgeist-Magazin *Tempo* abschloss.²¹ Danach fing er an zuerst als Redakteur zu arbeiten, ehe Indien-Korrespondent beim Magazin *Spiegel Online* (seit 2020 *Der Spiegel*) zu sein. Anschließend publizierte Kracht Reiseberichte, war als Kolumnist für die Tageszeitung *FAZ* tätig, und gab – in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Eckhart Nickel – die Zeitschrift *Der Freund* heraus.²² Im Anschluss an den Abbruch dieser Zeitschrift, welcher diverser Gründe

¹⁷ Aus Anne Backhaus' Artikel bei <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/christian-kracht-spricht-an-der-uni-frankfurt-ueber-seinen-missbrauch-a-1207975.html> (abgerufen am 25/04/2020)

¹⁸ Vgl. Aus <https://www.munzinger.de/search/portrait/Christian+Kracht/0/23882.html> (abgerufen am 23/04/2020)

¹⁹ Vgl. Denis Checks Interview mit Christian Kracht vom 26/03/2012 beim ARD-YouTube-Kanal. Erh. auf <https://www.youtube.com/watch?v=cjewDAQdoB0> (abgerufen am 24/06/2017).

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Aus <https://www.munzinger.de/search/portrait/Christian+Kracht/0/23882.html> (abgerufen am 23/04/2020)

²² Vgl. Aus <https://www.inhaltsangabe.de/autoren/kracht/> (abgerufen am 23/04/2020)

geschuldet ist, nahm Christian Kracht 2006 eine Dozentur zuerst an der *Wissenschaftsakademie Berlin* und in den folgenden Jahren an anderweitigen renommierten Universitäten an. Das Leben Christian Krachts ist des Weiteren mit einem anderen für ihn sehr wichtigen Aspekt verbunden: der Reise. In der Tat ist dem Autor keiner der fünf bewohnten Kontinente der Welt fremd. Abgesehen von den amerikanischen und europäischen Kontinenten, wo er – wie oben beschrieben – aufgewachsen und zur Schule gegangen ist, lebte ebenso Christian Kracht – nämlich aus Berufs- und vor allem Spaßgründen – in zahlreichen Ländern des asiatischen Kontinents. Er war beispielhaft Magazinkorrespondent in Neu-Delhi (Indien), Bangkok (Thailand), Kathmandu (Nepal), Pjöngjang (Nordkorea), und sogar in Lateinamerika (Buenos Aires), wo er eine Zeitlang lebte.²³ Nach Asien begibt sich Christian Kracht in diesem Weltreisekontext auch nach Ozeanien bzw. Neuseeland, wo er Zeitlang auch verweilt hat. Aber diesmal nicht als Korrespondent, sondern im Rahmen seiner persönlichen Recherchen.²⁴ Dies offenbarte er bei einer TV-Sendung²⁵ auf dem US-amerikanischen Fernsehkanal *FORA.tv*. Sogar Afrika entkam dem Autor Christian Kracht in seiner Weltreisegeschichte mitnichten. In einem Interview²⁶ verkündete Kracht 2000, dass er etwa zur Begegnung eines seiner Vorbilder nach Tanger, der marokkanischen Hafenstadt, aufgetroffen ist bzw. dort verweilt hat. Was ihm nicht nur, so Kracht, Spaß machte, sondern auch vor allem als Motivationsquelle für seine quasiersten Schriften diente. In Bezug auf Krachts Inspirationszielorte war indes – was Afrika anbelangt – nicht nur die Stadt Tanger zu zählen, sondern auch weitere afrikanische Länder – darunter Kenia. 2018 verbrachte beispielweise der Schriftsteller die Ferien mit seiner Familie (seiner Frau und seiner Tochter) im Lamu-Archipel bzw. auf der Insel Kiwayu, die im Ostnorden Kenias liegt.²⁷

Diese in diversen Weltecken verbrachte Kinder-, Ausbildungs- und Berufszeit des Christian Kracht, und vor allem seine Reiseerlebnisse in all den fünf bewohnten Kontinenten der Welt – sprich Europa, Amerika, Asien, Ozeanien und Afrika – machen zweifelsohne den Autor zu

²³ Vgl. das Interview *Christian Kracht im Gespräch: Der schlechteste Journalist von allen* vom 30/06/2000. Erh. auf <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-im-gespraech-der-schlechteste-journalist-von-allen/151028.html> (abgerufen am 25/04/2020)

²⁴ Vgl. die TV-Sendung mit dem Thema “Is Fiction ‘Truer than the Truth?’: The Historical novel” vom 31/08/2016 auf dem US-amerikanischen Fernsehkanal *FORA.tv*, wobei der Autor Christian Kracht zu Gast war. Erh. auf <https://youtu.be/rDPZAXwoMa4> (abgerufen am 25/04/2020).

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. das Interview *Christian Kracht im Gespräch: Der schlechteste Journalist von allen* vom 30/06/2000. Erh. auf <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-im-gespraech-der-schlechteste-journalist-von-allen/151028.html> (abgerufen am 25/04/2020)

²⁷ Vgl. Christian Krachts Beiträge vom 13., 17. & 31. August 2018 aus seinem offiziellen Instagram-Konto <https://www.instagram.com/mr.christiankracht/> (mr.christiankracht.)

einem unbestrittenen Kosmopoliten, dessen Schriftgedanken möglicherweise aus jenen weltweit abwechslungsreich-erlebten Kultursitten geschöpft werden.

So zusammenfassend kann in autorlebensbezogener Hinsicht die etwaigen Einwirkungen auf Christian Krachts tendenzielle Schriftansichten gerechtfertigt werden. Da er aber seit jetzt einem Vierteljahrhundert hauptsächlich von seiner Autorschaft lebt, wie erklärt sich dann der Übergang des berufstätigen Journalisten Christian Kracht zum zertifizierten Autor Christian Kracht? Welchen Literaturströmungen bzw. -bewegungen sind seine Autorweltanschauungen zuzuordnen? Und wodurch werden besonders seine Autorschreibart beeinflusst? Welche eventuellen Schriftsteller haben ihn dabei inspiriert?

5.1.1.2 Zum Werk

Seine Journalistentätigkeiten lang betrachtete sich Christian Kracht als der „schlechteste Journalist von allen“²⁸, worüber er sich freute. Aber wieso? Die Antwort Krachts darauf ist einfach spektakulär! In einem Interview²⁹ rechtfertigte er seine Meinung dadurch, dass die Journalisten in Deutschland „nicht interessant schreiben dürfen“³⁰, weil man dabei „den Leser nicht überfordern darf“³¹. Dies gibt eindeutig zu verstehen, dass die Journalisten in Deutschland – laut Krachts Aussagen – die Schreibfreiheit mitnichten genießen. Deswegen würden sie, so Kracht, „nicht interessant“ schreiben. Da es ihm nun schwerfiel, sich an diesem Journalismus-Prinzip zu halten, zumal er eher „interessant“, d.h. mit aller Freiheit schreiben wollte, hielt sich dann Christian Kracht für den schlechtesten Journalisten in Deutschland. Diese Nichtschreibfreiheit der Journalisten sei bestimmt der Grund, weswegen sich der Journalist Christian Kracht erst wenige Jahre nach seinem Journalistenwerden zum Schriftsteller Christian Kracht gemacht hat. Sicherlich, damit er als Autor von der Schreib- bzw. Kunstfreiheit in vollem Umfang schwärmen kann. Insofern entschied sich dann der junge Journalist Christian Kracht, sich intensiv der Literaturlektüre zu widmen. Was ihm ja nicht so schwer wirkte, da er – wie bei 5.1.1.1 gesehen – Literatur an einem prestigeträchtigen US-amerikanischen College studiert hat. Kracht las sich also Robert Byrons und Paul Bowles‘ Werke an, welche ihn enorm faszinierten, da sie ihm große Vorbilder waren.³² Byron fand Kracht besonders fantastisch, weil er, so Kracht, „ein Großmeister des Humors“³³ war. Was Bowles anbelangt, sei er „der führende

²⁸ Vgl. das Interview *Christian Kracht im Gespräch: Der schlechteste Journalist von allen* vom 30/06/2000. Erh. auf <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-im-gespraech-der-schlechteste-journalist-von-allen/151028.html> (abgerufen am 25/04/2020)

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Ebd.

Vertreter der Beat-Generation^{34,35} gewesen, die die Pop-Literatur hervorbrachte. Und genau, als Christian Krachts allererstes Schriftstellerwerk *Faserland* (1995) erschien, wodurch er ein funkelnendes Renommee in der weltweiten und speziell deutschsprachigen Literaturwelt erwarb, subsumierten es die meisten Rezensenten unter „Pop-Literatur-Stück“. Und Christian Kracht und seine „Crew“³⁶ wurden somit zum „Sinnbild für eine Generation, die sich ausschließlich definiert über Ästhetik, Arroganz, Spaß“³⁷. Dieses Etikett war aber nicht falsch, denn – genau wie die Pop-Literatur es verlangt – Grundmotive wie Liebe, Drogen, Sex, Musik, Party, Reisen usw. wurden exzessiv in *Faserland* (1995) und anderen Büchern fündig, die er zusammen mit seiner Crew verfasst hat – etwa *Tristesse Royale* (1999). So kam man bei den Literaturrezensenten zu einer Einmütigkeit: Der nun Schriftsteller Christian Kracht sei ein confirmierter Pop-Literatur-Anhänger. Ja, confirmierter Anhänger jener Tendenz der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Doch dauerte es erst wenige Jahre, bis die unanime Stellungnahme der Literaturexperte über den jungen Schriftsteller Kracht abweicht. In der Tat – gleich nach dem Erscheinen seines zweiten Romans *1979* (2001) – stipulierten die Experten, dies sei ein Abgesang Krachts auf das Pop-Literarische, um dem Postmodernen freien Lauf zu lassen. Da die postmoderne Literatur, die sich z. T. aufgrund ihres Rückgriffs auf die Moderne sehr umständlich bzw. kaum festlegen lässt, sich mit diversen Gestaltungsprinzipien bzw. -mitteln wie Auto-, Metafiktion, Ironie etc. charakterisieren lässt. Und genau dies habe Kracht in *1979* (2001) über eine die ganze Menschheit infrage stellende absurde Geschichte hinweg gründlich montiert. Als Christian Krachts dritter Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) erschien, wurde er (der Roman) als die Konfirmation angesehen, wonach Kracht jetzt postmodern bzw. postkolonial schreibt. Und die Postmodernität seines Schreibens zeigte sich vor allem durch den „ästhetischen Pluralismus“³⁸, dessen sich Kracht in seinen sämtlichen Werken so sehr zu bedienen mag. Denn Klepper und Penzkofer zufolge sei dies die Grundvoraussetzung der Anerkennung eines postmodernen Werkes (Vgl. Klepper 1995:58; Penzkofer 2007:7). Da Christian Kracht also den eklektischen Stil der Postmoderne

³⁴ Die Beat-Generation ist eine in den USA entstandene und von jungen amerikanischen Autoren geführte literarische Bewegung, die eine heftige Ablehnung gegen den Formalismus und die Lebenswerte des gesellschaftlichen Mittelstandes verspürt. (Vgl. Haas 2000:37).

³⁵ Vgl. das Interview *Christian Kracht im Gespräch: Der schlechteste Journalist von allen* vom 30/06/2000. Erh. auf <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-im-gespraech-der-schlechteste-journalist-von-allen/151028.html> (abgerufen am 25/04/2020)

³⁶ Ebd. Das Wort wurde von dem Moderator verwendet, der Kracht interviewte. Damit werden die Kracht gleichaltrigen Pop-Literatur-Schriftsteller gemeint. Unter anderen: Benjamin von Stuckrad-Barre, Eckhart Nickel, Joachim Bessing etc...

³⁷ Aus demselben Interview.

³⁸ Gerhard Penzkofers Begriff, der sich auf der Seite 7 seines Werkes *Postmoderne Lyrik – Lyrik der Postmoderne* (2007) ausfindig macht.

in seinen Werken nützt, ist deswegen schwer nachzuweisen, welcher Schreibbesonderheit von welchen Autoren exakt er die brillant ausgedrückte Postmoderne-Eklektizität seiner Werke zu verdanken hat. Allerdings führte er selber 2012 – nach der Veröffentlichung seines vierten Romans *IMPERIUM*, der auch von einem unglaublichen „ästhetischen Pluralismus“ durchzogen ist – einige Autoren als Einflüsse seiner Schreibart und eben Motivauswahl seiner Werke an. Etwa: Joseph Conrad, Thomas Pynchon, Ernst Jünger, Paul Bowles, Bret Easton Ellis, J. D. Salinger. Diese Liste ergänzte Kracht 2018 mit den Schriftstellern u.a. Christoph Ransmayr, Paul Celan, Klaus Theweleit, Christoph Schlingensiefel, Alice Schwarzer, Eckhart Nickel, Fritz J. Raddatz, Hubert Fichte, W. G. Sebald, Walter Benjamin, T. S. Eliot.³⁹ Aus dieser vielleicht unvollständigen Schriftstellerliste, die Krachts tendenzielle Autorweltsicht bzw. -schreibart beeinflusst haben, ergeben sich eindeutig Anhänger der Moderne-, Postmoderne-, Gegenwartsliteratur usw. Demnach ist es echt kompliziert, den Autor Christian Kracht als typischer Anhänger irgendwelcher Literaturströmung, -bewegung oder -epoche zu kennzeichnen. Aber wäre es vielleicht nicht dieses Potpourri von Literatur- und Stileinsätzen aus diversen Epochen auch das, was besonders das Schreibeigen des Autors Christian Kracht ausmacht?

5.1.2 Bibliographie des Autors

Ehe die jeweiligen roten Fäden von ein paar Standardwerken Christian Krachts darzustellen, wäre eine stichpunktartige Belichtung seiner sämtlichen Werke bzw. seiner Auszeichnungen von effizientem Belang:

5.1.2.1 Zum Verzeichnis Krachts Gesamtwerke und Auszeichnungen

Ein Überblick über die Gesamtwerke des Autors Christian Kracht weist sich – in chronologischer Reihenfolge – folgendermaßen auf:

- *Faserland* (Roman). Kiepenheuer & Witsch. Köln. 1995.
- Mit Eckhart Nickel: *Ferien für immer* (Reiseberichte). 1998.
- Mit Alexander von Schönburg, Joachim Bessing, Eckhart Nickel und Benjamin von Stuckrad-Barre: *Tristesse Royale* (Band). List Taschenbuch. 1999.
- Mit Joachim Bessing, Rebecca Casati, Rainald Goetz, Uwe Kopf, Eva Munz, Elke Naters, Andreas Neumeister, Eckhart Nickel, Ingo Niermann, Annie Phrommayon, Nika Scheidemandel, Alexander von Schönburg-Glauchau, Lorenz Schröter, Carl von

³⁹ Vgl. Frankfurter Poetik-Vorlesung von Christian Kracht: „*Alles, was sich zu ernst nimmt, ist reif für die Parodie*“. Erh. auf https://www.deutschlandfunk.de/frankfurter-poetikvorlesung-von-christian-kracht-alles-was.700.de.html?dram:article_id=418626 (abgerufen am 25/03/2020).

Siemens, Benjamin von Stuckrad-Barre und Moritz von Uslar: *Mesopotamia. Ein Avant-Pop-Reader* (Anthologie). Deutscher Taschenbuch Verlag. 1999.

- Mit Joachim Bessing: *Der gelbe Bleistift* (Reiseberichte). Kiepenheuer & Witsch. Köln. 2000.
- *1979* (Roman). Kiepenheuer & Witsch. Köln. 2001.
- *New Wave. Ein Kompendium 1999–2006* (Reiseberichte). Kiepenheuer & Witsch. Köln. 2006.
- Mit Lukas Nikol und Eva Munz: *Die totale Erinnerung - Kim Jong IIs Nordkorea* (Bildband). 2006.
- Mit Ingo Niermann: *Metan* (Band). Fischer-Taschenbuch-Verlag. 2007
- *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (Roman). Kiepenheuer & Witsch. Köln. 2008
- Mit Eckhart Nickel: *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (Reiseberichte). Piper-Verlag. 2009.
- Mit David Woodard: *Five Years: Briefwechsel 2004 – 2009* (Band). Wehrhahn-Verlag. 2011.
- *IMPERIUM* (Roman). Kiepenheuer & Witsch. Köln. 2012
- Mit Frauke Finsterwalder (seiner Frau), Dominik Graf, Michaela Krützen und Oliver Jahraus: *Finsterworld* (Drehbuch). Fischer Taschenbuch. 2013.
- Mit Helge Malchow: *Leitfaden für britische Soldaten in Deutschland 1944* (Band). Kiepenheuer & Witsch. Köln. 2014.
- *Die Toten* (Roman). Kiepenheuer & Witsch. Köln. 2016.

Über all diese oben aufgelisteten Gesamtwerke hinweg hat Christian Kracht zwar mehrmals verschiedentliche Philippiken – wohl seiner „provokativen“ Schriftgedanken wegen – kassiert, aber vermöge natürlich seiner indiskutablen Genieästhetik ist es ihm gelungen, bedeutende Auszeichnungen zu erhalten, und zwar:

- 1993: Axel-Springer-Preis für junge Journalisten des Jahres 1992.⁴⁰
- 2009: Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar (für seinen Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*).⁴¹

⁴⁰ N. Lorenz & Riniker (2018): *Christian Kracht revisited: Irritation und Rezeption*. Frank & Timme GmbH. S. 579.

⁴¹ Aus <https://www.literaturpreisgewinner.de/sf-fantasy/phantastik-preis-der-stadt-wetzlar> (abgerufen am 03/05/2020).

- 2012: Grosser Literaturpreis von Stadt und Kanton Bern (für seinen Roman *IMPERIUM*).⁴²
- 2012: Wilhelm-Raabe-Literaturpreis (für seinen Roman *IMPERIUM*).⁴³
- 2013: Preis der Deutschen Filmkritik: Bestes Drehbuch (für seinen zusammen mit seiner Frau verfassten Film „Finsterworld“).⁴⁴
- 2016: Hermann-Hesse-Literaturpreis.⁴⁵
- 2016: Schweizer Buchpreis (für seinen Roman *Die Toten*).⁴⁶
- 2017: Longlist des International Dublin Literary Award (für seinen Roman *IMPERIUM*).⁴⁷
- 2018: Dozent des Jahres für die Frankfurter Poetik-Vorlesungen.⁴⁸

All diese vortrefflichen Preise, die Kracht verdienstvoll gewonnen hat, hat er fraglos seinen polemischen Schriftvorstellungen bzw. seiner herausragenden Genieästhetik zu verdanken. Aber wie weisen sich denn jene tendenziellen Schriftgedanken bzw. Genieästhetik illustrativ auf? Im Folgenden erfahren wir eine exemplarische Darstellung von jeweils einem Schreibeinsatz Krachts.

5.1.2.2 Zu Krachts generellen Schriftgedanken bzw. Genieästhetik

Es ist – wie oben schon erwähnt – extrem kompliziert, dem Autor Christian Kracht absolut typische Schreibeinsätze zuzuweisen. Allerdings besteht ein wiederkehrendes Grundmotiv, das seine Werke im Allgemeinen bestreut: (Schwarzer?) Humor. Dieses Grundmotiv, das fraglos zu den tendenziellen Schriftansichten des Autors Christian Kracht gehört, taucht ja in mehrfacher Hinsicht in seinen jeweiligen Standardwerken auf. Dies untermauert sich

⁴² Aus dem Artikel der „Südoschweiz“ *Kanton Bern ehrt umstrittenen Autor Kracht*. Erh. auf <https://www.suedostschweiz.ch/kultur/kanton-bern-ehrt-umstrittenen-autor-kracht> (abgerufen am 03/05/2020)

⁴³ Aus dem Hauptverband Österreichischen Buchhandels Artikel *Christian Kracht erhält den Wilhelm-Raabe-Literaturpreis*. Erh. auf https://web.archive.org/web/20160303185254/http://www.buecher.at/show_content.php?sid=94&detail_id=6352 (abgerufen am 03/05/2020).

⁴⁴ Aus dem Artikel *PREIS DER DEUTSCHEN FILMKRITIK 2013* des VERBAND DER DEUTSCHEN KRITIK. Erh. auf <https://www.vdfk.de/preis-der-deutschen-filmkritik-2013-482> (abgerufen am 03/05/2020).

⁴⁵ Aus dem *Die Welt*-Artikel *Christian Kracht bekommt Herman Hesse Literatur Preis* vom 10/10/2016. Erh. auf <https://www.welt.de/regionales/baden-wuerttemberg/article158673777/Christian-Kracht-bekommt-Hermann-Hesse-Literaturpreis.html> (angerufen am 03/05/2020).

⁴⁶ Aus dem *NZZ*-Artikel *Christian Kracht erhält den Schweizer Buchpreis* vom 13/11/2016. Erh. auf <https://www.nzz.ch/feuilleton/literatur-schweizer-buchpreis-ld.128080> (abgerufen am 03/05/2020).

⁴⁷ Aus <https://dublinliteraryaward.ie/books/imperium/> (abgerufen am 03/05/2020).

⁴⁸ Aus <https://aktuelles.uni-frankfurt.de/event/frankfurter-poetikvorlesungen-christian-kracht/2018-05-23/> (abgerufen am 03/05/2020).

unmissverständlich, wenn Kracht selbst in den Debüts seiner Schriftstellerkarriere etwa in einem Interview präzisiert:

Ja nun, der englische Schriftsteller Robert Byron ist mir ein großes Vorbild. Er schrieb "The Road to Oxiana", eine unglaublich amüsante Beschreibung seiner Reise durch das Persien der dreißiger Jahre. Byron war ein Großmeister des Humors, er muss ein wirklich unerträglicher Zeitgenosse gewesen sein.⁴⁹

Christian Kracht halte also der englische Schriftsteller Robert Byron für „großes Vorbild“, besonders weil er „amüsante Beschreibung[en]“ aus seinen Reisen bzw. Reiseerlebnissen in seinen Werken generell einsetzt. Und hierfür sei er für Christian Kracht „ein Großmeister des Humors“, der ja „ein unerträglicher Zeitgenosse gewesen sein“ muss. In Anbetracht dessen, dass Kracht also jenen durch seinen Humor unerträglichen Zeitgenossen Byron als „großes Vorbild“ bestaunt, wäre wohl eindeutig, dass er jenes in seinen Werken tendenzielle Grundmotiv von dem Byron herhat. In der Tat entpuppt sich wirklich das Humor-Motiv als grundsächliches Zugehöriges von Krachts generellen Schriftvorstellungen, die er – ebenso wie Byron – über seine Beschreibungen von seinen diversen Weltreiseerlebnissen hinweg in seinen jeweiligen Werken verschiedentlich einsetzt. Der Humorschreibeinsatz von Christian Kracht ist indes dergestalt tabuthemenorientiert (Rassismus, Weltkatastrophe, Tod usw.), dass er generell als „schwarz“ bezeichnet wird. In *Faserland* (1995) etwa, Krachts erstem Schriftstellerwerk, besteht bei genauerem Hinschauen, auch wenn das Werk unter pop-literarischen Kanon der 90er Jahre subsumiert wurde, auch ein implantierter schwarzer Humor: das NS-Motiv. Woran merkt man das? In der Tat entpuppe sich der *Faserlands*-Ich-Erzähler, der allerdings maßgeblich in der Rezension des Buches als – nämlich durch „Urlaub machen, Alkohol konsumieren, Geldausgeben“ (Wilczek 2003:218) – Held der heutigen abendländischen Jugend angesehen wurde (Vgl. Wilczek; Kämmerlings; Baßler), irgendwie auch als ein Neonazi. Warum Neonazi? Im Roman, der in der Nachkriegszeit spielt, gehört der Ich-Erzähler der *Generation Golf*⁵⁰ an. Dieser versuchte daher, die ihn umtreibenden Nazigedanken mehrmals loszuwerden, aber vergeblich! Demzufolge kam er, obwohl – wie gesagt – Generation-Golf-Angehöriger, zur folgenden Deklaration:

Ich weiß, das klingt jetzt komisch, aber ich sage das trotzdem mal: Ab einem bestimmten Alter sehen alle Deutschen aus wie komplette Nazis. (FL 93)

⁴⁹ Vgl. das Interview *Christian Kracht im Gespräch: Der schlechteste Journalist von allen* vom 30/06/2000. Erh. auf <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-im-gespraech-der-schlechteste-journalist-von-allen/151028.html> (abgerufen am 25/04/2020)

⁵⁰ Laut dem Wörterbuch Deutsch ist die Generation Golf eine „Altersgruppe der etwa 1965 bis 1975 geborenen Westdeutschen, deren Lebensgefühl durch eine egoistische Grundhaltung und eine weitgehende Entpolitisierung charakterisiert ist“. Erh. auf <https://educalingo.com/de/dic-de/generation-golf> (abgerufen am 23/07/2020)

Aus diesem *Faserlands*-Textauszug wird klar, dass Kracht über seinen apolitischen Ich-Erzähler hinweg einen schwarzen Humorstreich spielt, der „alle Deutschen“ als Neonazis an den Pranger stellt. Dieser Affirmation stimmt Christian Rink vollkommen zu. Dem Literaturexperten zufolge stelle da *Faserland* ein „negative[s] Gedächtnis“ der Deutschen in Bezug auf den Nationalsozialismus und soeben dessen Ende.⁵¹ Nicht nur in Krachts Debütroman wird indes dieses schwarze Humormotiv fündig, sondern eben in *1979* (2001), seinem zweiten Roman. In *1979* brachte ja Christian Kracht ein weiteres Mal plakativ provokative Schriftgedanken zum Vorschein. Durch seinen namenslosen *1979*s-Ich-Erzähler versetzte er etwa einen schonungslosen Seitenhieb auf Sakralgegenstände, den Heiligen Tibeter Berg Kailash etwa, worauf der Ich-Erzähler einen „gigantischen Hakenkreuz aus Eis und Fels“ (*1979*:87) wahrnimmt. Dieser schwarze Humor Krachts, worüber hinweg der Heilige Berg Kailash durch abscheuliche Nazigegegenstände befleckt wurde, brachte ja eine Polemik hervor. Für Ingo Arend etwa spiele hierdurch Christian Kracht –, den er deswegen als ein „*agent provocateur*“⁵² bezeichnet – mit dem Feuer, da er „zu deutlich auf die Schockwirkung verbotener Symbole schießt“⁵³.⁵⁴ Nicht nur die Krachtsche Befleckung des Heiligen Berges Kailash durchs Nazihakenkreuz barg indes den schwarzen Humor in *1979*, sondern eben die Dekadenz des Westens. Dem schließt sich Arend ebenfalls an, wenn er folgendermaßen schreibt:

1979 ist ein Spiel mit dem Feuer. Der Roman ist eine Reinigungsphantasie. *1979* ist das Jahr des Sieges der iranischen Revolution unter Ayatollah Khomeini. Schon mit dem Titel stimmt Kracht den Abgesang auf den dekadenten Individualismus des Westens an.⁵⁵

In der Tat ist *1979* dem Land Iran ein sehr wichtiges Jahr, da genau in diesem Jahr der iranische Schah unter Druck der revolutionären Islamisten ins Exil geflohen ist, was unmittelbar die Rückkehr des Ajatollahs Ruhollah Chomeini in den Iran als neuer Herrscher des Landes herbeigeführt hat. Dadurch somit den Sieg des Ostens gegenüber dem dekadenten Westen. Und genauso heißt der Titel des Romans Christian Krachts, der sich überhaupt nicht verkneift hat, über die richtigen Geschehnisse zu erzählen – also das Messer tief in die Wunde zu stoßen. Diese Art provokativer Vorstellungen hat Christian Kracht so kontinuierlich ebenso in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008), seinem dritten Standardwerk, auch

⁵¹ Vgl. Rink, Christian (2012): *Von Christian Kracht bis Günter Grass – Die Kritik am negativen Gedächtnis und der Wandel in der deutschen Erinnerungskultur*. Universitas Wasaensis, S. 90ff

⁵² Vgl. Arend, Ingo (2001): *Der Gesang des Pennälers. MADENBREI FÜR ALLE: Christian Krachts umstrittener Roman „1979“ ist ein Spiel mit dem Feuer*. In: *Der Freitag*-Ausgabe vom 07/12/2001. Erh. auf <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/der-gesang-des-pennalers> (abgerufen am 15/05/2020).

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

erscheinen lassen. In dieser Krachtschen Dystopie des Zugrundegehens eigener Weltläufigkeit, macht er die Schweiz, sein Land, zu einem bolschewisierten Land „SSR“ (Schweizer Sowjet Republik), das er um Schweizerkolonien Ostafrikas erweitert, aus denen der Protagonist, ein dunkelhäutiger Schweizer, stammt. Diesen lässt dann Christian Kracht gegen Ende des Romans ganz provokativ – ja in schwarzhumorvoller Weise – sich über die Bombardierung der SSR bzw. der ostafrikanischen Schweizerkolonien von dem Nazideutschland lustig machen. Dies rief natürlich auch eine Kontroverse hervor. Insofern schrieb etwa Eva Berendts:

Wenn Kracht seinen Messias vom infernalisch bombardierten Réduit Richtung Süden herabsteigen, auf ins Land gebaute Schiffe und tanzende Skelette stoßen und schließlich nach Afrika heimkehren lässt, hört man den Autor zwischen den Zeilen gerne leise kichern. Da deliriert sich Krachts Erzähler in die Apotheose des schwarzen Kontinents, den sich der weiße Vernunftmensch natürlich als Hort des Dauerrausches denkt: [...] Man kann es [...] einfach schwachsinnig nennen.⁵⁶

Dieses Kichern bzw. Delirium des Krachtschen Erzählers über die „infernalisch[en]“ Bombardements des SSR-Réduits und „des schwarzen Kontinents“ vom Nazideutschland, das (das Kichern) Berendt hierbei als „schwachsinnig“ bezeichnet, entpuppt sich ja als ein Humor über das Grauensvolle. Als schwarzer Humor also, den Kracht noch ein weiteres Mal in seinem Roman plakativ-provokativ auftauchen lässt. Sogar und vor allem in *IMPERIUM* (2012), Krachts viertem Roman, womit ich mich in dieser Forschungsarbeit befasste, waren noch provokative Vorstellungen zu eruieren, was ja zu einer intensiven Debatte geführt hat. Da aber sich diese Arbeit der Auseinandersetzung mit *IMPERIUM* widmet, erfahren wir mehr davon und zwar in einer ausführlichen Weise in einem anderen Kapitel. *Die Toten* (2016), so heißt der fünfte und letzte Roman Christian Krachts, entkam ebenso nicht Krachts Tradition des schwarzen Humorschreibens. Jenem Roman ließ Kracht tatsächlich einmal mehr plakativ ein nationalsozialistisches Motiv innewohnen. Der in dem Roman darum gehende Film „Die Toten“, dessen Name der Roman trägt, ist beispielhaft ein Vorhaben der historischen Figur Alfred Hugenberg, der in der Tat als relevantester Wegbereiter des Nazideutschland gilt. Mit seinem gewaltigen Pressekonzern, dem sogenannten Hugenberg-Konzern, gelang es ihm maßgeblich das antisemitische Propaganda voranzutreiben, indem er zum Aufstieg rechtsextremistischer Parteien der Weimarer Republik beitrug.⁵⁷ Im Roman *Die Toten* spielt die Handlung merkwürdigerweise in den 1930er Jahren und genau dieser Alfred Hugenberg schickt

⁵⁶ Berendt, Eva (2008): *Gewaltig west es im Berg. Christian Krachts sozialistischer Schweiz-Apokalypse fehlt das Kichern*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 23.09.08. S. 3. Erh. auf <https://www.fr.de/kultur/literatur/gewaltig-west-berg-11603076.html> (abgerufen am 21/05/2020).

⁵⁷ Vgl. Piefel, Matthias (2004): *Antisemitismus und völkische Bewegung im Königreich Sachsen 1879–1914*. Göttingen. S. 112f.

– in der Absicht, eine „zelluloidene Achse“ wie die *Achsenmächte*⁵⁸ mit dem Ministerbeamten Japans Masahiko zu schaffen – den Schweizer Filmregisseur Nägeli nach Japan, um den Film „Die Toten“ zu drehen. Auch wenn jener Film – zu Ende des Romans – den Erwartungen des UFA-Geschäftsführers Alfred Hugenberg nicht gerecht wird, doch bleibt er ein Nazivorhaben. Daher kommt unmissverständlich in den Blick, dass Christian Krachts Werke immerfort von provokativen Vorstellungen in mehrfacher Hinsicht durchzogen sind. Die man etwa als schwarzer Humor bezeichnen kann, denn für Kracht scheint alles amüsant zu sein. Und genau deswegen habe er seiner Journalistenkarriere abgeschworen, um sich dem Freiem der Schreibkunst zuzuwenden.

Von den generellen Schreibeinsätzen des Autors Christian Kracht zu reden, ohne jedoch irgendeine Anspielung auf seine Genieästhetik zu machen, wäre ja wie eine Post ohne deren Inhalt zustellen. In der Tat hat die Schreibkunst des Autors bei jeglichem Erscheinen seiner Werke immer wieder die Literaturakteure weitgehend in den Bann gezogen. In Krachts erstem Romanwerk *Faserland* (1995) etwa, welches trotz alledem als pop-literarisches – d.h. nicht hochliterarisches – Werk rezipiert wurde, war wohl einen ästhetischen Pluralismus zu eruieren. Was aber am meisten aufgefallen ist, war Krachts Ästhetik der „sekundäre[n] Oralität“⁵⁹. Die Art und Weise, wie Kracht das Erzählen über seinen Ich-Erzähler hinweg in *Faserland* eingesetzt hat, ist einfach spektakulär! Einem epischen Text wohnen in aller Regel eine Erzählzeit und eine erzählte Zeit inne. In der erzählten Zeit ist der Ich-Erzähler vor allen Dingen beteiligt, in der Erzählzeit dient er als Ombudsmann zwischen dem Leser und der Diegesis. Und genau dafür muss er immer die Vergangenheit als Erzähltempus nutzen. In *Faserland* haben wir es indes mit etwas völlig anderem zu tun. Der Krachtsche Ich-Erzähler bedient sich vielmehr eines stets durchläufigen gegenwärtigen Darstellungstempus – etwa:

Ich kann Nadja nirgends sehen, und auf einmal fühle ich mich sehr allein auf dieser Party, und sehr bedroht. Ich beschließe, jetzt erst einmal diese Nadja suchen zu gehen. (FL 108)

Als befände man sich in einem Drama. Dieser Einsatz schenkt dem Leser möglicherweise ausversehen eine Vertraulichkeit, weil er da quasi Beeindruckt gewinnt, der Ich-Erzähler vertraut ihm unmittelbar seine Gefühle an. Doch später erfährt der Leser, dass er vom Erzähler ausgetrickst worden ist, wenn dieser nämlich im Kapitel 5 des Buches kundgibt, er sei nach seinem Ohnmachtsverfall von seinem Freund Rollo „wachgekriegt“ bzw. gerettet worden und beide seien nach München gefahren (Vgl. FL 103). Im anschließenden Buchkapitel, Kapitel 6,

⁵⁸ Die Bezeichnung „Achsenmächte“ ist eine auf die am 25. Oktober 1936 zurückgehende Hitler-Mussolini-Absprache, die die Zusammenarbeit der Staaten beider Faschisten sicherstellte.

⁵⁹ Die sekundäre Oralität ist Ute Paulokats Bezeichnung von Christian Krachts Erzähltechnik in seinem Werk *Faserland* (1995).

teilt der Ich-Erzähler hingegen mit, er erinnere sich keinesfalls von dem, was an jenem Tag passiert, und sagt, er habe Rollo zufällig auf einem Rave in München getroffen (Vgl. *FL* 114f). Diese Kracht eigene Ästhetik von Authentizität durch den Einsatz des gegenwärtigen Epik-Tempus, der aber durch erzählerische Widersprüche gebrandmarkt bzw. hinterfragt wird, wurde in der Rezension hochgeschätzt und als „sekundäre Oralität“ bezeichnet. Zumal alles so oral unmittelbar, aber schriftlich fragwürdig wirkt. Nicht nur Krachts Ästhetik in *Faserland* wirkte indes atemberaubend, sondern eben dessen Ästhetik in *1979* (2001). In jenem zweiten Roman Krachts ist er sich ebenso wie in *Faserland* eines ästhetischen Pluralismus bedient. Sodass die Rezensenten den Roman als Abgesang auf die Pop-Literatur qualifiziert haben. Was in dem Roman aber am meisten ins Auge fällt, ist die Art und Weise, wie Kracht seinen Erzähler inszeniert. Dieser wirkt dem Leser komischerweise unberührt – trotz der allen Figuren drohenden politischen Unruhen in Teheran, wo er zu Besuch ist. Außerdem scheint es beim Lesen, als könne er nicht, oder schlechterdings lehne er ab zu erzählen. In der Narration wirkt er demzufolge nicht souverän, sondern gestattet dem Leser, die stattfindenden Geschehnisse selber zu reflektieren. Jene Art Ästhetik wurde ebenfalls zwar gelobt, aber nicht getauft. Allerdings barg es für Hubert, „Gefühle durch einen ästhetischen Code zu sublimieren“ (Hubert 2007:83). Dem Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) von Christian Kracht ist in gleicher Weise wie seine generellen Werke auch einen unglaublichen ästhetischen Pluralismus inhärent. Die Ästhetik, die aber am sensationellsten wahrgenommen wurde, war Christian Krachts Schreibstil, der – so die Experten – mitnichten mehr mit jenem Schnörkellosen der Pop-Literatur zu tun habe, sondern eine reine Köstlichkeit des Hochdeutschschreibens sei. So wie folgt startet beispielhaft Krachts dritter Roman:

Es war die erste Nacht ohne das ferne Artilleriefeuer, es war die ganze Nacht still. Der Hund schlief auf dem steinernen Fußboden, und ich hörte seinen unregelmäßigen Atem. Er zuckte mit den Pfoten, manchmal träumte ihm wohl. Ich lag im grauwellenen Nachthemd auf dem Holzbett, zerdrückte Flöhe und das andere Getier, das mir auf der Haut herumliefe, und rauchte Zigaretten. Die Laken waren schmutzig und das Kissen roch nach Menschentalg, so konnte ich nicht schlafen. (*IWISISUIS* 11)

Worauf hört all dies? Das „Artilleriefeuer“, die „stille Nacht“, der „gehörte Atem des Hundes“, das „grauenvolle Nachthemd“, die auf der Haut herumlaufenden „Flöhe und Getier“, das „Zigaretten rauchen“, der „Menschentalggeruch“ etc. All dieses kammermusikalische Potpourri von Epiphanien, um bloß den Krieg bzw. das Grässliche des totalitären 20. Jahrhunderts heraufzurufen, das allerdings nicht jetzt gerade im Erzählen stattfindet. Diese Art Scheiben, dem Kracht eigene Schreibästhetik, die auf fast jeder Seite des Romans *Ich werde hier sein...* fündig wird, hat so viele Literaturexperten in den Bann gezogen. 2008 schrieb etwa Gustav Seibt in der *Süddeutschen Zeitung*:

Was für ein Beginn! Die ersten Sätze von Christian Krachts neuem Roman "Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten" üben eine magische Wirkung aus, die man in der vielgefeierten jungen deutschen Literatur sonst nicht erfährt. [...] Wenn es noch irgendjemanden gibt, der Literatur um des Stils und nicht um der Information willen liest, aus purer Freude an der Wirkung von Sätzen, Rhythmen und Adjektiven, hier findet er seinen Text.⁶⁰

Diese prahlende Worte Seibts über Christian Krachts Schreibästhetik hinsichtlich seines dritten Romans erweisen sich offenkundig als objektive Ermessen. Denn eben Krachts anschließender Roman *IMPERIUM* (2012) hat so was für herausragenden Laudationen in Bezug auf seinen verschiedentlich eingesetzten ästhetischen Pluralismus an sich gezogen. Da sich diese Forschungsarbeit jenem Roman widmet, wird indessen nicht so knapp darauf eingegangen werden, sondern ein vollumfängliches Kapitel der Arbeit steht dafür bereit. Eben seinem fünften und letzten Roman *Die Toten* (2016) entrückt sich mitnichten Krachts Schreibtradition des ästhetischen Pluralismus. In *Die Toten* war den Rezensenten ebenso einen marktschreierischen Ästhetik-Einsatz wahrzunehmen. Wie wirkte denn der? Im gleichnamigen Film „Die Toten“, von dem es maßgeblich die Rede im Roman ist, lässt schlichtweg Christian Kracht seine beiden Protagonisten – den Schweizer Filmregisseur Nägeli und den japanischen Ministerbeamten Masahiko – ins Rampenlicht treten. Diese spielen hingegen ganz separat bzw. nicht in derselben Szene: Masahiko spielt etwa in seiner Provinz, indem es über ihn erzählt wird, und gleichzeitig wird Nägeli inszeniert, der sich ersichtlich woanders befindet, dem es aber trotzdem gelingt, Masahiko unmittelbar anzureden. Diese Art Sonderästhetik der Romanhandlungsdarstellung wurde in der Rezension des Werks hochgeschätzt. Jahraus zufolge etwa würden wir „diese Prozedur [...] Stil [nennen]. Und deswegen ist Kracht [...] ein Literat und ein Stilist par excellence“⁶¹.

Der Autor Christian Kracht – wie wir es in mehrfacher Hinsicht konstatiert haben – weist sich abermals als ein brillanter Vielschreiber aus, dessen tendenzielle Werke immerfort durch plakativ-provokative Vorstellungen (, die wir deshalb eventuell als „schwarzer Humor“ bezeichnen können) und damit intrinsisch verbundenen hervorragenden ästhetischen Pluralismus gebrandmarkt werden. Und genau deswegen kommt es – bei jeglichem Erscheinen Christian Krachts Werk – zu einem Meinungsstreit zwischen den Rezensenten. Unter all den Hauptwerken des Autors Christian Kracht ist indes der Roman *IMPERIUM* (2012), der am

⁶⁰ Seibt, Gustav (2008): *Es roch nach Menschentalg*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 20/09/08. (SZ-Website-Erscheinung: 17/05/10). Erh. auf <https://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-neuer-roman-es-roch-nach-menschentalg-1.707352> (abgerufen am 22/05/2020).

⁶¹ Jahraus, Oliver (2016): *Stil und Medienreflexion in Christian Krachts Die Toten (2016) mit einem Seitenblick auf Bertoluccis Der letzte Kaiser (1987)*. (PDF). S. 8. Erh. auf http://www.medienobservationen.uni-muenchen.de/artikel/literatur/literatur_pdf/jahraus_kracht_die_toten.pdf (abgerufen am 27/07/2020)

strittigsten – er wurde sogar als größter Skandal dieses früheren Jahrhunderts und daneben als fesselndstes Kunstwerk Christian Krachts erachtet – rezensiert wurde. Weswegen denn? Wie sieht denn der Inhalt des Romans aus? Und welche diesem Roman innewohnenden Literaturverfahren machen Krachts ästhetischen Pluralismus aus? Wie lassen sie sich lesen? Eine Deschiffrierung jenes umstrittenen Romans tut sich zu einem besseren Eingehen auf den Themenkomplex ausschlaggebend hervor.

5.2 Zur Vorstellung des Romans *IMPERIUM*

Im Rahmen dieser Forschungsarbeit lässt sich der Roman *IMPERIUM* folgendermaßen herausstellen:

5.2.1 Zur Inhaltsangabe des Romans

Das Romanwerk *IMPERIUM* von Christian Kracht besteht aus drei Hauptteilen, die genau wie folgt betitelt sind: ERSTER TEIL; ZWEITER TEIL; DRITTER TEIL. Die Inhaltsangabe des Romans pro jedem TEIL erfolgt demzufolge folgendermaßen:

5.2.1.1 Zusammenfassung des ERSTEN TEILS

Der Roman bzw. der ERSTE TEIL des Romans *IMPERIUM* fängt mit der Szene einer in Richtung Bismarckarchipel schiffenden Prinz Waldemar⁶² an, an deren Bord nicht nur auf ihre Plantagen zurückkehrende Pflanzler zu beobachten waren, sondern auch die Hauptfigur des Romans August Engelhardt, der im Gegensatz zu denjenigen Pflanzern seine allererste Schifffreise nach Deutsch-Neuguinea antrat. Unterwegs lud Herr Otto Hartmut, einer der Pflanzler, das in der zweiten Klasse sitzend „zitternde dünne, schwächliche, langhaarige, ja kaum fünfundzwanzigjährige Nervenbündel August Engelhardt“ (Vgl. I 13f) zum prachtvollen Salon der ersten Klasse ein. Obwohl unwillig, ließ sich „der junge aus Nürnberg stammende Barträger, Vegetarier und Nudist August Engelhardt“ (Vgl. I 19) in den erstklassigen Salon zum Tische führen. Als ihm dort unter Empfehlung seines Gastgebers Otto Hartmut „ein Teller dampfender Nudeln und ein Schweinekotelett samt üppiger Bratensoße“ (I 24) aufgetischt wurde, und er das Mahl aufgrund seines bekennenden Vegetarismus höflich ablehnte, konnte Otto Hartmut so was nicht fassen! Brach daher dergestalt in „bellendes, meckerndes, ja prustendes Gelächter aus“ (I ebd.), dass ihm sogar Tränen aus den Augen quollen. Vexiert, verließ dann August Engelhardt wortlos den Erstklassensalon in Richtung seiner initialen zweitklassigen Ecke. Bei Einbruch der Nacht schaffte er nicht einzuschlafen und ersann

⁶² Die Prinz Waldemar war ein 1903 vom Norddeutschen Lloyd in Umschiffung gebrachtes Schiff, das meist zwischen Sidney und Deutsch-Neuguinea pendelte.

tiefschürfend das ihm während des Tages Widerfahrene. Er fühlte sich total empört und missverstanden. Einige Tage nach seiner letztendlichen Ankunft in Colombo war indes Engelhardt hocheifrig, den tamilischen Gentleman K.V. Govindarajan während seiner Zugfahrt nach der Stadt Kandy kennenzulernen – nämlich, nachdem ihm Govindarajan erklärt hatte, dass er ebenso Vegetarier war. Ja, äußerst hocheifrig, denn neben ihm saß nicht nur „ein Geistesbruder, ein Seelenfreund, sondern ein Mann, dessen Ernährung ihn auf Gottes Stufe stellte“ (I 38). In Kandy buchten beide Freunde gerne ein gemeinsames Hotelzimmer, ehe im Stadtzentrum spazieren zu gehen. Doch im Gedränge des Stadtzentrums stahl Govindarajan dem Nervenbündel seine Barschaft und machte sich aus dem Staub. Engelhardt, der aufgrund des Verlustes seines größeren Sparkapitals fad wurde, ließ sich alternativlos vom Hotelier zurück nach Colombo bugsieren. Als er sich im Zug befand, ging die Szene wieder zurück und spielte nun in Herbertshöhe, wo die Figuren u.a. Gouverneur Hahl, Kapitän Slütter, Herr Hoteldirektor Hellwig, Emma Forsayth und er selbst inszeniert wurden. Und genau dort, in der Veranda des Hotels Fürst Bismarck, kaufte sich Engelhardt die Insel Kabakon in Höhe von 40.000 Mark bei Frau Emma Forsayth, der berühmten Geschäftsfrau in der Südsee. Engelhardt traf dann überaus zufrieden in sein gekauftes Eiland auf und wurde dort von den Einheimischen herzlich empfangen. Dabei bemerkte er den jungen Makeli, den er vorzugsweise als Epigone auserkor, und rekrutierte freiwillige Einheimische zur Durchführung seiner heiß ersehnten Kokosplantagen. So wurde Engelhardts Traum, der ihm am meisten am Herzen lag, erfüllt. Seine Kokosplantagen waren erst wenige Monate nach völlig ergiebig, und damit führte er sein ganzes Leben: Er trank nur Kokoswasser, aß nur Kokosfleisch, bediente sich nachts nur angezündeter Kokoschalen zum Schutz vor den Mücken etc. In der Narration wurde unterdes von Engelhardts schmerz erfüllter Vergangenheit in Europa erzählt. Wo er ständig diskriminiert wurde und daher dezidiert beschlossen hat, Europa – zugunsten der Ursprünglichkeit – für immer zu verlassen. In Kabakon ertappte eines Tages August Engelhardt weiße australische Soldaten, die einen schwarzen Insulaner blutig verprügelten. Als er dann dem sterbenden Opfer helfen wollte, wurde er ebenfalls verprügelt, und den drohte man mit der Mitteilung eines bald auszubrechenden Krieges zwischen dem australischen Gouverneur Edouard John Eyre und dem deutschen Kaiser Wilhelm II. Dem maß aber Engelhardt keine Bedeutung bei, denn für ihn birgt Eroberungswettläufe eine pure Eitelkeit. Während er all dies ersann, war vor ihm brüsk ein junger Mann zu sehen, der US-amerikanische Adventist vom siebten Tage Halsey, der – ebenfalls scharf nachdenkend – dem Engelhardt ähnelte. Engelhardt und Halsey verstanden sich zu Beginn sehr gut auf dem Eiland Kabakon. Mit der Zeit wurde aber beiden bewusst, dass sie

gegenläufige Geisteshaltungen hatten. Ihre Freundschaft beendeten sie demzufolge mit gegenseitigen Beschimpfungen.

5.2.1.2 Zusammenfassung des ZWEITEN TEILS

Der ZWEITE TEIL des Romanwerkes *IMPERIUM* startet mit der Inszenierung des August Engelhardt, der wieder nach Herbertshöhe reiste und dort einem seiner großen Bewunderer begegnete: dem jungen Helgoländer Heinrich Aueckens. Dieser gab Engelhardt hocheifrig kund, dass er tage- und nächtelang über ihn und seinen grandiosen Sonnenorden gelesen und recherchiert habe. Ihm werde dann eine Ehre, wenn ihn Engelhardt als Jünger annimmt. Da er so viel Wohlwollen hatte und obendrein erfuhr, dass Aueckens Vegetarier war, pflichtete Engelhardt dem Ersuchen des Helgoländers ohne Umschweife bei. In Kabakon verstanden sich beide Sonnenorden-Anhänger gut (sie diskutierten etwa gerne nackt sitzend oder badend über diverse Sujets: das Versagen Europas etwa), bis eines Tages Aueckens dem Engelhardt seinen Antisemitismus und seine Homosexualität offenlegte. Angewidert, doch seine Missbilligungsgefühle schweigend, nahm Engelhardt allmählich Abstand seinem Jünger gegenüber und meichelte ihm zu Letzt, weil dieser dabei war, den Makeli sexuell zu missbrauchen. Kurz danach trat der Protagonist Engelhardt hochinteressiert eine Schifffreise zu den Fidschi-Inseln an, um seinen eventuellen – das hatte er in einem Brief erfahren – Gleichdenkenden zu treffen, einen Pranaisten, der „rein gar nicht zu sich nehme außer dem goldenen Licht der Sonne“ (I 132). Doch einmal dort angekommen, ertappte er den angeblichen Lichtesser Mittenzwey und dessen Anhänger Govindarajan (Ja! Den, der Engelhardts Geld in Kandy gestohlen hatte und anschließend verschwunden war), „verschiedene Schale mit Reis, Früchten und Hühnerschlegeln“ (Vgl. I 141) in ihrem mutmaßlichen Allerheiligum zu fegen. Da war also eine Hochstaplerclique! Entsetzt, verließ unverzüglich Engelhardt jenes „Lügenhaus“ (I 143), ohne irgendein Wort zu sagen (weder zu jenem abwegigen Lichtesser noch zu Govindarajan, der Angst davor hatte, dass ihm Engelhardt das geklaute Geld zurückfordert), Richtung seines gesundmachenden Eilands. Zurück in Kabakon erhielt der Gründer des Sonnenordens den Besuch vom Berliner Klavierspieler Max Lützow, der sich en passant zu August Engelhardts treustem Begleiter herausbildete. Beide Nudisten hatten viel Spaß miteinander auf der Insel Kabakon, wo sie gerne über die Wunder des Sonnenordens schrieben und in deutschen Zeitungen publizieren ließen. Um also jenen wundervollen Sonnenorden auszuprobieren, traf folglich eine Schar deutsche Jugendliche in der Südsee auf, die aber schwer erkrankten, einer starb sogar, ohne allerdings das heiß ersehnte Eiland zu betreten. Darüber informiert, begaben sich dann Engelhardt und Lützow in die Gouverneurs Residenz nach Rabaul, um die Leidenden zu treffen. Angesichts der Frechheit dieser (sie

lachten über seine Fußflecken) und der machiavellistischen offenbarten Politikabsichten des Gouverneurs Hahl kehrte indes Engelhardt angewidert nach Kabakon zurück. Lützow, der vorhin Hahls Vorhaben zuzustimmen schien, folgte ihm. Kurz nach deren Rückkehr in Kabakon erlegte sich ein Bann zwischen Lützow und Engelhardt auf. Engelhardt mochte den Lützow aus unerfindlichen Gründen dergestalt nicht mehr, dass es ihm sogar eines Morgens vor der Dämmerung zumute war, Lützow zu töten. Darauf verzichtete er aber nach langer Überlegung.

5.2.1.3 Zusammenfassung des DRITTEN TEILS

Der Anfang des DRITTEN TEILS wird von der freiwilligen heimlichen Ausreise von Max Lützow von der Insel Kabakon gebrandmarkt. Warum? Engelhardts unerträgliches Gebärden hatte er einfach satt! Dieser klagte den Lützow etwa unaufhörlich und ohne Beweise, seine angebliche Schere gestohlen zu haben. Obwohl nun jetzt von dannen, blieb Lützow dem Engelhardt aber immer dankbar, denn „sein Freund habe ihn viel gelehrt und ihm gezeigt, dass es einen Weg heraus gäbe aus der betäubenden Misere der modernen Existenz“ (I 186). Zwischendurch schlug Gouverneur Hahl dem Seemann Kapitän Christian Slütter vor, der lebensbedrohlich aus Australien nach Rabaul mit Passagieren wie Pandora, der Tochter eines australischen Regenten, einem Maori, November und Apirana geschifft war, den seit langem an Lepre leidenden Engelhardt zu beseitigen und die Insel Kabakon zu schließen. Denn:

Engelhardt [...] sei gewissermaßen untragbar geworden, man habe lange abgewägt, inzwischen sei er hoch verschuldet, seine Insel gehöre ihm gar nicht, die Plantage sei verwildert, wahrscheinlich habe er einen Mord begangen, ganz sicher sei er verrückt geworden (I 204).

Kapitän Slütter, welchem diese mörderische Mission erteilt wurde, lehnte ab, Gouverneur Hahls Befehl auszuführen, denn Engelhardt habe ihm nichts Böses gemacht und er (Engelhardt) sei außerdem ein cooler Mensch. Nahm indes unwillig Hahls Auftrag letztlich an. Inzwischen heirateten sich Emma Forsayth und Max Lützow und dezidierten kurz nach deren Hochzeit, nach dem alten Kontinent zurückzukehren. Doch unterwegs fiel Lützow ins Wasser und starb. Kapitän Slütter, der sich mittlerweile auf der Suche nach Engelhardt nach Kabakon aufgemacht hatte, meuchelte ihn zu guter Letzt nicht, denn er hatte – auf Grund Engelhardts kritischen Gesundheitszustands – Mitleid mit ihm. Als er also nach Rabaul zurückschiffte, teilte er es dem Hahl unerschrocken mit, der aber mit den Schultern zuckte, ihm sogar eine Zigarette anbot und anschließend erklärte es sei alles Makulatur, weil ein bevorstehender Weltkrieg drohe, und folglich „genug Unheil auf die Menschen herabregnen werde“ (I 228), und dabei würden alle Menschen bestimmt sterben. Makeli, der sich zwar seit geraumer Zeit zum Deutschen entwickelt hatte, konnte aber schlussendlich die von Engelhardt gehaltene Suada gegen die Juden keinesfalls ertragen. Er hatte einfach die Nase voll von allem: den Weißen, der Insel

Kabakon und vielem mehr. Er nahm sich deswegen dezidiert ein Schiff in Richtung Rabaul, traf Pandora dort und beide schifften ostwärts. Als der Erste Weltkrieg entfesselte, wurde das deutsche Kolonialgebiet in Rabaul bombardiert, Slütter gefangen und erschossen, Govindarajan und Mittenzwey verhaftet und im Ozean ermordet. Auch in Deutschland herrschte Chaos. Emma Forsayth-Lützow starb in Monako und wurde würdig dort beerdigt. Gouverneur Hahl, der Realpolitiker, entkam zwar dem Tod, aber litt unter Depression und schrieb sein ganzes restliches Leben lang. Max Nolde, ein in Deutschland ebenfalls berühmter antisemitischer Maler, verstand mittlerweile nicht, warum seine Gemälde nicht in die Zeit passen, verfiel in tiefe Depressionen und malte heimlich. Engelhardt, der überzeugt der Ansicht war, man habe ihn bzw. seine Philosophie (den Sonnenorden) missverstanden, wechselte von der Swedenbog'schen zur Bergson'schen Weltbetrachtungsweise, indem ihm gewahr wurde, dass sich seine Traumwelt mitnichten in Kabakon befinde, sondern im Unendlichen. Kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde er von US-amerikanischen Truppen auf der Insel Kolombangara entdeckt, die ihm eine Armbanduhr, ein Leibchen schenkten und ein „mit quietschbunten Soßen bestrichenes Würstchen“ (I 243) servierten, die Engelhardt wiederum gerne zu sich nahm. Ferner wurde er von einem Arzt untersucht, der dabei feststellte, dass Engelhardts Aussatz aus Wunder verheilt war. Mittlerweile stellte ihm ein deutschstämmiger Leutnant Kinnboot ganz munter dutzende Fragen, deren Antworten er ganz fröhlich in seinem Notizheft aufschrieb. Alles wurde verfilmt und in der ganzen Welt verbreitet: das sei ein IMPERIUM.

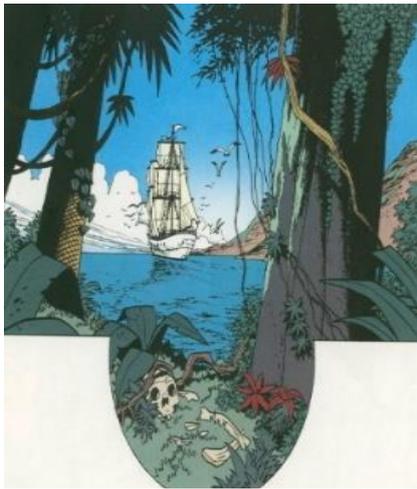
5.2.2 Zur Herauskristallisierung mannigfaltiger *IMPERIUM* innewohnenden Literaturverfahren

Die in der Rezension maßgeblich unterstützte Affirmation, wonach *IMPERIUM* das faszinierendste Romanwerk Christian Krachts sei und daneben auch der größte Skandal dieses früheren Jahrhunderts, schreibt wohl dem Roman eine mysteriöse Beschaffenheit zu. Weshalb wurde es denn zum Mysterium jenes Werkes gelangt? Läge es vielleicht an Krachts im Roman eingesetztem ästhetischen Pluralismus, der sich durch seine in extraordinärer Weise mannigfaltig aufgebauten Literaturverfahren auszeichnet? Wie lassen sich denn diese in *IMPERIUM* zahllos fündig werdenden Literaturverfahren lesen?

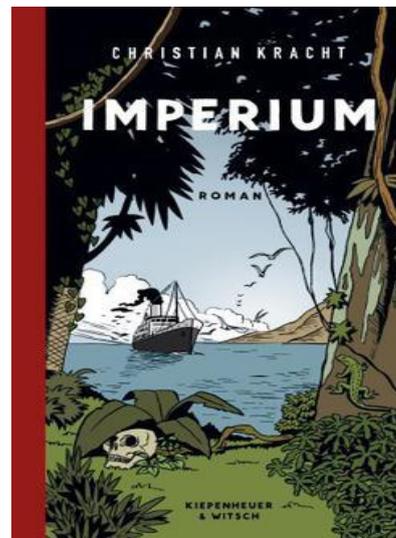
Dem Romanwerk *IMPERIUM* wohnt eine unglaubliche Menge von Literaturverfahren inne, allerdings wird hierbei auf die Relevantesten eingegangen:

5.2.2.1 Das Pastiche

Zusehends erweist sich das Pastiche als eines der auffälligsten Verfahren, das sich in *IMPERIUM* ausfindig macht. Dieses Verfahren der Stilimitation als solches, das ersichtlich charakteristisch für die postmoderne Literatur ist, lässt sich bereits beim Titelbild der ersten Ausgabe *IMPERIUMs* feststellen, der dem Schlussbild des Comics *Das Schicksal der Maria Verita* (1989) von Frank Le Gall völlig nachgeahmt wurde:



Schlussbild des Comics *Das Schicksal der Maria Verita*, 1989.
(Le Gall, Frank)



Titelbild der Erstausgabe von *IMPERIUM*, 2012.
(Kracht, Christian)

Ein Südseeiland, ein blaues Meer, einige fliegende Möwen, zwei Bäume als Umrahmen eines fernab navigierenden Schiffes, ein weißer Totenschädel im Strauch, eine Eidechse im Baum, bergförmige Wolken im Hintergrund etc. Mehr würde man für eine Imitation nicht verlangen! Diese eindeutige Nachahmung Christian Krachts vom Le Galls Panel, die sich wiederum auf die Technik der Ligne Claire des belgischen Comiczeichners Georg Prosper Remi alias Hergé anlehnt, führte den Roman *IMPERIUM* zu einer gesonderten Diskussion. Des Weiteren entpuppt sich hierbei das Pastiche in Form eines Schiffnamens sprich „R.N. Pasticcio“⁶³, welcher im Roman auch offenkundig wahrgenommen wird:

Unser Freund hatte Gouverneur Hahl nur um wenige Tage verpaßt; der Unglückliche war am Schwarzwasserfieber erkrankt und hatte das Schutzgebiet auf dem italienischen Schiffspassagier R.N. Pasticcio Richtung Singapore verlassen [...] (I 50)

Das Erwähnen des Namens *pasticcio* ist wohl unter die metafiktionalen Bausteine Krachts Roman zu subsumieren, denn das italienische Nomen selbst greift schlechterdings auf dessen französisches Analogon *pastiche* zurück, welches indes nicht nur die vortreffliche Aufgabe des einschlägigen Begriffs anführt, sondern auch wortgeschichtliche Zusammenhänge heraushebt,

⁶³ Vgl. Birgfeld, Johannes (2012): *Südseephantasien*, S. 474

welche im literaturwissenschaftlichen Sinne des Begriffes dem Augenmerk entgehen. Dadurch wird das Wort *pasticcio* nicht nur als „Pastete“ gedolmetscht, sondern ebenfalls als „Pfuscherei“, was wiederum eine Auslegung ist, die sich übers italienische Verb *pasticciare* hinweg sprich „murksen, pfuschen“ noch übersichtlicher erkennen lässt und bislang im Rahmen der Malerei leicht mit *pasticcio* gekoppelt wird, wenn es überhaupt von arglistigen Nachahmungen die Rede ist. Der in *IMPERIUM* inszenierte Schiffsname „R.N. Pasticcio“ ist demzufolge mitnichten umsonst eingesetzt worden, sondern entpuppt sich schlichtweg als deutliches Zeichen des Pastiches im Roman. Obendrein lohnt es sich zu betonen, dass die Schreibverfahren berühmter Schriftsteller wie etwa Hermann Hesse, Franz Kafka, Jack London und Thomas Mann, die ebenso als quasihistorische Agonisten im Roman auftreten, nicht minder klar umrissen in *IMPERIUM* durchscheinen. Unter diesen Schriftstellern ist indes der Schreibstil Thomas Manns, der am erfahrbarsten im Krachtschen Text ist. Dieses Ermessen lässt sich offenkundig über Dunckers Ansicht hinweg untermauern, wenn er folgendermaßen schreibt:

Schon die Literaturkritik hat immer wieder darauf hingewiesen, dass *IMPERIUM* über weite Strecken den Stil Thomas Manns imitiert. (Duncker 2017:176)

Kracht hat sich dann eindeutig Thomas Manns Stils bedient, um seine eigene Diegesis in *IMPERIUM* zu konstruieren. Dies erhellt sich dadurch, dass ganz zu Beginn des Romans „ein kräftiges englisches Porter Bier“ (I 11) zu den jeweiligen Speisen zum Tische der ersten Klasse der Prinz Waldemar gereicht wurde. In der Tat wird das gleichnamige Bier in Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924) erwähnt, welches der Figur Hans Castorp alltäglich zum Frühstück serviert wird:

[...] ein gutes Porter [...], ein gehaltvolles Getränk, wie man weiß, dem Dr. Heidekind blutbildende Wirkung zuschrieb und das jedenfalls Hans Castorps Lebensgeister auf eine ihm schätzenswerte Weise besänftige, seiner Neigung, zu «dösen», [...] nämlich mit schlaffem Munde und ohne einen festen Gedanken ins Leere zu träumen, wohltuend Vorschub leistete. (D Z 46f)

Aus dieser aus dem Roman *Der Zauberberg* herangezogenen Textpassage wird deutlich, dass Thomas Mann nicht nur das Porter Bier in seinem Romanwerk zu Tage gefördert hat, sondern auch von dessen beeindruckenden Wirkungen erzählt. Dieses Mann'sche Schreibprozedere wurde unmissverständlich von Christian Kracht nachgemacht, als er in *IMPERIUM* wie folgt schreibt:

Gerade der Genuss des letzteren schuf unter den rückreisenden Pflanzern, die sich – in das weiße Flanell ihrer Zunft gekleidet – auf den Liegestühlen des Oberdecks der Prinz Waldemar eher hingeflezt als anständig schlafen gelegen hatten, für eine überaus flegelhafte, fast liederliche Erscheinung. Die Köpfe ihrer am Latz offenen Hosen hingen an Fäden lose herab, Soßenflecken safrangelber Curries überzogen ihre Westen. Es war ganz und gar nicht auszuhalten. Bläßliche, borstige, vulgäre, ihrer Erscheinung an Erdferkel erinnernde Deutsche lagen dort und erwachten langsam aus ihrem Verdauungsschlaf, Deutsche aus dem Welt-Zenit ihres Einflusses. (I 11f)

Hierbei wird der Zustand jener „gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen[en]“ (I 11) Passagiere dargelegt. In der Tat genauso wie die Figur Hans Castorp in *Der Zauberberg*, der sich wie bereits erwähnt „ein gehaltvolles Porter Bier“ (D Z 46) am Frühstück genommen hat, nahmen sich ebenfalls die Passagiere der Prinz Waldemar in *IMPERIUM* bzw. die Pflanzer „ein kräftiges [...] Porter Bier [beim] üppigen Frühstück“ (I 11). Und ferner schildert Christian Kracht – genau wie Mann es für die Figur Castorp machte –, wie dieses Bier auf jene deutschen Pflanzer einwirkte: Sie (die Pflanzer) sahen nach Verbrauch des Porter Biers „flegelhaft[], [ja] fast liederlich[]“ (I 12) aus. Sie wurden ebenso als „bläblich[], borstig[] und vulgär[]“ (ebd.) beschrieben. Dadurch wird klar, dass Christian Kracht den Stil Thomas Manns nachgeahmt hat. Ob aber von Pastiche, Persiflage oder sogar Plagiat beim Roman *IMPERIUM* die Rede ist, bleibt offen. Denn Kracht habe sich außerdem des Inhalts des Romans *Das Paradies des August Engelhardt* von Marc Buhl bedient, der quasi ein Jahr vor *IMPERIUM*s Erscheinen bereits veröffentlicht wurde, um sein eigenes Universum der historischen Figur August Engelhardt aufzubauen (Vgl. Dunker 2017:181).

5.2.2.2 Extensive Intertextualität

Unter den vielfältigen Verfahren, aus denen der Roman *IMPERIUM* besteht, ist auch das extensive Intertextualität-Verfahren zu erwähnen, welches ebenso in dem Roman schwerwiegend in den Blick kommt. Bei der Lektüre fällt etwa ins Auge, wie mannigfache intertextuelle Bezüge das Romanwerk einschließt. Die klassischen Abenteuertexte von Conrad und Melville und ebenfalls die gleichartig erarbeiteten Comics von Hugo Pratt und Frank Le Gall – nur um diese zu nennen – machen beispielsweise ersichtlich den Roman aus.⁶⁴ Als treffendes Beispiel gelten die in *IMPERIUM* auftauchenden Figuren Kapitän Christian Slütter und seine Lebensgefährtin Pandora – beide sind real existierende Figuren der Fiktionswelt –, die Christian Kracht „einem Klassiker der Südseeliteratur entnommen [habe], einem Comic, Hugo Pratts *Südseeballade*, mit der er im Jahr 1967 die weitverzweigte Geschichte des Abenteurers Corto Maltese beginnen lässt“ (Schumacher 2013:133). Kracht habe sich also – gelinde gesagt – von Hugo Pratts Comic *Südseeballade* inspirieren lassen, um diejenigen bereits in der Welt der Fiktion bestehenden Figuren in seinem Werk ins Leben zu rufen. Wenngleich sich – das muss man betonen – das Handeln jener Figuren in beiden Werken nicht gleichermaßen wahrnehmen lässt, darf ja mitnichten aus dem Blick geraten, dass Krachts Text wohl zu dem Pratts Bezug nimmt. Diese Art Intertextualität lässt sich nicht nur bei der Kracht-Pratt-Textbeziehung hervorheben, sondern wird auch ersichtlich, als Christian Kracht Hermann

⁶⁴ Vgl. Schumacher & Birgfeld

Hesse und Franz Kafka in *IMPERIUM* auftreten lässt, ohne dass einen Zusammenhang jener Schriftsteller mit Krachts Stoff bzw. Schreibweise anzuspüren wäre. Weiterhin kommen ebenfalls in *IMPERIUM* unverblühte Texte des britischen Dichters Alfred Lord Tennyson zum Vorschein, und zwar:

In the hollow Lotos-land to live and lie reclined, on the hills like Gods together, careless of mankind. [...] Then someone said, »We will return no more« And all at once they sang, »Our island home is far beyond the wave; we will no longer roam.« (I 123f)

Dieser Text, der aus dem berühmten Gedicht Tennysons *The Lotos-eaters* übernommen wurde, hat Kracht offenkundig von jeweils seinen Figuren August Engelhardt und Heinrich Aueckens singen lassen und zwar ganz munter. Obwohl Kracht mittlerweile bekanntgibt, dass es um Tennysons Text geht, ist wohl zu merken, dass er darauf Rekurs gehabt hat, Engelhardt und Aueckens morgige Euphorie auszuprägen, wobei der Erzähler sogar anführt, „[...] man müsse doch einfach Lotos durch Kokos ersetzen [...]“ (I 124). Diese angewandte Intertextualität gestattet es dem Lesenden, auf den Gedichtgeist Tennysons zurückzugreifen, ehe er den sachgemäßen Hintergrund Engelhardts und Aueckens‘ Glückseligkeit nachvollzieht. In diesem Zusammenhang wird in *IMPERIUM* nicht nur auf den britischen Dichter des Viktorianischen Zeitalters verwiesen, sondern auch auf viele andere. Wenn sich etwa August Engelhardt

in Arkadien [wähnt] und plötzlich weiß, sein Mysterium ist niemals Kabakon gewesen, sondern der bis ins Unendliche sich ausgedehnte, revolvierende Teppich seiner Traumwelt [...] (I 223f),

teilt sodann der Erzähler mit,

seinen [Engelhardts] Swedenborg habe er weggeworfen, in der Tat. Durchgestrichen und weggeworfen. Alles müsse fort. Bergson sei der einzige, den man eventuell noch lesen könne [...] (I 224)

Die Erwähnung der jeweiligen Autoren und zwar Swedenborg und Bergson in der Krachtschen Narration ist wohl nicht beiläufig zustande gebracht worden, sondern so, dass es zur *IMPERIUMs*-Komplexität führt. In der Tat, wenn der Erzähler darauf hinweist, Engelhardt wolle nicht mehr Swedenborg lesen, sondern Bergson, meint er hierbei ja beileibe nicht die jeweiligen Autoren selbst, sondern deren unterschiedlichen Weltanschauungen, sprich es wurde metonymisch erzählt. Dadurch wird der Lesende ersichtlich dazu verpflichtet, Swedenborg‘sehen bzw. Bergson‘sehen Texten ein großes Gewicht beizumessen, das heißt zwangsläufig auf die Schriftstücke beider Autoren zurückzugreifen, wenn er gar Krachts Schrift erfassen will. Dieses von Christian Kracht in *IMPERIUM* mannigfaltig eingesetzte Inter- bzw. Hypertextualität-Verfahren entpuppt sich demzufolge als eines der zahlreichen dem Roman innewohnenden Verfahren, die zu einem komplexen Begriffsvermögen des Romans führen.

5.2.2.3 Der Palimpsest

Nicht erst mit dem Roman *IMPERIUM*, sondern genau genommen seit seinem ersten, 1995 erschienenem Roman *Faserland* ist Krachts Schreiben durch eine Kopplung von Aufnahmen und Verschieben geprägt [...]. Dabei geht es eher nicht um Verfahren der Reproduktion, des Kopierens oder Plagiiens, Krachts Texte erinnern vielmehr an Palimpseste [...] (Schumacher 2013:136f).

Diese Affirmation Schumachers lässt sich vollkommen in *IMPERIUM* nachweisen. In der Tat zählt echt der Palimpsest zu den vielfältigen Literaturverfahren, die Krachts Romanwerk auf eine komplexe Weise ausmachen – er manifestiert sich sogar auf verschiedenen Ebenen: Orten, Zeiten und Romanfiguren. Als sich etwa August Engelhardt zu den Fidschi-Inseln begab, um seinen vermeintlichen gelichdenkenden Freund Mittenzwey zu treffen, und einmal dort vermerkte, „das Städtchen Suva [...] auf den ersten Blick ähnelte Herbertshöhe“ (*I* 139), erschien ihm bis zu einem gewissen Grad, als guckte er in „einen verrückten Zerrspiegel“ (ebd.). Kurz davor, während er indes auf einem Franzosenschiff unterwegs nach Suva war, wurde in Herbertshöhe in seinem Fernbleiben

nach kurzer Diskussion entschieden, die Hauptstadt von Deutsch-Neuguinea abzubauen und keine zwanzig Kilometer weiter die Küste hinauf neu zu errichten, immer noch in der Blanchebucht, in nächster Nähe des Vulkans, an einem Ort namens Rabaul. Die Hafeneinfahrt drohte über kurz oder lang zu versanden, es gab da wohl eine unterseeische Strömung, die jeden Tag tonnenweise Schlickt in die Bucht spülte. Jedenfalls existierte Herbertshöhe von einem Tag auf einen anderen nicht mehr. Man ordnete an, dass sämtliche Häuser, die fein säuberlich auseinandergelagert, zu Bretterstapeln und Nagelkisten geschichtet und mit den exakten Bauplänen zu ihrer Wiedererrichtung versehen worden waren, durch den Urwald getragen werden sollten. (*I* 136f)

Dieses in *IMPERIUM* erzählte Szenario ist zwar einer Wirklichkeit bzw. den realen Tatsachen der deutschen Kolonialzeit in der Südsee zu entnehmen, aber weder die Schilderung des verlagerten Ortes noch das Erzählte entsprechen der Realität. In der Tat im Jahre 1910 wurde der Sitz des Gouverneurs des Wilhelminischen Reiches im Bismarckarchipel aus klimatischen Gründen von Herbertshöhe in das einige Kilometer entfernte Städtchen Rabaul verlegt, aber nicht nur die Stadt Herbertshöhe wurde dabei keinesfalls abgebaut, wie es *IMPERIUM* behauptet, sondern auch – im Gegensatz zum Erzählten in *IMPERIUM* – das damalige Rabaul, neuer Wohnsitz des Gouverneurs, lag mitnichten in der Blanchebucht bzw. in der Nähe des Vulkans. Diese mit kreativem Geist Überlagerung von Parallelgeschichten vermöge eines Koppelns von Aufnahmen und Verschieben des Ortes bzw. der Schauplätze – wie bei *IMPERIUM* – wird unmissverständlich als palimpsestartig bezeichnet. Dies lässt sich hierbei allerdings nicht nur bei den Orten vollziehen, sondern auch bei der Zeit. In der Tat August Engelhardt, der reale Apothekenhelfer und Aussteiger eingangs des 19. Jahrhunderts, starb etwa

– je nach exakten historischen Fakten – am 6. Mai 1919 auf der Insel Kabakon.⁶⁵ In *IMPERIUM* wird indes sein Ende folgendermaßen festgestellt:

Und unser mehr als verwirrter Freund, unser Sorgenkind? Tatsächlich taucht er noch einmal auf; kurz nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges entdeckten amerikanische Marineeinheiten in den Salomoneninseln, auf dem durch die Kämpfe verwüsteten Eiland Kolombangara, unweit der abgeflachten Spitze eines rauchenden Vulkans, einen in einer Erdhöhle lebenden, uralten weißen Mann, dem beide Daumen fehlen. Er scheint sich ausschließlich von Nüssen, Gräsern, und Käfern ernährt zu haben. (I 242)

Dadurch wird klar wahrgenommen, dass August Engelhardt, der in Wirklichkeit – wie bereits erwähnt – 1919 starb, hierbei bis nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges d.h. nach 1945 lebendig gelassen wird. Diese Krachtianische Zeitverschiebung führt eindeutig zur Infragestellung des Erzählten in *IMPERIUM*. Es handelt sich hierbei also um eine palimpsestartige Überlagerung von Faktum und Fiktion, die ebenfalls bei den Romanfiguren verwendet wird. Eines von den zahlreichen Beispielen davon lässt sich etwa unmissverständlich eruieren, als Kracht wie folgt schreibt:

Aueckens habe im August letzten Jahres, nach einer ausgedehnten Wanderung durchs Helgoländer Oberland, bei der die Seemöwen unbeweglich wie weiße Steine über dem Kliff bei Hoyshörn im Wind hingen, bei einer Rast in einem Teehaus einen jungen Mann fixiert, dessen abstehende Ohren, dunkle, kimmerische Augen und sonderbare Blaßheit so gar nicht dorthin passen wollte. Es war, als sei jener erschreckend dürre Abiturient, der dort mit seinem Onkel an einem Tische saß und an einem Stück Kluntjes nagte, der größtmöglich vorzustellende Fremdkörper im Gefüge der Insel. (I 125)

Aus dieser Passage ist zu konstatieren, dass Aueckens, Engelhardts erster Anhänger, einen anonymen jungen Mann in einem Teehaus in Helgoland getroffen hat. Jedoch zahlreiche Literaturexperte bzw. -kritiker verweisen da auf den berühmten deutschsprachigen Schriftsteller Franz Kafka⁶⁶, der in Wirklichkeit den sogenannten Aueckens in einem Teehaus in Helgoland getroffen hatte. Nach den Experten sei aber damals Franz Kafka weder junger Mann noch Abiturient gewesen – wie er hier in *IMPERIUM* beschrieben wird –, als er Aueckens in Wirklichkeit traf, sondern bereits Erwachsener; sein Roman *Die Verwandlung* (1915), welcher ihn berühmt machte, war sogar vor dem Treffen bereits erschienen.⁶⁷ Daher wird festgestellt, dass Kafkas philologischer Aufwand in *IMPERIUM* auf eine treulose Weise eingesetzt wurde. Auf Grund der verschiedentlich übereinander laminierten Aufnahme- und Verschiebeprozesse in *IMPERIUM* ist kaum zu bezweifeln, dass das sich im Roman als Verwirrspiel Entpuppte zwischen Wirklichem und Fiktivem in mannigfacher Erwägung auch noch ein Strukturprinzip des Werkes ausmacht. Ein Strukturprinzip, welches nicht nur Figuren-

⁶⁵ Siehe Engelhardts Biographie erh. auf <https://www.npr.org/sections/thesalt/2015/12/03/457124796/death-by-coconut-a-story-of-food-obsession-gone-too-far> (abgerufen am 20/06/2020).

⁶⁶ Vgl. dazu: Mehrens; Schumacher & Birgfeld.

⁶⁷ Vgl. Schumacher 2013:134.

, Orte- und Zeitenverschiebungen einbezieht, sondern auch anhand von Überlagerungen die Kluft zwischen Realität und Fiktion sprengt, was grundsätzlich Krachts Erzähl- und Schreibverfahren konstituiert: den Palimpsest.

5.2.2.4 Der kinematographische Einsatz

Eines der am meisten ins Auge fallenden Verfahren, die Krachts verblüffenden in *IMPERIUM* implementierten ästhetischen Pluralismus ausmachen, entpuppt sich zweifelsohne als seine Inanspruchnahme des kinematographischen Verfahrens. Diese Feststellung lässt sich durch folgenden *IMPERIUM*-Textauszug wahrnehmen:

Und dort, im Abteil sitzend, [...], die Schulter an einen Mitreisenden gelehnt, den Rücken an die Holzbank gedrückt, die Augen geschlossen, dafür die wirren langen Haare offen, die Reisetasche vorn an seinen Bauch gepreßt, beginnt plötzlich der Kinematograph zu rattern: Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere, die dort vorne auf dem Leintuch projizierten, bewegten Bilder beschleunigen sich wirr, ja laufen für einen kurzen Augenblick nicht mehr vorwärts, wie vom Schöpfer ad aeternitatem vorgesehen, sondern holpern, zucken, jagen rückwärts; Govindarajan und Engelhardt treten verharrenden Fußes in die Luft – fidel anzusehen – und hasten rückwärts Tempelstufen herab, überqueren ebenfalls rückwärts gehend die Straße, immer stärker flimmert der Lichtstrahl des Projektors, es knackt und knistert, und nun wird alles plötzlich formlos [...], und dann manifestiert sich, nun freilich richtig herum und wieder in exakter Farbig- und Geschwindigkeit, August Engelhardt in Herbertshöhe (Neupommern) sitzend, im Empfangssalon des Hotels Fürst Bismarck, daselbst auf einem durchaus gemütlich zu nennenden Bast-Sofa [...], mit dem Herrn Hoteldirektor Hellwig (Franz Emil) im Gespräch, dabei eine Tasse Kräutertee auf den Knien balancierend, die ceylonesische Analepse hinter sich lassend. Hellwig raucht. (I 47f)

Aus dieser Textpassage wird deutlich, dass all die erzählte Geschichte in *IMPERIUM* eigentlich ein Film ist. In der Tat, als August Engelhardt, dem von seinem mutmaßlichen Seelenfreund Govindarajan „einen größeren Geldbetrag“ (I 45) in Kandy gestohlen wurde, sich im Zug unterwegs nach Colombo befand, wird brüsk ein Kinematograph in der Narration inszeniert, der zu rattern anfängt. Und genau dabei wird vom Erzähler verkündet, ein Zahnrad der kinematographischen Kamera greife nicht mehr ins andere, die auf dem weißen Leintuch projizierten Bilder beschleunigten sich wirr, sie liefen nicht mehr vorwärts, sondern holperten, zuckten und jagten rückwärts (Vgl. I 47). Und ganz im Nachhinein gibt ebenso die heterodiegetische Erzählinstanz bekannt, alles werde augenblicklich formlos, manifestiere sich danach und nun richtig herum in exakter Farbig- und Geschwindigkeit (ebd. 48). Im Nu war danach August Engelhardt auf dem Projektor zu sehen, aber diesmal keineswegs in einem nach Colombo fahrenden Zug sitzend, sondern in Herbertshöhe (Neupommern) bzw. im Empfangssalon des Hotels Fürst Bismarck sitzend und im Gespräch mit dem Herrn Hoteldirektor Hellwig seiend. Hierbei haben wir es also mit einer Analepse zu tun, die sich anhand eines kinematographischen Verfahrens vollzieht. Diese Art kinematographische Inszenierung durchzieht ja in mehrfachen Hinsicht Christian Krachts Romanwerk. Gegen Ende

des Romans lässt sich insofern ein weiteres Mal eine kinematographische Nutzbarmachung hervortun:

Und Kinnboot, hochgradig gefesselt, eine Zigarette an einer anderen anzündend, vergißt, dem Greis eine anzubieten, kann sich nur noch am Rande des schon längst vollgeschriebenen Stenoblocks Notizen machen, schüttelt immer wieder ungläubig den Kopf und behauptet: *sweet bejesus, that's one heck of the story und: just wait 'til Hollywood gets wind of this und: you, sir, will be in pictures. (I 244)*

Aus diesem Textauszug ist überschaubar anzumerken, dass die Figur des US-amerikanischen bzw. „deutschstämmige[n]“ (I 243) Soldaten Leutnant Kinnboot – über seine auf Englisch gehaltene Aussage hinweg – darauf offensichtlich hinweist, dass die hartgesottenen Erlebnisse August Engelhardts in der Südsee insgesamt ein geiler Film wäre. Er versprach sogar, Engelhardt darin (im Film) auftauchen zu lassen. Hollywood solle nur darüber informiert sein, und alles werde mit einem Schlag erledigt sein. Nachdem der Leutnant Kinnboot auf diesen angeblichen Film hingewiesen hat, wurde er tatsächlich geradeheraus inszeniert:

Und tatsächlich wird einige Jahre später vor Publikum, Engelhardt ist nun schon von uns gegangen, getragene, monumentale orchestral aufbränden, der Regisseur ist bei der Premiere in erster Reihe anwesend, er sitzt also da, [...], es rattert der Projektor, nein es flirren Hunderte Projektoren und werfen ihre von wild tanzenden Staubpartikeln begleiteten Lichtnadeln auf Hunderte Leinwände, in Cincinnati, Los Angeles, Chicago, Miami, San Francisco, Boston [...]. (I 244f)

Diese kinematographische Inszenierung der erzählten Romangeschichte führt eindeutig dazu herauszufinden, dass der vollständige *IMPERIUM*-Text ein Film bzw. eine Metafiktion ist. Dies lässt sich am übersichtlichsten wahrnehmen, als der Erzähler nicht nur den am Ende des Romans auf der ganzen Welt diffundierten Film schildert, sondern auch den Regisseur des Filmes auftauchen lässt, der sogar „bei der Premiere in erster Reihe anwesend [ist]“ (I 244). Diese Darstellung des vollständigen *IMPERIUM*-Texts, die sich – genauso wie es im Roman heißt – weltweit auf den Leinwänden Hollywoods relatiert, ist ja keineswegs beiläufig in Krachts Roman vorhanden, sondern erweist sich als ein absichtlich implantiertes Verfahren. Ja, Verfahren der kinematographischen Nutzbarmachung, das sich allerdings sehr spärlich in epischen Texten ausfinden macht. Indem Kracht es demnach in seinem Roman als Analepse bzw. Kinodarstellung nützt, spricht eindeutig für seine extraordinäre Genieästhetik.

5.2.2.5 Unzuverlässiges Erzählen

Das während der *IMPERIUM*s-Debatte in Frage gestellte Erzählen zählt auch zweifelsohne zu den mannigfaltigen Literaturverfahren, dessen sich Kracht in seinem Roman *IMPERIUM* bedient hat. Fallbeispiele dafür machen sich im Roman in wiederholter Weise ausfindig. Doch eines davon wird exemplarisch herauskristallisiert. In der Tat, als sich August Engelhardt, nachdem er sich mit seiner teuren Schere die Finger- und Zehnnägel geschnitten hatte, zum

Strand hinunter ging, um „seinen Gast aus Deutschland [Max Lützow] zu begrüßen“ (I 152), welcher kaum auf der Insel Kabakon angekommen war, wies der Erzähler auf Folgendes hin:

Derweil schlich ein Schatten um das Haus und stahl mit flinker, sicherer Hand die dort in der Sonne blinkende Schere – anzunehmen, daß es Makeli war. (I 152)

Diese Schilderung des Erzählers macht unmissverständlich den einen oder anderen Lesenden darauf aufmerksam, dass Engelhardts Günstling sprich der junge Insulaner Makeli es ist, der die teure Schere August Engelhardts geklaut hat. Doch weit danach in der Erzählung steht ein widersprüchliches Statement desselben Erzählers:

Dem heimlichen Abschied ist am Abend zuvor ein furchtbarer Streit vorausgegangen. Engelhardt war davon überzeugt gewesen, sein Kamerad habe ihm die Schere gestohlen, die er einst selbst unachtsam verlegt hatte. (I 184)

Im Gegensatz zur vorigen Deklaration des Erzählers nämlich auf der Seite 152, wonach Makeli es war, der Engelhardts Schere gestohlen hatte, wird hierbei und zwar vom selben Erzähler erkennen gegeben, dass weder Makeli noch Engelhardts Freund Lützow, den er (Engelhardt) des Schere-Diebstahls angeklagt hatte, es waren, die angeblich die Schere geklaut haben, sondern Engelhardt selbst, so der Erzähler, habe die Schere seit langem „unachtsam verlegt“ (I 184). So was für erzählerische Inkonsistenzen werden mehrmals im Krachts Roman fündig. Und deswegen entpuppt sich das Erzählen des Romans *IMPERIUM* unzuverlässig; was aber absichtlich erfolgt und sich somit als eines der zentralen eingesetzten Verfahren im Krachtschen Roman erweist.

5.2.2.6 Die mise-en-abyme-Technik

Gemäß den bisher angedeuteten Erzähl- und Schreibverfahren entpuppt sich ebenfalls die Mise-en-abyme als eines der divers in *IMPERIUM* eingesetzten Literaturverfahren, die den Roman zu einem Reflexionssujet machen. Obwohl Christian Kracht dieses Verfahren lediglich einmal eingesetzt hat, bzw. es am Ende des Werkes in den Blick hat kommen lassen, wird trotzdem, trotz seiner Lakonik (Lakonik jenes Verfahrens), darauf eingegangen werden. In der Tat beginnt der Roman *IMPERIUM* mit folgenden Worten:

Unter den langen Wolken, unter der prächtigen Sonne, unter dem hellen Firmament, da war erst ein langgedehntes Tuten zu hören, dann rief die Schiffsglocke eindringlich zum Mittag, und ein malayischer Boy schritt sanftfüßig und leise das Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamem Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen waren. (I 11)

Dieser Romandebüt, Teil des Romans, also der Roman selbst, wird ersichtlich auf der letzten Seite des Werkes, d.h. im selben Roman, so folgendermaßen dargestellt:

[...] sich ein weißes Dampfpostschiff unter langen weißen Wolken durch einen endlosen Ozean begibt. Die Kamera fährt nah heran, ein Tuten, die Schiffsglocke läutet zu Mittag, und ein

dunkelhäutiger Statist [...] schreitet sanftfüßig und leise das Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamem Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen waren. (I 245)

Aus der Lektüre dieser Textpassage, die die allerletzten Worte des Romans *IMPERIUM* konstituieren, wird mit einem Schlag klar wahrgenommen, dass die Szene, womit der Roman anfängt, in einer exakten Schilderungsweise und teilweise mit den exakten Wörtern am Ende des Romans wiederholt wird. Diese Wiederholung bzw. Reproduktion derselben Szene am Anfang und Ende des Romans ist kein Ergebnis des Zufalls sprich keinesfalls in akzidenteller Weise zustande gebracht worden, sondern sich als eines der *IMPERIUM* zahlreichen inhärenten Verfahren erweist, die die singuläre Genieästhetik des Romans ausmachen. Kracht hat sich da also einer medialen Vervielfältigung bedient, bei der das Wiederholte bzw. Reproduzierte praxisnah ins Unendliche wieder aufgenommen wird, also einer mise-en-abyme-Technik.

5.2.2.7 Die Verwendung der (parasitären?) Ironie

Einer der ausschlaggebenden Gründe, weswegen Krachts Romanwerk *IMPERIUM* zu einer umfassenden Erörterung geführt hat, ist zweifelsohne dem im Roman frei heraus bestreuten bzw. unumwunden vom Lesenden gespürten Ironie-Einsatz geschuldet. In der Tat ist *IMPERIUM* dergestalt übermütig ironisch bzw. sarkastisch tätowiert, dass es immerfort die Frage gestellt wird: „Wer spricht hier eigentlich?“⁶⁸. Auf jeden Fall nicht der gnostische Rückkehr-zur-echten-Ursprünglichkeit-Herold August Engelhardt, der weitestgehend im Roman an seine Überzeugungen gebunden geblieben ist. Christian Kracht selbst vielleicht? Auch keineswegs. Denn – wir wissen es alle – in der Literatur ist der Erzähler nicht der Autor. Wer denn sonst? Auch wenn die exakte persönliche Identität des heterodiegetischen Erzählers nicht im Roman angegeben wird, erfährt man nichtsdestoweniger übersichtlich über seine Zugehörigkeit, wenn er folgendermaßen spricht:

Engelhardt, dem die Bewohner Kabakons also nachsagten, er besitze das, was sie *mana* nannten (und das wir Europäer mitunter einfach als *masel* kennen), war für kurze Zeit ganz simpel und einfach glücklich. (I 122)

Hierdurch wird klar, dass derjenige, der die vollumfängliche *IMPERIUM*s-Diegesis erzählt, aus Europa stammt. Aber aus welchem Europa? Hier befinden wir uns im Laufe des 20. Jahrhunderts – also des blutigsten Zeitpunkts der gesamten Menschheitsgeschichte, das Hekatomben von Menschenleichen mit sich gebracht hat. Und genau zu dieser Epoche triumphierte der westliche – vor allem England und die USA – Nihilismus über die ganze Welt. Der Erzähler von *IMPERIUM* stammt aus bzw. gehört also zu dem Europa dieser Ära.

⁶⁸ Vgl. Assheuer 2013:72.

Allerdings ist weltweit bekannt, dass Ironie die Spracheigentümlichkeit des Hegemonen ist; diese klischeehafte Assertion lässt sich indes in *IMPERIUM* wahrnehmen, wenn der Erzähler die Diegesis mit einem Potpourri von Ironie durchzieht. Bereits zu Anfang des Romans wird Folgendes ins Auge gefasst:

Nun aber, da Engelhardt tatsächlich unter ihrem Flügelschlag fuhr, hatte er keine Augen mehr für sie, nur für die dickleibigen Pflanzer, die – lange schon unbehandelte, tertiäre Syphilis in sich tragend – jetzt zurückkehrten auf ihre Plantagen und über den trocken und ermüdend geschriebenen Artikeln in *Der Tropenpflanzer* oder der *Deutschen Kolonialzeitung* eingeschlafen waren und nun schmatzend träumten von barbusigen dunkelbraunen Negermädchen. (I 13)

Hierbei wird eine Anspielung auf die deutschen Pflanzer zur Zeit des Wilhelminischen Deutschland gemacht, die damals selbstverständlich riesige Plantagen in den Deutschgebieten der Südsee besaßen, und deswegen „jetzt zurückkehrten auf ihre Plantagen“ (ebd.) am Bord der Prinz Waldemar. Diese deutschen Pflanzer – erfahren wir von dem Erzähler – „träumten von barbusigen Negermädchen“ (ebd.). In der Tat das hier pejorativ eingesetzte Wort „Negermädchen“ ist zwar von dem Erzähler, aber in Wirklichkeit spiegelt dies die Gedanken der deutschen, also arisch-weißen Pflanzer wider, die ihr Schlaraffenland in Richtung der Unterwelt, Welt der verbissenen Arbeit, der Entmenschlichung, also der Trübsal, verließen. Wieso, weshalb und warum dann von diesen „Negermädchen“ träumen? Denn „träumen“ hier setzt ein tiefes Ersehnen von etwas voraus; Warum sich dann verunglimpfte einheimische Mädchen (Negermädchen) ersehnen (träumen)? In der Tat sei all dies einfach pure Ironie, die der Erzähler weiter entfacht, als er wie folgt spricht:

Das Wort *Pflanzer* traf es nicht richtig, denn dieser Begriff setze Würde voraus, eine kundige Beschäftigung mit der Natur und dem hehren Wunder des Wachstums, nein, man mußte im eigentlichen Sinne von *Verwaltern* sprechen, denn exakt das waren sie, Verwalter des vermeintlichen Fortschritts [...]. (ebd.)

Daraus ergibt sich schlechthin, dass die fraglichen Pflanzer eigentlich keine Pflanzer gewesen seien, denn die „kundige Beschäftigung mit der Natur und dem hehren Wunder des Wachstums“ (ebd.), die echte Pflanzer kennzeichnet, sei bei jenen angeblichen Pflanzern abhanden gewesen. Sie müssten also eher „Verwalter“ genannt werden. Das Wort „Verwalter“ ist hierbei tatsächlich keinesfalls beiläufig vom Erzähler eingesetzt worden, sondern verweist aufs Verb „walten = herrschen, Macht und Verfügung haben über etw.“⁶⁹, was wiederum dem gebräuchlichen Verb „walten = Gewalt haben, herrschen, in Gewalt haben etc.“⁷⁰ obliegt. Jene sogenannten „Pflanzer“ seien also in Wirklichkeit „Herrscher“ bzw. „Macht und Verfügung

⁶⁹ Aus dem DWDS-Wörterbuch. Erh. auf <https://www.dwds.de/wb/Verwalter> (abgerufen am 24/06/2020)

⁷⁰ Ebd.

Habenden“ übers Hab und Gut anderer gewesen. Der Ironie-Einsatz in *IMPERIUM* wird obendrein verstärkt wahrgenommen, wenn man Folgendes durchliest:

Nun, in diese Zeit fällt diese Chronik, und will man sie erzählen, so muß auch die Zukunft im Auge behalten werden, denn dieser Bericht spielt ganz am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, welches ja bis zur knappen Hälfte seiner Laufzeit so aussah, als würde es das Jahrhundert der Deutschen werden, das Jahrhundert, in dem Deutschland seinen rechtmäßigen Ehren- und Vorsitzplatz an der Welttischrunde einnehmen würde, und es wiederum aus der Warte des nur wenige Menschenjahre alten, neuen Jahrhunderts durchaus auch so erschien. So wird nun stellvertretend die Geschichte nur eines Deutschen erzählt werden, eines Romantikers, der wie so viele dieser Spezies verhinderter Künstler war, und wenn dabei manchmal Parallelen zu einem späteren deutschen Romantiker und Vegetarier ins Bewußtsein dringen, der vielleicht lieber bei seiner Staffelei geblieben wäre, so ist dies durchaus beabsichtigt und sinnigerweise, Verzeihung, *in nuce* auch kohärent. Nur ist letzterer im Augenblick noch ein pickliger, verschrobener Bub, der sich zahllose väterliche Watschen einfängt. Aber wartet nur: er wächst, er wächst. (I 18f)

Diese Textpassage rückt unverhohlen in den Blick, dass der *IMPERIUM*-Bericht, der anfangs des zwanzigsten Jahrhunderts spielt, quasi zu den etwaigen deutschen Begebenheiten zu zählen ist, während deren Abwicklung es zu sein schien, „als würde es das Jahrhundert der Deutschen, das Jahrhundert, in dem Deutschland seinen rechtmäßigen Ehren- und Vorsitzplatz an der Weltentischrunde einnehmen würde“ (I 18). Dabei wird natürlich der Romantiker und Vegetarier August Engelhardt als Erlöser einer zu Grunde gehenden westlichen Grundgesamtheit angeführt, der aber „wie so viele dieser Spezies verhindert[.]“ (ebd.) wurde. Lediglich auf August Engelhardt wurde indes mitnichten Anspielung gemacht, sondern auch auf „eine[n] späteren deutschen Romantiker und Vegetarier [...], der vielleicht lieber bei seiner Staffelei geblieben wäre“ (I 18f). Dies lässt unmissverständlich an Adolf Hitler denken, denn zu dieser Epoche war er noch kleiner Junge und Nachwuchskünstler (deswegen bei seiner „Staffelei“ geblieben wäre) und folglich kaum Romantiker noch Vegetarier. Daher das Adjektiv „späteren“, da er sich tatsächlich später dazu verwandelt hat. Engelhardt und Hitler werden da also verglichen; je nach deren Visionen fürs westliche Changement, auch wenn Hitler damals noch „ein pickliger, verschrobener Bub [war], der sich zahllose väterliche Watschen ein[fi]ng“ (I 19). Nichtsdestotrotz warnt der Erzähler: „Aber wartet nur: er wächst, er wächst“ (ebd.). Diese Ausweisung von Hitler als künftiger Heiland Deutschlands wird deutlicher festgestellt, als der Erzähler Untenstehendes ausdrückt:

Noch ein paar kurze Jährchen noch, dann wird endlich auch ihre Zeit gekommen sein, eine tragende Rolle im großen Finsternistheater zu spielen. Mit dem indischen Sonnenkreuze eindrucklich beflaggt, wird alsdann ein kleiner Vegetarier, eine absurde kleine Zahnbürste unter der Nase, die drei, vier Stufen zur Bühne ... ach, warten wir doch einfach ab, bis sie in äolischem Moll düster anhebt, die Todessymphonie der Deutschen. Komödiantisch wäre es wohl anzusehen, wenn da nicht unvorstellbare Grausamkeit folgen würde: Gebeine, Excreta, Rauch. (I 79)

Obenstehenden Worten des Erzählers geht die Szene voraus, in der Engelhardt seinen Freund Gustav Nagel in München bzw. Schwabing besucht; beide schlanke langhaarige Nudisten

wurden, als sie sich in der Sonne aalten und davon schwärmten, von vorbeigehenden bzw. - fahrenden Bürgern laut verspottet. Ein besäbelter Gendarm wollte sie sogar festnehmen, bis er seine Meinung änderte, denn er habe Wichtigeres zu tun als vergeuden seine Zeit mit solchen Luschen. In diesem Rahmen greift der Erzähler ein, zumal Engelhardt und sein Freund, Nudisten aber vor allem Vegetarier und Romantiker, sich von der „sich immer schneller beschleunigenden, sinnentleerten Gesellschaft“ (I 116) diskriminiert fühlen. Aus diesem Grund wird vom Erzähler „ein kleiner Vegetarier [mit] eine[r] absurde[n] kleine[n] Zahnbürste unter der Nase“ (I 79) als Erlöser angedeutet, der „eine tragende Rolle im großen Finsternistheater“ (ebd.) Deutschlands spielen würde. Hier wird fraglos ein weiteres Mal auf Adolf Hitler angespielt. Woran merkt man das? In der Tat ist das „indische[] Sonnenkreuz[]“ (ebd.), womit jener kleine Vegetarier hierbei beflaggt ist, der Ahn des NS-Symbols, des Hakenkreuzes. Hitler habe sich des indischen Sonnenkreuzes inspiriert, um sein sogenanntes Hakenkreuz einzuführen. Außerdem gilt er – in der gesamten Geschichte Deutschlands – als der bekannteste deutsche Vegetarier, der einen zahnbürstenförmigen Schnurrbart unter der Nase besitzt. Das aber Ironischste hierbei ist die Art und Weise, wie sich der Erzähler übers jämmerliche kommende Los der Deutschen champagnerlaunig lustig macht: „Komödiantisch wäre es wohl anzusehen, wenn da nicht unvorstellbare Grausamkeit folgen würde: Gebeine, Excreta, Rauch.“ (ebd.). Hitler wird also hierbei als künftiger Erlöser des Deutschen Volkes angesehen, genauso wie Engelhardt es zu jener Zeitspanne ist. Diese ironisierte Parallelität zwischen Engelhardt und Hitler hat in der *IMPERIUMs*-Rezension viel zu reden und schreiben gegeben. Aber, da der Erzähler – erinnern wir uns – ein Zugehöriger des damals stark herrschenden westlichen Nihilismus ist, wie kann es sein denn, dass er sich des Idioms des westlichen Hegemonen d.h. der Ironie bedient, um seinen Spott mit westlichen Hegemonen so champagnerlaunig zu treiben? Die vorgeworfene „parasitäre Ironie“⁷¹ in *IMPERIUM* wurde deswegen von Assheuer bestritten, denn für ihn: „Wer auch das noch als Ironie verstehen will, der ist für Kracht vermutlich verloren, das Imperium [da meint er die westliche Hegemonie] hat ihn aufgefressen mit Haut und mit Haar“⁷².

5.2.2.8 Die eklektische Parodie-Inanspruchnahme

Es ist einstimmig von allen zugestanden: Christian Krachts Abenteuerroman bzw. das ganze erzählte Abenteuer in *IMPERIUM* ist eine Parodie. Aber die Frage, die sich stellt, ist: Wie eigentlich wurde das Parodieverfahren in *IMPERIUM* implantiert? Das Beantworten dieser

⁷¹ Den Begriff verwendete 2013 Ralph Pordzik.

⁷² Vgl. Assheuer 2013:76.

Frage gibt eindeutig die herausragende schöpferische Begabung preis, mit der Christian Kracht sein Romanwerk fassoniert hat. In der Tat – wie mehrmals erwähnt – die meisten Figuren, die in *IMPERIUM* inszeniert wurden, sind historisch. Die Art und Weise aber, wie Christian Kracht ihre jeweilige Historizität in seinem Werk kundgibt, ist grandios. Insofern trafen etwa die Figuren Emil Nolde und Max Pechstein zu jenem Zeitalter in der Südsee auf:

In dieser Zeit, in der nichts geschehen will, so daß man abwartet, was am Horizont dräut, tauchen unvermittelt zwei deutsche Kunstmaler in Rabaul auf; die Herren Emil Nolde und Max Pechstein. Beide haben herkömmlichen Sicht- und Malweisen abgeschworen und empfinden sich als Erneuer eines im vorigen Jahrhundert stehengebliebenen, hoffnungslos antiquierten Kunstbegriffs, ja, vor allem die Franzosen und ihre verkopften, windelweichen Klecksereien gilt es zu überwinden. (I 229f)

In der Tat waren die hier in Krachts *IMPERIUM* auftauchenden Figuren – nämlich Emil Nolde und Max Pechstein – wahrlich berühmte deutsche Kunstmaler des zwanzigsten Jahrhunderts bzw. des Dritten Reiches, die tatsächlich zu jenem Zeitpunkt zur Kunstpropaganda nach Deutsch-Neuguinea aufbrachen. Diese Nazimaler – vor allem Nolde – hielten sich für die einzigen Kunstmaler des zwanzigsten Jahrhunderts, die beste und würdige Gemälde produzierten, die den Namen verdienen. Alles andere Gemälde außer ihrigen, egal wo sie herkamen, bargen für sie folglich nur „verkopfte[], windelweiche[] Klecksereien“ (I 230). Das Wort „Kleckserei“ ist hier in der Tat sehr pejorativ eingesetzt; der Erzähler erklärt sogar deutlich, was darunter zu verstehen ist:

[...] im Grunde, so sagt man, ausgedehnt auseinandergereihte Farbflächen, in denen manchmal ein Mund oder ein Hund zu erkennen ist, manchmal eine Wolke, Blumen, selten eine Menschengruppe – ein Kind hätte so malen können. (I 232)

Nur Klecksereien also hätten Nichtnazimaler produziert. Unter diesen nahmen insbesondere Nolde und Pechstein die damaligen französisch-modernen Fauvismus-, Impressionismus-, Primitivismus-, Surrealismus- und Kubismus-Malereirichtungen ins Visier. Deswegen in *IMPERIUM*: „Ja, vor allem die Franzosen und ihre verkopften, windelweichen Klecksereien“ (I 229f). Der wahre NS-Maler Emil Nolde schlug sogar obendrein über die Stränge:

Gegen die verfeimten Pechstein, Tappert, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Barlach, Weber, die freilich über größeres Talent verfügen als Nolde, hat er jahrelang erfolgreich intrigiert [...]. (I 231)

In Wirklichkeit hat der Maler Emil Nolde seine hier oben hingewiesenen Kollegen und sogar seinen engeren Freund Max Pechstein bei dem NS-Regime als Antinazikünstler angeprangert.⁷³ Betreffs seines Freunds Pechstein insbesondere förderte Nolde zu Tage, Pechstein sei – nämlich allein auf Grund seines argwöhnischen Namens „Pechstein“ – ein Jude, der sich eher fürs

⁷³ Vgl. Jüngling 2013:31.

Weltjudentum einsetzt, als für die pur-arische Deutschtümelei.⁷⁴ Gegen die Worte eines vertrauenswürdigen Repräsentanten des NS-Regimes in der Malerei, eines würdevollen Kunstmalers der Deutschtümelei, hatten jene bemängelten Maler keine Chance; sie wurden also verfeimt. Allerdings, obwohl dem NSDAP mehr denn je treu, ist Nolde Folgendes widerfahren:

Nolde, der, seit er denken kann, gegen die Juden propagiert und der davon überzeugt ist, seine Malerei sei die Speerspitze einer neuen teutonischen Ästhetik, kann es sich nicht erklären, daß seine Bilder derartig nicht in die neue Zeit passen. Er verfällt in tiefe Depression, malt heimlich, wartet ab, wie so viele Opportunisten seiner Zeit, bis zum Finis Germaniae. (I 232)

Dieser *IMPERIUM*-Bericht schlägt sich vollkommen in die realen Geschichtstatsachen nieder. In der Tat, obschon von hochrangigen NS-Beamten wie etwa Albert Speer und Joseph Goebbels – das hat dazu geführt, dass der NS-Studentenbund 1933 seine Kunstwerke ausgestellt haben – gefördert, wurde Nolde immer noch aus unerfindlichen Gründen von der Mehrheit der Nazis benachteiligt. Alfred Rosenberg und sogar Adolf Hitler gehörten zu denjenigen, die ihn nicht leiden konnten.⁷⁵ Insofern wurden ebenfalls Noldes Kunstwerke – zum Beispiel *Christus in der Unterwelt* (1911/12) – in der 1937-Kunstaustellung als „entartete Kunst“ aufgewiesen.⁷⁶ Nolde, der sich inwendig todsicher war, er sei ein erlesener NS-Anhänger – und das werde er fürs Leben bleiben, kam nicht darauf, was ihm widerfuhr. Darum in *IMPERIUM*: „[er] kann es sich nicht erklären, daß seine Bilder derartig nicht in die neue Zeit passen. Er verfällt in tiefe Depression [...], bis zum Finis Germaniae.“ (I 232). Und tatsächlich versank Nolde in einem Nervenzusammenbruch, bis zum „Finis Germaniae“ sprich das Ende des Dritten Reiches. Diese Parodiespielart, die Kracht hierbei in *IMPERIUM* über die Figur Nolde hinweg nützt, erinnert stark an den Parodieansatz von Robert Neumann, wonach „Parodie schießt auf einen Mann mit der Waffe seiner eigenen Form“ (Neumann 1962:554). In der Tat nach seiner Verfemung bzw. nach dem Ende des NS-Regimes hat Nolde ergiebig dafür gesorgt, dass die rassistischen, antisemitischen und antireligiösen Spuren seiner NS-Vergangenheit beseitigt werden; was ihm auch perfekt gelang.⁷⁷ Er wurde sogar während des Expressionismus-Rehabilitation der Nachkriegszeit von zahlreichen Autoren unterstützt und infolgedessen auf der Opferliste verzeichnet; seine beschlagnahmten Kunstwerke wurden schon wieder als gutgläubig rezipiert und weitergetragen.⁷⁸ Insofern erscheint Krachts *IMPERIUM*, um jenes „falsche Denkmal“ – wie es bei Neumann heißt – sprich den wahren Maler Emil Nolde, der sich hierbei in der

⁷⁴ Vgl. Koldehoff, Stefan: *NS-Vergangenheit des Malers. Noldes Bekenntnis*. In: *Die Zeit* Nr. 42 vom 21/10/2013. Erh. auf <https://www.zeit.de/2013/42/emil-nolde-nationalsozialismus/komplettansicht> (abgerufen am 25/06/2020).

⁷⁵ Vgl. Jüngling 2013:37f.

⁷⁶ Ebd. S. 38.

⁷⁷ Vgl. Koldehoff ebd.

⁷⁸ Vgl. Jüngling ebd. S. 40.

gleichnamigen Figur (Emil Nolde) entpuppt, zu entlarven, attackieren und vor allem zu demontieren.

Im *IMPERIUMs*-Erzählten wurden aber nicht nur die Malerfiguren parodiert, sondern vor allem die Hauptfigur des Romans, um dessen Geschichte es hierbei geht: August Engelhardt. Wie mehrmals ausgedrückt, war der reale August Engelhardt tatsächlich ein deutscher Apothekenhelfer, der 1902 – also eingangs des 20. Jahrhunderts wie in *IMPERIUM* – in die Deutschschutzgebieten des Pazifischen Raums bzw. in sein angeschafftes Inselchen Kabakon auftraf, um seine Eigenphilosophieweltanschauung des Sonnenordens in aller Beschaulichkeit zu entwickeln. Dieser (der wahre Engelhardt) wurde indes von Kracht über eine weitere Parodieabwandlung hinweg konstruiert. Dies lässt sich zuvorderst folgendermaßen erfahren:

Und sein Entschluss steht fest: dieser vergifteten, vulgären, grausamen, vergnügungssüchtigen, von ihnen heraus verfaulenden Gesellschaft, die lediglich damit beschäftigt ist, nutzlose Dinge anzuhäufen, Tiere zu schlachten und des Menschen Seele zu zerstören, adieu zu sagen, für immer, das wird er tun. (I 91f)

In der Tat ist diesem festen Entschluss Engelhardts, Europa zu verlassen, diskriminierende Verhalten – er wurde ausgepiffen, verhöhnt und sogar zusammengeschlagen – der deutschen Bürger*innen ihm gegenüber vorausgegangen (Vgl. I 78ff). Dieser *IMPERIUMs*-Bericht entspricht indessen keineswegs der Realitätsgeschichte. Denn in Wirklichkeit hatte der historische Engelhardt Europa verlassen, nur weil die damals erste und größte Kuranstalt Deutschlands „Jungborn“, der er 1899 beigetreten war, aufgelöst wurde, da dessen Gründer nämlich die Gebrüder Just mit juristischen Angelegenheiten konfrontiert waren (Vgl. Krüger 1991:135ff). Des Weiteren wird Engelhardt in *IMPERIUM* wie folgt vorgeführt:

Und Engelhardt greift zur Kokoschale, darin er seinen rechten Daumen verwahrt hat, entfernt sorgfältig das Salz von dem abgetrennten Stück und beißt hinein, den Knochen mit den Zähnen zerknackend. (I 221)

In dieser *IMPERIUMs*-Textpassage wird deutlich, dass August Engelhardt, der ursprünglich Vegetarier und vor allem Kokovore ist, zu guter Letzt auf seine Überzeugungen verzichtet hat und sich folglich zum Anthropophagen gemacht hat. Da er nämlich seinen getrockneten rechten Daumen, den er sich einige Tage zuvor abgeschnitten und konserviert hatte (Vgl. I 216), „mit [sein]en Zähnen zerknack[t]“ (I 221) hat. Diese *IMPERIUMs*-Schilderung der Person von Engelhardt entrückt sich ebenso den realen Geschichtstatsachen, denn in Wirklichkeit hat der historische Engelhardt seinen festen Überzeugungen von Sonnenorden bzw. Kokovorismus mitnichten abgeschworen, bis zu seinem Tode im Jahre 1919 auf der Insel Kabakon (Vgl. Leinemann 2011:55). Kracht hat sich da also eines anderen Parodieverfahrens bedient, um den historischen Engelhardt in seinem Werk in seiner Weise zu rekonstruieren, ja Hutcheons Parodieansatz. Denn dabei wurde – genauso wie es Hutcheon empfiehlt – das oder der

Parodierte nicht hundertprozentig auf eine originalgetreue Weise parodiert, um jenes/n zu bemängeln, sondern es wurden hierbei zusätzliche künstlerische Herstellungsverfahren verwendet. Also eine Mischung von Autoreflexivität und Metafiktion, und genau das hat Kracht über seine Hauptfigur Engelhardt hinweg aufgebaut.

Es gibt zahlreiche Beispiele für jeweils eine eingesetzte Geschichts- bzw. Figurenparodieabwandlung in *IMPERIUM*, lediglich jedes einzelne Beispiel davon wurde indessen hierbei illustriert; insofern gilt das Parodiebeispiel von der Figur Herr Hoteldirektor Hellwig (Franz Emil) als eine weitere Variante des Parodieverfahrens, deren sich Christian Kracht noch in *IMPERIUM* bedient hat. In der Tat wird so im Folgenden der Hoteldirektor Hellwig in *IMPERIUM* ins Auge gefasst:

Jener Hoteldirektor Hellwig, dem im übrigen das linke Ohr vollständig fehlte, firmierte in Herbertshöhe nicht nur als Makler für dies und das, sondern galt auch als direkter Zugang zu Emma Forsayth [...]. (I 49)

In Wirklichkeit brach der historische Emil Franz Hellwig 1899 zum zweiten Mal in die Südsee auf, wo er tatsächlich zunächst als Makler tätig war und ein Jahr später der historischen Emma Forsayth alias Queen Emma begegnete, die ihn in ihrem Hotel „Fürst Bismarck“ (damals einziges Hotel von Herbertshöhe) als Direktor einstellte.⁷⁹ Der historische Hoteldirektor Hellwig, von dem die Rede in *IMPERIUM* ist, besaß – aus unerfindlichen Gründen – tatsächlich kein linkes Ohr.⁸⁰ Der Bericht im Roman über ihn entpuppt sich demnach als realitätsgetreu, denn da wurde sein exaktes Porträt wiedergegeben, genau wie er ist und was er beruflich geübt hat; ohne also irgend zusätzliche künstlerische Herstellungsverfahren. Das betroffene Parodieverfahren über die Figur Hoteldirektor Hellwig hinweg zeigt sich noch deutlicher durch folgendes Erzählen:

Noch im Hotel Fürst Bismarck also, in dem ihn der Herr Direktor Hellwig die erste Woche gratis und franko logieren ließ, da dieser sich von seiner Tätigkeit als Zwischenagent im Verkehr Queen Emmas vis-à-vis August Engelhardt gewisse Vorteile im Herbertshöher Geltungsgefüge versprach (die Verhandlungen um den Kauf einer Kokosplantage waren durchaus keine Alltäglichkeit im Schutzgebiet) [...]. (I 53)

Und genauso ist es wirklich passiert: Im siebten Band *Deutsches Kolonialblatt* (1896) wird etwa tatsächlich herausgefunden, dass der historische August Engelhardt seine ersten Tage Unterkunft im Fürst Bismarck nicht beglichen hat, da er nicht genug Geld dafür dabei hatte. Der damals zuständige Direktor des Hotels „Fürst Bismarck“, also Emil Franz Hellwig, hatte es ihm kostenfrei genehmigt.⁸¹ Diese wahre Geschichte der deutschen Kolonialzeit wird wiederum in

⁷⁹ Aus *Deutsches Kolonialblatt*. Band 7. 1896. S. 152ff.

⁸⁰ Ebd. S. 137.

⁸¹ Ebd. S. 141f.

IMPERIUM und zwar in wirklichkeitsgetreuer Weise dargestellt. Dieses Geschichts- bzw. Figurenparodieverfahren, welches Kracht hierbei nützt, deckt sich insofern mit dem Parodieverständnis von Frederic Jameson (1983), denn es wurde hierbei weder mit ergänzenden artistischen Herstellungsverfahren noch mit kritisch-satirischer Tendenz parodiert, sondern bloß geschildert, was in der Tat geschehen ist. Es wurde also „blank“ – wie es Jameson nennt – parodiert, das heißt ganz leer – ohne Zusätze oder Abstriche.

Dieses Potpourri von Parodieinanspruchnahmen, welches Kracht in seinem Romanwerk *IMPERIUM* manifestieren lässt, wirkt ja unglaublich spektakulär! Und führt ohne jeden Zweifel zur singulären bzw. exzellenten Genieästhetik des Autors.

5.2.2.9 Das Grotteske

Unverkennbar gehört ebenfalls das Grotteske-Verfahren zu den zahl- und facettenreichen Literaturverfahren, die sich eindeutig als feste Bestandteile des Kunstwerkes *IMPERIUM* ausweisen. Es gibt in der Tat einen Schwall von Grotteske-Beispielen im Krachts Roman, die echt den Namen verdienen, allerdings – genauso wie bei allen oben dargestellten Verfahren – werden hierbei ja nicht alle Beispiele zu Tage gefördert, sondern bloß ein präzise ausführliches Beispiel davon als Illustration. Die erste grotteske Wirkung, die man in diesem Sinne in dem Roman spürt, wird folgendermaßen eingeführt:

Engelhardt war, nachdem er durch einen Eliminierungsprozeß alle anderen Nahrungsmittel für unrein befunden hatte, unvermittelt auf die Frucht der Kokospalme gestoßen. Es gab gar keine andere Möglichkeit; *cocos nucifera* war, so hatte Engelhardt für sich erkannt, die sprichwörtliche Krone der Schöpfung, sie war die Frucht des Weltenbaumes Yggdrasil. Sie wuchs an höchster Stelle der Palme, der Sonne und dem lichten Herrgott zugewandt; sie schenkte uns Wasser, Milch, Kokosfett und nahrhaftes Fruchtfleisch; sie lieferte, einzigartig in der Natur, dem Menschen das Element Selen; aus ihren Fasern wob man Matten, Dächer und Seile, aus ihrem Kern produzierte man Öl, um die Dunkelheit zu vertreiben und die Haut zu salben; selbst die ausgehöhlte, leere Nußschale lieferte noch ein ausgezeichnetes Gefäß, aus dem man Schalen, Löffel, Krüge, ja sogar Knöpfe herstellen konnte; die Verbrennung der leeren Schale schließlich war nicht nur jener herkömmlichen Brennholzes bei weitem überlegen, sondern auch ein ausgezeichnetes Mittel, um kraft ihres Rauches Mücken und Fliegen fernzuhalten, kurz, die Kokosnuß war vollkommen. Wer sich ausschließlich von ihr ernährte, würde gottgleich, würde unsterblich werden. (I 19f)

Hierbei wird die Kokosfrucht bzw. -nuss dergestalt einwandfrei, ideal vorgeführt (ja, es wird von ihren unglaublich frappierenden Vorzügen erzählt – was aber größtenteils stimmt, denn aus ihr ergeben sich tatsächlich Wasser, Milch, Matten, Dächer, Seile etc.), dass der Lesende indirekt von ihrer magischen Kraft überzeugt wird. Diese Quasiüberzeugung wächst ein Stückchen weiter im Leser, wenn er erst nach einigen Seiten weitererfährt:

Waren nicht die dunklen Rassen den weißen um Jahrhunderte voraus? [...]. Hatten nicht Rousseau und Burnett, dem Vegetarier Plutarch folgend, und als fällige Replik auf Hobbes' *Leviathan*, behauptet, der dem Menschen angeborene Urinstinkt sei der Verzicht auf Fleisch? [...]. Und war nicht schließlich das Töten von Tieren, sprich die Zubereitung von und die

Ernährung des Menschen durch tierische Substanzen gar die Vorstufe zur Anthropophagie? (I 38f)

Dieses Spektrum von grundsächlichen Fragen führt den Leser immer mehr dazu, dem Konsum von Fleisch abzuschwören und sich allmählich in einen Vegetarier zu verwandeln. Denn darum hätten die dunklen Rassen lange vor den weißen existiert. Außerdem hätten die berühmten Gelehrten Rousseau und Burnett den Hobbes infrage gestellt, indem sie den Fleischverzehr zugunsten der vegetarisch-natürlichen Ernährungsweise an den Nagel gehängt haben. Denn dies (der Fleischkonsum) könne den Menschen zum Anthropophagen machen. All diese schlagkräftigen Argumente über den Verzicht auf Fleisch zugunsten des Vegetarismus transzendieren die Gedanken des Lesers, der sich wiederum unbewusst gedanklich zum Vegetarier macht. Weiterhin steht noch in der Lektüre:

[...] um dann mit einer gewissen, ihm nun angebracht erscheinenden Gravitas anzumerken, daß der Mensch, ernähre er sich ausschließlich von der göttlichen Kokosnuß, nicht nur Kokovore wäre, sondern eben per definitionem Theophage, Gottesser. Er ließ dies einen Augenblick sacken und wiederholte dann den Ausdruck, in die nur vom Klicken der Schienen rhythmisierte Stille des Vormittags hinein: *God-eater. Devourer of God. (I 41)*

Hierbei erfährt der Leser von einer unglaublich sagenhaften Kraft der Kokosnuss, worüber jeder verfügen könne, sobald er sich schlichtweg zum Kokovoren macht; also Theophage bzw. Gottesser werde. Auf derselben Seite wird weiter darüber erzählt:

Jawohl, die Kokosnuss war, der köstliche Gedanke manifestierte sich ihm, in Wahrheit der theosophische Gral! Die offene Schale mit dem Fruchtfleisch und der süßen Milch darin war demnach nicht nur Symbol für, sondern tatsächlich Leib und Blut Christi. Dies hatte er auch in seinem kurzen katholischen Theologieseminar in Nürnberg so dargelegt, und nun auf dieser tropischen Eisenbahnfahrt, von ganz anderer Seite bestätigt gefunden – der Moment der Eucharistie, sprich, der Wesensverwandlung, war durchaus als reale Einswerdung mit dem Göttlichen zu verstehen. Nun waren die Hostie und der Meßwein nicht zu vergleichen mit dem wirklichen Sakrament der menschlichen Natur, seiner köstlichen, genialen Frucht – der Kokosnuß. (ebd.)

Nach der Lektüre all dieser sich wiederholend und zum Teil auf wahrlichen Tatsachen beruhend makellosen bzw. magiehaften Darbietungen der Kokosfrucht gerät der Lesende, ohne es unbedingt zu wollen, darin zu glauben, dass der Kokosfruchtverzehr nicht nur nützlich fürs Herstellen diverser Gegenstände sei, therapeutische Vorzüge mit sich bringe, sondern vor allem den Kokovoremenschen auf Gottesstufe stelle. Weil die fragliche Kokosnuss „nicht nur Symbol für, sondern tatsächlich Leib und Blut Christi“ (I 41) sei. Diese übermütig in der Narration aufgebauten Grottesken-Effekte über die Kokosfrucht wecken das Interesse bei dem Leser, den Roman bis zum Ende zu lesen, bloß um herauszufinden, ob ein Kokovore tatsächlich zum Gottgleichen wurde. Und da sich der Gründer jener Philosophie des Kokovorismus August Engelhardt dafür wohl einsetzte, sich ausschließlich von Kokosnüssen, bis zu seinem Tode, zu

ernähren, wird da vom Lesenden erwartet, dass er sich echt im Endeffekt in einen Gottgleichen, ja einen Unsterblichen verwandelt. Doch gegen Ende des Romans wird Folgendes verraten:

Engelhardt, und dies weiß weder er selbst noch Max Lützow, hat sich ebenfalls mit Lepra angesteckt, und diese Krankheit, deren alttestamentarischer Nimbus die einfache Realität verbirgt, das sie sich in erster Linie als Nervenleiden manifestiert, verursacht gewisse konfuse innerhalb Engelhardts ohnehin schon von der mehrere Jährchen andauernden Kokosnußdiät derangiertem Organismus. Dr. Wind, drüben im Rabaulischen, hat natürlich auf seine Weise ganz recht gehabt. (I 188f)

In der Tat – wie es da oben ganz deutlich steht – war tatsächlich Engelhardt, der sich seit mehreren Jahren ausschließlich von Kokosnüssen Ernährende, also der anhand von Kokosfrucht Transzendierte und jetzt deshalb Gottgleiche bzw. Unsterbliche, krank. Diese Lepraerkrankung des gnostischen Gründers des Kokovorismus führt eindeutig dazu wahrzunehmen, dass die exklusive Ernährung von Kokosnüssen eigentlich nicht zum perfekten ewigen Gesundheitszustand führt, wie er es davon überzeugt war, sondern diese Krankheit wurde eher „von [sein]er von der mehrere Jährchen andauernden Kokosnußdiät derangiertem Organismus“ (ebd.) ausgelöst. Insofern wird der Leser, dem bisher so viele magiehafte Vorzügen des Kokosnussverzehr bei der Lektüre fuhren, enttäuscht. Diese Enttäuschung kulminiert gar, wenn es wie folgt erzählt wird:

[...] dabei sei alles so denkbar einfach, nicht die Kokosnuß sei die eigentliche Nahrung des Menschen, sondern der Mensch selbst sei es. Der ursprüngliche Mensch des Goldenen Zeitalters ernährte sich von anderen Menschen, ergo der gottgleich werdende, der nach Elysion Zurückkehrende von sich selbst: *God-eater. Devourer of God*. Und Engelhardt greift zur Kokoschale, darin er seinen Daumen verwahrt hat, entfernt sorgfältig das Salz von dem abgetrennten Stück und beißt hinein, den Knochen mit den Zähnen zerknackend. (I 221)

Dadurch wird klar, dass all diese seit dem Romananfang erzählte Suada übers etwaige Divinitätssein des Kokovoren eigentlich reinster Unsinn war. Denn jetzt „nicht die Kokosnuß sei die eigentliche Nahrung des Menschen, sondern der Mensch selbst sei es“ (ebd.). Diese neue Philosophie ist schlimm, zumal da gar nicht von Karnivorismus die Rede ist, sondern von Anthropophagie. Und das Allerschlimme dabei ist, dass sich der gnostische Engelhardt, die einzige Hoffnung des Kokovorismus, schlussendlich in einen Menschenfresser verwandelt hat: „Und Engelhardt greift zur Kokoschale, darin er seinen Daumen verwahrt hat, [...] und beißt hinein, den Knochen mit den Zähnen zerknackend“ (ebd.). Von diesem miserablen Ende kann also der Leser nur enttäuscht sein, denn das sei es alles nicht, was er sich tatsächlich gewünscht hatte, was er erwartet hatte. Diese Grotteske-Abwandlung, die Christian Kracht gründlich in seinem Romanwerk konstruiert hat, entspricht vollkommen Kaysers Grotteske-Verständnis, welches von Pietzcker weiterentwickelt wurde, ja dem Pietzcker einen postmodernen Hauch hinzugefügt hat. Denn am Ende der grotesken Wirkung, die der Leser wieder und wieder im Laufe der Lektüre der unterschwelligeren Macht des Kokovorismus gespürt hat, war er aus

Mangel an seinen Erwartungen enttäuscht. Und genau das befürwortet Pietzcker, wenn er im Rahmen der Korrektur von Kaysers Arbeit, wessen (Kaysers) Grotteske-Konzeption lediglich aufs groteske Gestalten der Diegese limitiert, affirmiert: „Ein Werk wirkt grotesk, wenn es diese Struktur von Erwartung und Enttäuschung im Leser weckt.“ (Pietzcker 1980:87). Es ist also klar! Kracht hat sich zusätzlich jener postmodernen Grotteske-Abwandlung in seinem famosen Werk bedient, und dies zeigt ein weiteres Mal seinen herausragenden ästhetischen Pluralismus auf.

Nach Deschiffrierung in ausführlicher Weise von all diesen in Krachts Romanwerk *IMPERIUM* unglaublich divers implantierten Literaturverfahren könnte man sich ja wissbegierig die Frage stellen, in was für einem Zusammenhang sie eigentlich zum Romangegegenstand stehen. Ehe indes darauf einzugehen, wäre angebracht, den Roman aus afrikanischer Perspektive auszulegen.

5.3 Zur Interpretation des Romans *IMPERIUM* aus afrikanischer Perspektive

Aus der Perspektive eines schwarzafrikanischen „Kolonisierten“ lässt sich der Roman folgendermaßen unter die Lupe nehmen:

5.3.1 *IMPERIUM* als antikolonialer Roman

In der Tat ist *IMPERIUM* ja von vielfältigen Aspekten durchzogen, die unmissverständlich nachweisen lassen, dass der Roman kolonialkritisch orientiert ist. Im Folgenden sind ein paar Beispiele davon:

5.3.1.1 Das negative Image der deutschen Zivilisation im Roman

Eines der ausschlaggebenden Argumente, das dem Roman *IMPERIUM* eine antikoloniale Ausrichtung zuweist, entpuppt sich einleuchtend dadurch, dass die damals während der modernen Kolonialzeit hochangesehene abendländische bzw. deutsche Zivilisation im Roman stattdessen entwertet bzw. dämonisiert wird. Dies wird in mehrfacher Hinsicht in der Narration konstatiert; etwa wie folgt:

Ein paar Haltestellen weiter, am Alexanderplatz, lehnt ein durchnässter Berliner an einer Hauswand und isst, mesmerisiert kauend, eine jener labberigen Bratwürste. Das gesamte Elend seines Volkes steht ihm ins Gesicht geschrieben. Die überfettete, gleichgültige Trostlosigkeit, das graue Lamentat seiner borstig geschnittenen Haare, die öligen Wurstsprenkel zwischen seinen groben Fingern – eines Tages wird man ihn so malen, den Deutschen. Engelhardt, ebenso hypnotisiert, fixiert ihn, während der Omnibus durch die Wasserwand vorbeirattert. Für eine Sekunde ist es, als ob ein glühend heller Strahl die beiden verbindet, Erleuchteter und Untertan. (I 92)

Dieser Textauszug rückt eindeutig in den Blick, dass die damalige deutsche Gesellschaft, die hierbei durch einen Berliner inkarniert ist, vielmehr schäbiger ist, als man sie sich hätte vorstellen können. In der Tat nicht nur beim Aussehen („überfettet“, „gleichgültig trostlos“, „grausam lamentiert“, „die Haare borstig geschnitten“, „die durch ölige Wurst gesprenkelten groben Finger“), sondern eben geistig wird hierbei der Deutsche, „den man eines Tages dergestalt malen wird“ (Vgl. ebd.), herabgesetzt. Denn Engelhardt, der ihm (dem die deutsche Gesellschaft verkörpernden Deutschen) eklig zuguckte, sei selbstverständlich der „Erleuchtete“, und der Deutsche also der „Untertan“. Dadurch wird ins Licht gerückt, dass die damals für hochwertig gehaltene deutsche Gesinnung bzw. Gesellschaft eigentlich untertan bzw. von weitem unterlegen, ja barbarisch sei. Und genau deswegen hat sich der quasierleuchtete August Engelhardt von dieser „vergifteten, vulgären, grausamen, vergnügungssüchtigen, von innen heraus verfaulenden Gesellschaft“ (ebd.) entfernt, „die lediglich damit beschäftigt ist, [...] des Menschen Seele zu zerstören“ (ebd.). Diese nachteilige Stellungnahme vis-à-vis der deutschen Zivilisation des Kolonialzeitlichen wird in der Narration mitnichten singulär vorgeführt. In der Tat, als August Engelhardt seinen ersten Sonnenorden-Anhänger Heinrich Aueckens fragte, wie er denn von der Existenz des paradisischen Inselchens Kabakon erfahren habe, konnte man schon Folgendes im Erzählen eruieren:

Nun, durch eine Schrift des Nudisten Richard Ungewitter, die er auf Helgoland bezog. In jenem Traktat sei sein Experiment in den Südseekolonien als Versuch angepriesen worden, die geistige Enge der Heimat durchbrechen zu wollen und einen mutigen [...] Neuanfang zu beginnen, unter Palmen, fernab der siechen Maschinerie einer sich immer schneller beschleunigenden, sinnentleerten Gesellschaft. (I 116)

Hierdurch wird noch festgellt, wie die deutsche Gesellschaft zugunsten der deutschen Südseekolonien verunglimpft wird. In der Tat berichtet hierbei der gelehrte Nudist Richard Ungewitter in seinem Traktat, wie er gelobt wurde, so mutig in die Deutschschutzgebieten der Südsee aufgebrochen zu sein und folglich dort ein beschauliches Leben „unter Palmen“ (ebd.) geführt zu haben. Und dabei sei es ein echter Triumph, „die geistige Enge der Heimat“ (ebd.) verlassen zu haben. Die während der modernen Kolonialeroberung – im Vergleich zu der der „untertanen“ Naturvölkern – hochangepriesene deutsche Gesinnung wird da also als „eng“ bezeichnet, sprich abgewertet. Nicht nur die Gesinnung sei aber limitiert, sondern eben die Gesellschaft Deutschlands sei „sinnentleert“ (ebd.) und deren „Maschinerie“ (damit wird die damals beginnende Industrialisierung gemeint) mithin „siech“ (ebd.). Diese Bestreung im Roman des negativen Wortschwalls über die deutsche Zivilisation stoppt da nicht, denn erst ein paar Seiten später wird noch Untenstehendes in der Narration herauskristallisiert:

Die Franzosen waren in ihrer autistischen Eleganz zwar eklatante Snobs, aber da sich ihre Kultur über Sprache definierte, über *la francophonie*, und nicht, wie in Deutschland, über mystisch

rauschende Blutzugehörigkeit, erschienen sie heterogener als die Deutschen, bei denen es keine Zwischentöne gab, keine Nuancen, wenig Schattierungen. (I 135)

Daraus wird eindeutig das Unbehagen bzw. der bestehende Dissens zutage gefördert, mit dem die deutsche Gesellschaft – im Vergleich zu der französischen, die (die Franzosen) aber ebenfalls als „eklatante Snobs“ (ebd.) angesehen werden – konfrontiert ist. Denn, so hierbei, definiere sich die deutsche Kultur über „mystisch rauschende Blutzugehörigkeit“, und deswegen gäbe es „keine Zwischentöne [...], keine Nuancen, [ja] wenig Schattierungen“ (ebd.) bei den Deutschen. Demzufolge wird jener schäbigen deutschen Gesellschaft das Leben-unter-Palmen bzw. die Südsee empfohlen:

Die einschlägigen Zeitungen in der Heimat drucken diese Briefe nur allzugern ab. Lützows Beschreibungen, man habe unter Palmen ein nacktes kommunistisches Utopia geschaffen, die scheinbare Libertinage aber unter die gültige Sittlichkeit der heilsam leuchtenden Tropensonne [...] und man solle nur rasch zu Besuche kommen, da man [...] von jeglicher Zivilisationskrankheit geheilt werde [...]. (I 160f)

In der Tat – im Gegensatz zu dem, was man sich hätte denken können – wird hierbei die Südseegebiete als „Utopia“ zulasten von Deutschland eingeführt. Das Wort „Utopia“ wiederum verweist auf einen „fiktiv[en] Ort oder fiktives Land mit einer idealen Gesellschaft“⁸². Die Südseekolonialgebiete werden da demzufolge als „Ort mit idealer Gesellschaft“ angesehen, denn nur dort werde die „gültige Sittlichkeit der heilsam leuchtenden Tropensonne“ (I 161) fündig. Und genau deswegen sollten die „einer sinnentleerten Gesellschaft“ (I 116) entstammenden Deutschen, deren Zeitungen Briefe übers paradiesische Leben in der Südsee „allzugern“ (I 160) in der Heimat abdruckten, „rasch zu Besuche [in die Südsee] kommen“ (I 161), in das wahrliche Schlaraffenland. Denn in der Tat sei das der einzige Weg, wodurch sie (die Deutschen) von ihrer „Zivilisationskrankheit“ (ebd.) kuriert werden könnten. Dadurch wird klar, dass nicht Deutschland, das sich damals den Südseegebieten dergestalt überlegen fühlte, dass es sie sowohl politisch als auch kulturell kolonisierte, tatsächlich die allerbeste Zivilisation besitze, sondern vielmehr die Südseegebiete.

5.3.1.2 Das Scheitern des Wilhelminischen Deutschland in der Südsee

Zusehends erscheint ebenso gut der abschließende Zusammenbruch des Wilhelminischen Kolonialregimes und dessen politischen Zieles in den Deutschschutzgebieten der Südsee als eines der zentralen Motive, die fraglos dem Romanwerk *IMPERIUM* eine kolonialkritische Konnotation zumessen. Zunächst würde es sich allerdings lohnen, herauszufinden, wie die politische Zielsetzung des damaligen Deutschen Kaiserreiches in der Südsee aussah. Denn lediglich dadurch würde man verstehen, ob der im Roman konstruierte Misserfolg jener

⁸² Aus dem Wörterbuch Wiktionary.

politischen Zielsetzung eher pro- oder antikolonial wirkt. Ohne Umschweife wird daher der politische Anspruch Deutschlands in der Südsee folgendermaßen wahrgenommen:

[...] man müsse versuchen, die Eingeborenen in die deutsche [...] Gesetzbarkeit einzubinden, [...] lediglich Tünche, um die Aufrechterhaltung einer modernen Form der Sklaverei, sprich wirtschaftlicher Ausbeutung, bei maximalem Profit und minimaler Menschlichkeit zu kaschieren. (I 169)

Diese grässliche Deklaration wurde, ohne dass ihm das peinlich ist, von dem Realpolitiker Gouverneur Albert Hahl, Repräsentanten des Wilhelminischen Regimes in der Südsee, emittiert, als August Engelhardt und sein Freund Max Lützow bei ihm in seiner Residenz in Rabaul zu Besuch waren. Dadurch wird eindeutig zu Tage gefördert, dass die Deutsche Kaiserregierung mit präzisen Zielvorstellungen im Hinterkopf in die Südsee aufgebrochen sind: „die Eingeborenen, anhand der Tünche der deutschen Gesetzbarkeit, in einer modernen Form der Sklaverei [da die Sklaverei vor Kurzem abgeschafft wurde] – durch wirtschaftliche Ausbeutung (maximales Profit und minimale Menschlichkeit) – aufrechtzuerhalten“ (Vgl. ebd.). Und zur Durchführung jenes machiavellistischen Vorhabens sei Deutschland dabei auf bestem Weg, denn

[...] an dieser Stelle sollte, so Hahl, einmal gesagt werden, daß er sich persönlich freue, daß nicht nur wirtschaftliche und missionarische Interessen in der Kolonie verfolgt würden, sondern auch die Erprobung eines durchaus interessanten philosophischen Experimentes [...]. (I 171)

Diese politische Ambition des Wilhelminischen Regimes in den Südseekolonien, die sich – wie oben erwähnt – durch wirtschaftliche, missionarische, ja farb-menschliche Ausbeutung resümieren lässt, entpuppt sich eindeutig als die neue Kolonisationsform Deutschlands just nach der Abschaffung der Sklaverei bzw. des Menschenhandels. Doch spät im Roman wurde dieses abträgliche Abenteuer ausgemerzt:

[...] rasch und erbarmungslos und nicht ohne eine gewisse Komik kommt der Erste Weltkrieg auch in den Bismarckarchipel. Die Rabauler Funkstation, die über die Großfunkstelle Nauen Kontakt zum Deutschen Reich aufrethält, wird von einem Vorauskommando australischer Haudegen zusammengeschossen und mittels mehrerer hineingeworfener Handgranaten gesprengt. [...] Wenige Tage später beginnt ein australisches Schlachtschiff in der Blanchebucht zu kreuzen, und ein Unterseeboot taucht auf, es herrscht allgemeine Verwirrung und große Unordnung, man flüchtet sich in die Gouverneursresidenz und verbarrikadiert die Fester, indem man Chintzsofas und Matratzen von innen dagegen lehnt. Blonde Damen, die eben noch in Zeitschriften geblättert und sich über die vermeintliche Renitenz der malayischen Angestellten beschwert haben, senken ohnmächtig hin und müssen verarztet werden. Der elektrische Strom geht aus, das Summen der Ventilatoren verstummt. Eine Granate, vom Schlachtschiff Richtung Rabaul angefeuert, landet unter sirrendem Geheul vor einem der Hotels, dabei eine Palme zerfleddernd. (I 234f)

Diese Szene beschreibt ausführlich die Art und Weise, wie der Herrschaft des Deutschen Kaiserreiches in der Südsee d.h. in dem Bismarckarchipel durch den Ersten Weltkrieg ein Ende gesetzt wurde. Was sich aber hierbei im Speziellen bemerkenden lässt, ist der bloße Faktum, dass es lediglich von dem Zugrundegehen Deutschlands erzählt wurde; weder von dem der

Kriegsgegner (da der Krieg was auch immer Opfer bei beiden Konfliktparteien mit sich bringt) noch von dem der Einheimischen (da sie anscheinend die Meistverwundbaren sind). Nur das Wilhelminische Deutschland in der Südsee und dessen schreckliche Pläne wurden da also jeweils als Verlierer indexiert und an den Nagel gehängt. Dies lässt sich ein weiteres Mal durch Folgendes klarer und deutlicher feststellen:

[...] ein Paradiesvogel, der sich, von Lärm aus dem Urwald getrieben, nach Rabaul hineinverwirrt, wird lebendigen Leibes seiner Federn beraubt, Soldaten stecken sich die am Kielende noch blutigen Daunen an ihre Südwester, der nackte, vor Schmerz kreischende Vogel wird, nachdem man ihn auf den Namen Kaiser Wilhelm getauft hat, unter pruschendem Gelächter wie ein Rugbyball hin und her gekickt [...]. (I 235f)

Hierbei erfährt man unmissverständlich, dass sich die vis-à-vis dem Deutschen Kaiserregimes in der Südsee siegreichen australischen Soldaten über den damaligen deutschen Kaiser Wilhelm II. entspannt lustig machen – gleich nach dem durch Bomben abgebauten HQ Deutschlands in dem Bismarckarchipel. Denn einem Paradiesvogel – genau wie es im Roman heißt – wurde von jenen Soldaten lebendig seine Federn losgerissen. Und dieser „vor Schmerz kreischende Vogel“ (I 236) wurde „auf den Namen Kaiser Wilhelm getauft“ (ebd.), ehe „unter pruschendem Gelächter wie ein Rugbyball hin und her gekickt“ (ebd.) zu werden. Diese sarkastische Provokation erweist sich eindeutig als klares Zeichen des Fiaskos Deutschlands in Deutschneuguinea. Des Weiteren wurde – erst zwei Seiten voran im Roman – der deutsche Kapitän Christian Slütter „der Piraterie angeklagt, an eine Palme gestellt und erschossen“ (I 238). In dem Bismarckarchipel war der Kapitän Slütter weithin der starke Mann des Deutschen Kaiserreiches, der für fast alle geheimen Missionen auserkoren wurde. Seine Ermordung gilt ebenfalls also als pures Scheitern Deutschlands und seine machiavellistischen Ansprüche in der Südsee. Aber was ist denn mit Gouverneur Albert Hahl, dem Betreiber jener machiavellistischen Ansprüche? Über den erfährt man just im Nachhinein Folgendes:

Albert Hahl kehrt zurück in ein winterliches, verstummtes, vom Krieg nicht mehr ganz so euphorisiertes Berlin und schreibt dort zehn Jahre lang [...], in Ermangelung eines interessierten Verlages [bleiben aber seine Schriften] unveröffentlicht. [Daher] widmet er sich zusehends dem Privatgelehrtentum. Die Politik verdrießt ihn, er schreibt die langen Briefe eines alternden Mannes, der nicht mehr im Mittelpunkt steht. (I 239f)

Dem Hahl ist es dementsprechend zwar gelungen, dem Tod während des Krieges im Bismarckarchipel zu entkommen, und nach einem „verstumte[n], vom Krieg nicht mehr ganz so euphorisierte[n] Berlin“ (I 239) zu fliehen, aber er wird zusehends von der Schicksalstrübsal betroffen. Denn kein Verlag interessiert sich für die Veröffentlichung seiner Schriften. Er wird infolgedessen Privatlehrer, aber „die Politik verdrießt ihn [immerfort], er schreibt die langen Briefe eines alternden Mannes, der nicht mehr im Mittelpunkt steht“ (I 239f). Dieses trübselige Ende des würdevollen Repräsentanten des Deutschen Kaiserreiches in dem Bismarckarchipel

spricht ebenso eindeutig dafür, dass das Wilhelminische Deutschland mit dessen böswilligen politischen Intentionen in den Südseekolonien gescheitert ist. In der Tat, da es bei *IMPERIUM* um einen Roman bzw. eine Metafiktion geht, hätte wohl Christian Kracht das Wilhelminische Deutschland – trotz dessen heimtückischen Vorhabens – bis zum Ende des Romans in der Südsee triumphieren lassen können. Aber, da vielmehr die Gegenteilkonstruktion zu erfassen ist, scheint da also der Roman eine kolonialkritische Ausrichtung zu haben.

5.3.2 *IMPERIUM* als prokolonialer Roman

Im Gegensatz zu dem, was wir bisher erfahren haben, entpuppt sich *IMPERIUM* nicht nur bloß als antikoloniales, sondern bei genauerem Hinschauen auch als prokoloniales Romanwerk. Im Folgenden werden offenkundig stichhaltige Vorbringen dafür fündig:

5.3.2.1 Das Spöttische im Erzählen gegenüber den Einheimischen

Dass es in der Narration umsonst über die Eingeborenen lustig gemacht wird, gehört ersichtlich ohne jeden Zweifel zu den treffenden Argumenten, die dem Romanwerk *IMPERIUM* tatsächlich eine prokoloniale Nebenbedeutung akkordieren. Als August Engelhardt insofern fürs erste Mal in sein traumhaftes Inselchen Kabakon auftraf, wird beispielhaft Folgendes in der Narration festgestellt:

Er sprang vom Kanu ins Wasser, watete die restlichen Meter an den Strand und fiel auf die Knie in den Sand, so überwältigt war er; und für die schwarzen Männer im Boot und die paar Eingeborenen, die sich mit einer gewissen phlegmatischen Neugier am Strand eingefunden hatten (einer von ihnen trug gar, als parodierte er sich und seine Rasse, einen Knochensplitter in der Unterlippe), sah es aus, als sei es ein frommer Gottesmann, der dort vor ihnen betete, während es uns Zivilisierte vielleicht an eine Darstellung der Landung des Konquistadoren Hernán Cortés am jungfräulichen Strande von San Juan de Ulúa erinnert. (I 65f)

Wie bereits evoziert, geht es hierbei um die Ankunft des August Engelhardt auf der Insel Kabakon. In der Tat, als er, einmal am Ufer der Insel Kabakon angekommen, vom Kanu, das ihn bis dorthin transportiert hat, sprang, um auf seine ersehnte Insel zu Fuß zuzukommen, wird soeben annonciert, „[ein] paar Eingeborenen hatten sich mit einer phlegmatischen Neugier am Strand eingefunden“ (Vgl. I 165). Dies aber führe keineswegs zu einer etwaigen Polemik, denn die Einheimischen hatten nicht das erste Mal einen Hellhäutigen gesehen, aber Engelhardts Sonderposition konnte gewiss so etwas wie Neugier hervorrufen. Was hingegen tatsächlich kontrovers, ja höhnisch hierbei wirkt, ist das Telling im Erzählen, wonach: „einer von ihnen trug gar, als parodierte er sich und seine Rasse, einen Knochensplitter in der Unterlippe“ (I 65f). Diese erzählerische Affirmation wendet sich unmissverständlich den Eingeborenen zu, die sich nach Engelhardts Ankunft am Strand eingefunden hatten. In der Tat weist sich das Tragen eines Knochensplitters in der Unterlippe mitnichten als Vorzeichen einer Zugehörigkeit irgendeiner

Rasse. Wenn der Erzähler dann so platt darauf hinweist, dass, da einer der Eingeborenen einen Knochensplitter in der Unterlippe hat, er (der Eingeborene) „sich und seine Rasse“ (I 65) dadurch parodierte, wirkt dies den Einheimischen gegenüber allzu widersinnig bzw. beleidigend. Denn es spricht unmissverständlich dafür, Knochensplitter in der Unterlippe zu haben, sei ein Typenschild der Rasse der schwarzeinheimischen Völker. Was aber vollumfänglich irreführend ist, zumal ein Knochensplitter (Splitter eines Knochens) entweder aus einer Krankheit oder einem Unfall resultiert, und aus diesem Grund keineswegs charakteristisch für irgendeine Rasse ist. Außerdem wurde noch von dem Erzähler mitgeteilt – nämlich als August Engelhardt in seiner Sonderposition war –, dass die Eingeborenen und die sich im Kanu befindenden schwarzen Männer Engelhardt als ein „frommer Gottesmann [wahrnahmen], der vor ihnen betete“ (I 66). Und just danach bringt er folgende Worte hervor: „während es uns Zivilisierte vielleicht an eine Darstellung der Landung des Konquistadoren Hernán Cortés am jungfräulichen Strande von San Juan de Ulúa erinnert“ (ebd.). Diese geistige Diskrepanz, die der Erzähler da zwischen den Eingeborenen und den Kolonisatoren etabliert (die Einheimischen seien unzivilisiert, deshalb betrachten sie Engelhardt als frommer Gottesmann; die Kolonialisten hingegen die Zivilisierten, deswegen wirkt Engelhardt für sie da als ein Konquistador), spricht eindeutig für die Naivität der Eingeborenen zugunsten der Kolonisten. Das Beleidigende vis-à-vis den indigenen Völkern wird indessen am eindeutigsten wahrgenommen, wenn etwa der Erzähler zusätzlich folgendermaßen berichtet:

Alles dies aber berührte Engelhardt nicht, da er ja gerade auf dem Weg war, sich nicht nur der allerorten beginnenden Moderne zu entziehen, sondern insgesamt dem, was wir Nichtgnostischer als Fortschritt bezeichnen, als, nun ja, die Zivilisation. Engelhardt tat einen entscheidenden Schritt nach vorne auf den Strand – in Wirklichkeit war es ein Schritt zurück in die exquisiteste Barbarei. (I 67)

In der Tat wird da – immer noch im Kontext von Engelhardts Ankunft in der Südsee – vom selben Erzähler mitgeteilt, Engelhardt sei dabei der „Moderne“, dem „Fortschritt“, ja der „Zivilisation“ abzuschwören. Diese Deklaration entsetzt bisher mitnichten, denn tatsächlich waren damals europäische Gesellschaften im Vergleich zu denen der Kolonisierten fortgeschrittener – nämlich im Rahmen der Maschinerie. Kommt es des Weiteren zur Zivilisation, hat da quasi auch der Erzähler Recht, weil, ausgehend davon, dass alle Völker eine Zivilisation (Lebensweise) besitzen, die europäischen Gesellschaften demzufolge auch eine besitzen, der sich wahrscheinlich Engelhardt entzieht, wenn er in die Südsee aufbricht. Was aber in den obigen erzählerischen Worten – aus der Perspektive eines Kolonisierten – vexiert, ist die gewagte Assertion: „Engelhardt tat einen entscheidenden Schritt nach vorne auf den Strand – in Wirklichkeit war es ein Schritt zurück in die exquisiteste Barbarei“ (ebd.). Das Begeben von Engelhardt in den Südseekolonien sei also, so der Erzähler, „ein Schritt zurück in

die exquisiteste Barbarei“ (ebd.). Dies gibt unmissverständlich zu verstehen, dass die einheimischen Völker der Südsee tatsächlich barbarisch seien und infolgedessen keine Zivilisation besitzen würden. Denn das Wort „Barbarei“ verweist in der Tat auf „eine Rohheit, eine Unmenschlichkeit, ja eine Grausamkeit“⁸³ bzw. auf eine „Kulturlosigkeit, eine völlige Ungebildetheit, ja einen unzivilisierten Zustand“⁸⁴. All diese Bezeichnungen, und zwar „roh“, „unmenschlich“, „grausam“, „kulturlos“, „ungebildet“ und „unzivilisiert“, seien also, je nach dem Bericht der Narration, Charakteristika der einheimischen Völker. Und das Unglaubliche dabei ist, dass diesen entsetzlichen Bezeichnungen einen superlativen Sinn eingeräumt wurde, sprich „exquisiteste“, was quasi dafürspricht, dass die Einheimischen da zum Tierhaften gemacht werden. Denn würde irgendeine Gesellschaft als „exquisiteste Barbarei“ angesehen, würde es heißen, diese ist eine pure Bestialität, also tierhaft. Und mit solchen Unflätigkeiten werden leider die einheimischen Völker im Erzählen konfrontiert. Von daher trüge der Roman auch noch eine prokoloniale Tunika.

5.3.2.2 Die grausame Unterdrückung von Kolonialherren gegenüber indigenen Völkern

Nicht nur der in der Narration entsetzlich geäußerte Spott über die Eingeborenen und deren Zivilisation erweist sich als triftiges Vorbringen zum prokolonialen Betrachten des Werkes *IMPERIUM*, sondern eben die von den einheimischen Völkern im Roman in mehrfacher Hinsicht auftauchend erlittene Willkürqual. Kurz vor Ende des ersten Romankapitels ist beispielhaft Folgendes zu beobachten:

Die hölzerne Tür einer Schankwirtschaft war aufgestoßen worden, und ein bärtiger Farbiger, ein pazifischer Insulaner offensichtlich, war rücklings, noch im Stürzen einen stumpfen, grunzenden Schrei ausstoßend, auf die Staubstraße gefallen. Der Schwarze drehte sich qualvoll um und kroch auf Engelhardt zu, sodann folgte ihm ein Pulk weißer Australier [...], die ihn auf abstoßende Weise mit Fußtritten bearbeiteten, bis jener, der sich der brutalen Schläge der Männer kaum erwehren konnte, blutend und hustend und bewegungslos, mit einem ausgestreckten Arm vor Engelhardt liegenblieb. [...] [Engelhardt] kniete sich nun hin und versuchte, das Opfer an den Schultern hochzuheben, doch die fast bis zur Entmenschlichung betrunkenen Weißen stießen ihn grob zurück und riefen *nigger-lover!* Und andere Unflätigkeiten. (I 100f)

Aus dieser Textpassage kommt eindeutig in den Blick, auf was für eine abscheuliche Weise die schwarz-einheimischen Völker von den in der Südsee angetroffenen weißen Kolonialherren behandelt werden. In der Tat ist hierbei ein treffendes Fallbeispiel eines „bärtige[n] Farbiger[s], ein[es] pazifische[n] Insulaner[s]“ (I 100) angeführt worden, der mutwillig von „ein[em] Pulk weißer Australier“ (I 101) „auf abstoßende Weise mit Fußtritten [dergestalt] bearbeitet[]“ (ebd.)

⁸³ Vgl. Definition des Wortes „Barbarei“ je nach dem Wörterbuch DUDEN. Erh. auf <https://www.duden.de/rechtschreibung/Barbarei> (abgerufen am 04/07/2020).

⁸⁴ Ebd.

wurde, dass er „im Stürzen einen stumpfen, grunzenden Schrei aus[stieß]“ (I 100). Der schwarze Einheimische, der sich „der brutalen Schläge der Männer kaum erwehren konnte“ (I 101), blieb, „blutend und hustend und bewegungslos, mit einem ausgestreckten Arm“ (ebd.), vor Engelhardt liegen. Als dann Engelhardt den Versuch unternahm, dem menschenunwürdig gefolterten Schwarzen zu helfen, wurde er von den „fast bis zur Entmenschlichung betrunkenen Weißen“ (ebd.) als „*nigger-lover*“ (ebd.) beschimpft. Unter dieser Beschimpfung lässt sich eindeutig verstehen, dass Engelhardt, anstatt sich hinter seine Rasse (die Weißen) zu stellen, eher auf Seiten der minderwertigen Mohrenrasse (der Schwarzen) stand; er sei deshalb ein *nigger-lover* sprich der, der die Neger liebt. Dieser mutwillige antischwarze Rassismus entpuppt sich aber keinesfalls als das alleinige Vorbringen, das unmissverständlich darauf hinweist, wie ungerecht die schwarzen Eingeborenen auf ihrem Eigenterritorium unterdrückt werden. Es gibt, sondern – wie bereits erwähnt – mehrere Fallbeispiele davon (Vgl. I 138f, 145, 168ff, etc.), die indes – nämlich aus Gründen des Arbeitsumfangs – hierbei nicht dargestellt werden. Im Folgenden ist aber noch ein verschiedentlich-ekelhaftes Fallbeispiel jener Unterdrückung festzustellen:

Wir sehen den jungen Makeli, der über die Insel streift, mit dem Gedanken, einen prachtvollen grünen Vogel einzufangen, um ihn Engelhardt zu schenken, denn sein Herr, sinniert der brave Makeli, scheint trotz des Besuches aus Deutschland immer so einsam. Er sucht den Himmel und die Palmenwipfel nach dem ersehnten Vogel ab, da packt ihn, von rechts aus dem Unterholz tretend, völlig unerwartet, der überaus kräftige, sommersprossige Helgoländer, schmiert sich mit Daumen und Zeigefinger aus einer zu diesem Zweck mitgeführten Flasche Kabakon-Kokosöl einen Klecks Lubrikant auf die Spitze seines erigierten Gliedes und vergewaltigt den wie ein verletztes Tier schreienden Jungen in einem Palmenhain. (I 128f)

Hierbei hat man ein weiteres Mal mit einer abominablen Szene zu tun. In der Tat, nachdem August Engelhardt jüngst aus Deutschland zurück nach der Insel Kabakon gewesen war, wollte ihn sein Protegé Makeli, ein kaum dreizehn Jahre alter schwarzeingeborener Knabe, mit einem „prachtvollen grünen Vogel“ (I 129) als Geschenk, überraschen. Als sich dann „der brave Makeli“ (ebd.) auf der Suche des ersehnten Vogels in den Palmenwipfeln war, wurde er brutal von dem „überaus kräftige[n], sommersprossige[n] Helgoländer“ (ebd.) Heinrich Aueckens gepackt. Dieser Letztgenannte, der sich „einen Klecks Lubrikant auf die Spitze seines erigierten Gliedes“ (ebd.) geschmiert hatte, missbrauchte den jungen schwarzen Makeli sexuell, der wiederum „wie ein verletztes Tier“ (ebd.) schmerzvoll und wehrlos schrie. Solch skrupellose Schandtaten, die mehrfach im Roman auftauchen, ohne jedoch auf eine belletristische Weise verurteilt zu werden, zählen ohne jeden Zweifel zu den jeweiligen Argumenten, die dafür eindeutig sprechen, dass das Romanwerk *IMPERIUM* vielmehr prokolonial wirkt.

5.3.3 *IMPERIUM* als postkolonialer (post-postkolonialer?) Roman

Bisher wurde offensichtlich ans Licht gebracht, inwieweit sich Christian Krachts Romanwerk *IMPERIUM* sowohl anti- als auch prokolonial aufweisen kann. Nicht nur diese beiden dem Roman zuzuweisenden Betrachtungsweisen fallen allerdings einem aus der Perspektive eines ‚Kolonisierten‘ Lesenden ins Auge, sondern weitere Romanorientierungen lassen sich hierbei bei genauerer Beobachtung auch wahrnehmen. Bei einer raffinierteren Lektüre von *IMPERIUM* gewinnt man in freimütiger Weise Beeindruckung, dass jener Abenteuerroman zu guter Letzt tatsächlich (post?)-postkolonialorientiert ist. Zum Belegen dieser Assertion machen sich untenstehende Argumente ausfindig:

5.3.3.1 Gleichstellung von einheimischer und okzidentaler Niedertracht

Unmissverständlich weist sich Krachts Konstruktion im Roman von einem gleichberechtigten Los zwischen Eingeborenen und Kolonisten als eines der mannigfachen Vorbringen aus, die den Roman in einleuchtender Weise postkolonial wirken lassen. In der Tat wird ersichtlich in *IMPERIUM* die Figur August Engelhardt, Hauptfigur des Romans, als der allereseligste bzw. -vorbildlichste Mensch unter all den in der Südsee aufgetauchten weißen bzw. kolonialen Menschen ins Rampenlicht getreten lassen. Und seitens der einheimischen Völker der Südsee erweist sich ohne jeden Zweifel der junge Makeli als der, der am meisten im Roman auftaucht bzw. in Szene gesetzt wird, und deshalb auch als „brav“ (Vgl. I 129) bezeichnet wird. August Engelhardt und Makeli entpuppen sich also als die Repräsentanten beider im Roman auftauchenden Rassen bzw. Zugehörigkeiten (Kolonisierten und Kolonisten), die (die Repräsentanten) diesen Namen verdienen. Wenn man nun versucht, das Los dieser beiden Vertreter in vergleichender Weise unter die Lupe zu nehmen, ergibt sich frappierend Folgendes:

Engelhardt hat sich, nachdem er die Arbeit an den Fallgruben beendet hat, [...] anschließend auf den Boden gesetzt und mit der Schere den Daumen seiner rechten Hand abgeschnitten. Die versehrte Hand an einem Feuer kauterisierend, hat er den Daumen in eine mit Salz gefüllte Kokossschale gelegt [...]. (I 216f)

Hierbei erfahren wir auf eine überschaubare Weise, dass August Engelhardt aus unerfindlichen Gründen „den Daumen seiner rechten Hand“ (ebd.) abgeschnitten hat. Diese physische Versehrtheit, die offensichtlich bei Engelhardt zu beobachten ist, macht sich ebenso in merkwürdiger Weise bei dem jungen Insulaner Makeli bemerkbar:

Makeli muß grinsen und legt die Hände vor den Mund. Slütter sieht, daß dem Jungen ein Mittel- und ein Zeigefinger fehlen. (I 220)

Aus diesem Textauszug wird ebenfalls deutlich, dass dem jungen Makeli – ebenso wie August Engelhardt – ein, sogar zwei Finger fehlen. In der Tat sei dies kein Ergebnis irgendeines Zu- oder Unfalls gewesen, sondern Makeli habe sich mit aller Wahrscheinlichkeit die Finger selbst

abgeschnitten – wie sein Pendant Engelhardt (,Pendant‘, weil beide Repräsentanten jeweiliger Rassen sind). Bei den beiden Vertretern gibt es aber keinesfalls nur physische Makel zu detektieren, sondern vor allem geistige. Gegen Ende des Romans, als sich Engelhardt mehr und mehr abgeschieden fühlte, konnte etwa Folgendes in seiner Geisteshaltung festgestellt werden:

Sich am Barte ziehend, beginnt Engelhardt zu klagen, daß keine Menschenseele mehr in die Kokosplantage arbeite, die faulen Simpel seien alle in ihre Dörfer zurückgekehrt, der ungezogene Tolaihäuptling habe wohl angeordnet, daß ihm der Dienst zu verweigern sei [...]. (I 220)

Daraus erhellt sich in deutlicher Weise, dass Engelhardt den einheimischen Arbeitern, die es gewohnt waren, für ihn in seinen Kokosplantagen zu arbeiten, sehr böse dafür war, dass sie damit aufgehört hatten, für ihn zu arbeiten. Und darum beschimpfte er sie sogar als „faul“ (ebd.), und schlimmer: der Chef ihres Stamms, der „Tolaihäuptling“ (ebd.), sei ein „Ungezogener“ (Vgl. ebd.). Engelhardt beleidigt da also skrupellos die armen Eingeborenen, um deren Recht es darauf klar doch ging, von dem Arbeitsvertrag bei Engelhardt zurückzutreten oder nicht. Das Unglaublichste in diesem Zusammenhang ist aber Folgendes:

Makeli zeigt Slütter die Orte, an denen früher die Kokosnüsse geerntet wurden, nun kümmere sich freilich niemand mehr darum, es sei ein Jammer, was geschehe, aber so sei eben die Einstellung, ja die unverrückbare Geisteshaltung seines Volkes. Man lasse einfach alles stehen und liegen, es gäbe keine Verantwortung, sie seien wie Kinder, die eines Spielzeugs überdrüssig werden. (I 222)

Nicht nur August Engelhardt ist demzufolge auf die eingeborenen Arbeiter in seinen Kokosplantagen sauer, sondern auf eine unglaubliche Weise auch Makeli, der Quasirepräsentant des indigenen Volkes im Roman. Dieser Vorwurf Makelis vis-à-vis seinen Seinigen deckt sich in überraschender Weise mit Engelhardts Bezeichnung „faul“ (Vgl. I 220), die er denselben Arbeitern zugewandt hatte. Außerdem macht „die Einstellung, ja die unverrückte Geisteshaltung“ (I 222), die Makeli für sein eigenes Volk charakteristisch findet, Anspielung auf Engelhardts Schimpfwort „ungezogen“ (Vgl. I 220), das dem Tolaihäuptling zugeschrieben wurde. Daher wird klar und deutlich, dass nicht nur Kolonisten die Einheimischen verunglimpfen, sondern sagenhaft auch die Einheimischen sich selbst. Nicht lediglich den Eingeborenen wurde indessen im Roman Verachtung zugewandt, sondern eben den Kolonisten; und vor allem von denselben Repräsentanten der jeweiligen Rassen. Nachdem beispielhaft Engelhardt – immer gegen Romansende – erfahren hatte, dem Kapitän Slütter wurde aufgetragen, ihn zu meucheln, so ist seine Reaktion im Folgenden beschrieben:

Und die feige Order, ihn zu ermorden? Hahl habe es doch wohl befohlen, Hahl sei ebenfalls Jude, nichts anderes habe er von diesem Volke erwartet, mit aller Wahrscheinlichkeit habe ihn Hahl doch wohl erpreßt, Slütter solle es ruhig sagen, es läge keine Schande darin, dieser Gouverneur-Philosoph sei ein ausgefuchster Gauner, dem jedes Mittel recht sei, seine niederträchtigen Ziele erreichen zu wissen. Ja, so war Engelhardt unversehens zum Antisemiten geworden, [...]. Hiermit hatte die nervliche Zerrüttung, die der Aussatz bei ihm angerichtet,

wenig zu tun, es gab keinen kausalen Zusammenhang zwischen seiner krankheitsbedingten Irritabilität und dem Judenhaß, nichtsdestotrotz sprudelt es munter aus ihm heraus; wieviel Schuld sich das mosaische Volk ihm gegenüber doch aufgeladen habe, [...], ja, es sei ein zionistisches Komplott, das da fabriziert worden sei, der König von England sei involviert, Hahl, Queen Emma [...] und andere [...]. (I 224f)

Aus dieser Textpassage wird unmissverständlich die Art und Weise klar, wie Makeli aus Enttäuschung sein Volk rücksichtslos schikaniert hat, so eben bedient sich hierbei August Engelhardt der gleichen Art und Weise, um wiederum sein Dazugehören zu verachten. Indem er dem Gouverneur Hahl sauer ist, befohlen zu haben, ihn zu ermorden, wird da Engelhardt – wie es in der Narration hervorgehoben wurde – „unversehens zum Antisemiten“ (I 225). Was eindeutig zu einer Minderwertigkeit seiner Zugehörigkeit führt, denn Jude-zu-sein brachte damals eine äußerst negative Konnotation mit sich. Was obendrein Engelhardts Missachtung schärfer macht, ist die Präzision in der Narration, wonach es „keinen kausalen Zusammenhang zwischen seiner krankheitsbedingten Irritabilität und dem Judenhaß“ (ebd.) gibt. Dies bedeutet einfach, dass Engelhardt so was für verächtliche Worte nicht unter Einfluss von seiner aussätzigen Krankheit äußert, sondern tatsächlich von seinem Judenhass bewusst war. Diese Philippiken, die da Engelhardt seinen Seinigen zuwendet, beschränkt sich ersichtlich keineswegs auf lediglich die Deutschen, denn es ginge um ein „zionistisches Komplott“, in dem „der König von England“, „Hahl“, „Queen Emma“ und „andere“ verwickelt gewesen seien. Dadurch wird dann klar, dass Engelhardt da nicht nur auf sein engeres Dazugehören (Deutschland) hindeutet, sondern eben auf sein weiteres (Europa). Und deswegen „nichts anderes habe er von diesem [weiteren] Volke erwartet“ (Vgl. I 224). Gleich nach Engelhardts Schimpftirade gegenüber seinem weiteren Dazugehören (den Kolonisten) hat sich ebenso der Repräsentant der Einheimischen, Makeli, der Teilnahme an jener Verachtung mitnichten entzogen:

Während dieser verrückten Suada Engelhardts schleicht Jung Makeli fort, unbemerkt. Er hat genug von den Weißen und ihrem Irrsinn und dieser Insel. Zwei Finger hat er geopfert, nun reicht es. Er wickelt sich ein Tuch um die Lenden, richtet den Bug eines Segelkanus Richtung Rabaul, und als er Kabakon verläßt, weiß er, daß es für immer ist, und er muß weinen. (I 225f)

Makeli, das kaum dreizehn Jahre alte einheimische Kind, das immerfort im Roman zu den Kolonisten in der Südsee sehr nett, respektvoll, ja treu blieb, hat die Nase voll von allem. Auch wenn er indes dabei seine heimische Insel auch einbezieht, bemerkt man klar, dass die Schimpfworte vielmehr an die Fremdlinge gehen: „er hat genug von den Weißen und ihrem Irrsinn“ (I 225). Kolonisten werden also von ihm als „Irrsinnige“ (Vgl. ebd.) bezeichnet, deren er im Endeffekt äußerst überdrüssig geworden ist. Indem er dann tatsächlich nicht weiß, was er jetzt tun soll, erscheint ihm Abhauen als die unumgängliche Wahl. Makeli solle nun seine heimische Insel, die ihm sehr geehrt ist, verlassen; und „für immer“ (I 226). Und wer waren

schuldig daran? Es war dies ja alles nur passiert, weil diese „irrsinnige weiße Rasse“ (Vgl. *I* 225) ohne Genehmigung der Einheimischen zu seiner geliebten Insel aufgebrochen waren. Da er aus diesem Grund verschwinden soll, „musste er weinen“ (Vgl. *I* 226).

In der Tat nicht nur Engelhardt (Kolonisten-Repräsentant im Roman), bei dem auch zahllose Fehlstellen und -verhalten festgestellt wurden, die prahlerischen Mängel seiner weißen Rasse und die der Einheimischen in ehrlicher Weise denunziert hat, sondern auch Makeli (Eingeborenenrepräsentant im Roman) ganz gleichermaßen. Dies entpuppt sich dementsprechend als eine gleichberechtigte Darstellung von einheimischer und okzidentaler Niedertracht. Denn es wurde hierbei, was auch immer die Rasse (schwarz-kolonisiert / weiß-kolonisatorisch) der jeweiligen Romanfiguren, keine davon blanchiert, sondern alle von allen literaturspielerisch verdammt. In diesem Sinne erweist sich zu guter Letzt der Roman *IMPERIUM* als ein postkolonialkonnotiertes Werk. Denn eine der exzeptionellen Postkolonialansätze sei es, so Conrad & Randeria, auf eine amüsante Weise zu zeigen, dass der Kolonialismus – was immer auch man darüber sagen mag – sowohl bei dem Kolonisierten als auch bei dem Kolonisator negative Nachwirkungen hinterlassen hat (Vgl. Conrad & Randeria 2002:17f).

5.3.3.2 Die karnevalistische Figurenkonstellation

Das klar umrissen im Krachtschen Werk wahrzunehmende karnevalistische Figurensein im Zusammenhang mit dem Gegenstand des Kolonialismus bzw. Postkolonialismus vom Roman warf staunenswert im *IMPERIUMS*-Diskurs vielfältige Fragen auf. Was uns zur Reflexion über eine allerweitere Orientation des Romans führt: den Post-Postkolonialismus? Im Folgenden erfahren wir mehr über jene gründlich aufgebaute karnevalistische Konstellation der Prot-, Deuter-, Trit- und Antagonisten des Romans:

Die erste Hütte wurde nach Art der Eingeborenen errichtet. [...]. Sechs Männer kamen und zeigten ihm, wie man Palmblätter miteinander verwob, um daraus ein Dach und Wände zu fechten. Sie schenkten ihm Früchte, und er stillte seinen Durst, man gab ihm ein Lendentuch, er zog sich nackt aus, sie hüllten seinen Unterleib damit ein und verknoteten die Enden unterhalb seines Bauchnabels [...]. Engelhardt, dessen Schüchternheit, die ihn in unserer Welt so lebensuntauglich erschienen ließ, [...], beteiligte sich eifrig am gemeinsamen Flechtwerk. Ab und zu lief er hinab zum Ufer und schöpfte sich beidhändig kühlendes Meerwasser auf die brennenden Schultern. Dann liefern kleine Kinder mit, die nackt und kreischend und feixend sich vor ihm in die Fluten warfen, und Engelhardt lachte mit ihnen. (*I* 67f)

Diese Szene beschreibt etwa eindeutig die Art und Weise, wie August Engelhardt, der Repräsentant der weißen Rasse in Kabakon, von den schwarzen Eingeborenen so warmherzig in ihrem Hoheitsgebiet empfangen wurde. In der Tat, auch wenn sie ihn kaum kannten – er war da also Eindringling, benahmen sich die Schwarzindigenen nach Engelhardts Ankunft auf der

Insel ganz philanthropisch ihm gegenüber. Und nach diesen wohlwollenden Handlungen vis-à-vis dem Engelhardt wird insofern mitgeteilt, dass er – „trotz seines in Europa wegen seiner Schüchternheit anscheinend festgestellten Lebensuntauglichkeit“ (Vgl. I 68) – an jenem Fechtwerk gar enthusiastisch teilnahm. Dies spricht eindeutig dafür, dass Engelhardt, der im Prinzip Europäer (d.h. Eindringling) und hinzu schüchtern ist, seine „wahre“, ja „natürliche“ Zugehörigkeit endlich gefunden hat – daher seine prahlerische Euphorie unter seinen „wahren“ Seinigen. Die Einheimischen wiederum zeigten sich nicht nur über die Erwachsenen hinweg mit Engelhardt zufrieden, sondern eben über die Kinder hinweg, die sich „nackend“ (I 68), „kreischend“ (ebd.), ja „feixend“ (ebd.) vor Engelhardt in die Fluten warfen. Engelhardt, dem all dieses fröhliche Ambiente äußerst Spaß machte, „lachte [wiederum] mit ihnen“ (ebd.). Dadurch wird also ein unmissverständlicher Lebenseinklang zwischen Engelhardt (Repräsentant der weiß-kolonisatorischen Rasse) und den Eingeborenen (Dazugehörige der schwarz-kolonisierten Rasse) festgestellt. Was durchaus verblüffend ist, denn zu jenem Zeitalter, in dem die Geschichte spielt, wurden immerfort kolonisierte Völker „sowohl von Deutschen, Franzosen, Russen, als auch von Japanern kurzerhand über Bord geworfen, als befände man sich im krudesten achtzehnten Jahrhundert“ (Vgl. I 145). Diese hierbei im Roman über die Figuren Engelhardt und die Eingeborenen hinweg aufgebaute schwarz-weiße bzw. kolonisiert-kolonisatorische harmonische Lebensführung entpuppt sich daher als ein Literatursonderling. Mit aller Wahrscheinlichkeit habe Christian Kracht da eine der vier Kategorien von Michael Bachtins Theorie der Karnevalisierung der Literatur in seinem Romanwerk eingesetzt: die Kategorie des karnevalistischen Weltempfindens namens „freie, intim-familiäre, zusammenmenschliche Familiarisierung“ (Vgl. Bachtin 1990:48f). In der Tat – laut dieser Karnevals-Kategorie: „Jegliche Distanz zwischen den Menschen wird aufgehoben. [...]. Die Menschen, sonst durch die unüberwindbaren Schranken der Hierarchie getrennt, kommen auf dem öffentlichen Karnevalsplatz in familiäre Berührung miteinander.“ (Bachtin ebd.:48). Genau dies habe dann Kracht in *IMPERIUM* eingesetzt, denn ausgehend von jener Zeitspanne, in der der Roman spielt, war so was für harmonischen Zusammenhalt zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren kaum vorstellbar. Kracht hebt also in seinem Roman literaturspielerisch bzw. karnevalistisch über Engelhardt und die Eingeborenen hinweg jene „unüberwindbaren Schranken der Hierarchie“ (ebd.) auf, die damals zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren fortbestand. Zumal, geben wir es zu, weiß-kolonisatorische Menschen im Vergleich zu den schwarz-kolonisierten damals als die allerverständigsten, allermächtigsten, ja die allerzivilisierten menschlichen Lebewesen hochangesehen waren. Mit wenigen Worten: als „Übermenschen“ bestaunt waren; und alle restlichen Menschen, vor allem die Schwarzen also

als „Untermenschen“ herabgesetzt (Vgl. Rohrbach 1927:3). Die Hierarchie zwischen den Menschen war demzufolge festgelegt. Insofern erscheint die Karnevals-Kategorie „freie, intim-familiäre, zusammenmenschliche Familiarisierung“, die Kracht hierbei in seinem Roman gründlich zwischen Schwarz-Kolonisierten und Weiß-Kolonisatoren konstruiert, als effizientes Literaturmittel zum Aufheben jener hierarchisierten Distanz zwischen Menschen. Jene Karnevals-Kategorie der „Familiarisierung“ scheint indes keinesfalls die einzige Karnevals-Kategorie zu sein, deren sich Kracht in seinem Romanwerk bedient hat. In der Tat, nachdem der Gouverneur Albert Hahl seinem in der damaligen Deutschen Armee der Südsee untergeordneten Kapitän Christian Slütter aufgetragen hatte, den jetzt Lusche gewordenen Engelhardt zu ermorden, wies sich die Missionsabspielung durch folgende Textauszüge auf:

[...] zieht Slütter seinen Revolver und erklärt, er sei geschickt worden, Engelhardt zu töten, man sei seiner nun, man könne sagen: überdrüssig geworden in der Hauptstadt. (I 223)

Hierbei handelt es sich um den Kapitän Christian Slütter, der, anstatt den erteilten Befehl – da er Staatssoldat ist – kurzerhand, ja unüberlegt auszuführen, eher dem gemäß der erteilten Staatsmission zu ermordenden Engelhardt alles offenlegt. Abgesehen von diesem unüblichen Geständnis seitens des Kapitäns Slütter war noch Folgendes von ihm wahrzunehmen:

Er hat den armen, von der *canard* einer jüdischen Weltverschwörung besessenen Irrsinnigen nicht umbringen können, und es ist einfach so, und Hahl wird das schlucken müssen [...]. (I 226)

Diese Worte von Kapitän Slütter sind ja schlimm! Denn daraus erfährt man nicht nur in eindeutiger Weise, dass er seinem Staatsauftrag abschwört, sondern eben, dass er zusätzlich seinen Vorgesetzten Gouverneur Hahl als „Jude“ beschimpft. Und vor dieser Ablehnung bzw. vor dem Hahl hatte er keineswegs irgendeinen Schiss, „es ist einfach so, Hahl wird das schlucken müssen“ (Vgl. ebd.). Und nach seiner Missionsabschwörung traf tatsächlich Kapitän Slütter auf Gouverneur Hahl und teilte diesem mit,

Engelhardt nicht getötet zu haben, worauf Hahl mit Schultern zuckt, dem Kapitän eine Zigarette anbietet und nicht ohne Lakonie meint, es sei jetzt sowieso alles Makulatur. (I 228)

Dieses Benehmen, das wir sowohl bei Kapitän Christian Slütter als auch bei dem Gouverneur Hahl feststellen, ist unüblich. Denn der deutsche Soldat Slütter steht unter Befehl der damaligen Deutschen Kaiserregierung in der Südsee und deswegen zwangsläufig auch unter Befehl von Gouverneur Hahl, der also sein Vorgesetzter ist. Es ist dann unfassbar sich einzubilden, dass der Kapitän Slütter – zu jenem Zeitalter, wo die Hierarchie als kategorischer Imperativ für fast alle Kolonialmächte galt – seinem Vorgesetzten Gouverneur Hahl ohne triftige Gründe ungehorsam gewesen ist. Was aber ein weiteres Mal überraschend ist, ist die Reaktion des Gouverneurs Hahl auf die Abschwörung Slüters, seinen erteilten Befehl auszuführen. Anstatt

etwa den Kapitän Slütter rechtmäßig zu ahnden, zuckte eher Gouverneur Hahl mit den Schultern, bot ihm sogar eine Zigarette an, und meinte obendrein: „es sei jetzt sowieso alles Makulatur“ (ebd.). Diese Konstruktion zwischen dem Kapitän Slütter und seinem Vorgesetzten Gouverneur Hahl, die Kracht noch einmal in seinem Werk einsetzt, deckt sich in eindeutiger Weise mit einer weiteren Karnevals-Kategorie Michael Bachtins, mit der Kategorie der „Exzentrizität“. In der Tat gestattet die „Exzentrizität“ in einem gegebenen Werk, so Bachtin,

den unterschwelligten Seiten der menschlichen Natur, sich in konkret-sinnlicher Weise aufzuschließen und auszudrücken, indem sie [etwa] das Hohe mit dem Niedrigen vereinigt, vermengt und vermählt. (Vgl. Bachtin 1990:49)

Kracht habe also in seinem Romanwerk die Antagonisten Hahl und Slütter, die sich normalerweise – auf Grund des damals festgestandenen kategorischen Hierarchieimperativs – gegeneinander laut dem damaligen Geist verhalten sollten, „sich in konkret-sinnlicher Weise aufschließen, ja ausdrücken“ (ebd.) lassen. Sie haben beide (Hahl = „Hohes“ und Slütter = „Niedriges“), indem sie sich „vereinigt, vermengt, [ja] vermählt“ (ebd.) haben, das Menschenleben, Engelhardts Leben zulasten des Kaiserlichen Befehls bevorzugt und ihn leben lassen. Literaturkarnevalistisch hat Kracht dann Hahl und Slütter als „Exzentrierte“ ins Rampenlicht treten lassen. All diese bisherig demonstrierten karnevalistischen Konstruktionen („Familiarisierung“ und „Exzentrizität“), die sich in *IMPERIUM* ausfindig machen, sind weder Literatureinsätze des Kolonialismus noch des Postkolonialismus, wie der Romangegegenstand dafür bestimmt spräche, sondern ein Krachtscher Versuch, über den Romangegegenstand hinauszugehen. Was zur einer post-postkolonialen Reflexion des Romans führen könnte.

5.4 Zur Rezeption des Romans *IMPERIUM*

Wie schon am Anfang der Arbeit angedeutet, hat Christian Krachts Romanwerk *IMPERIUM* erst nach dessen Erscheinen eine breite Diskussion zwischen Literaturexperten in Deutschland bzw. in dem Feuilleton des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* und eben in Druckschriften herbeigeführt. Während die einen den Roman lobten, zeigten die anderen ihr Unbehagen dem gegenüber bzw. machten den Roman zum Skandalträchtigen. Wie sehen denn nun die unverzichtbaren Bestandteile jener Expertendebatte um *IMPERIUM* aus? Welche Literaturexperten bzw. -kritiker genau nahmen an dieser *IMPERIUM*s-Debatte teil? Im Folgenden erfahren wir zutreffend davon:

5.4.1 *IMPERIUM*s-Gegners Reaktionen

Bei der Rezension des Romanwerks *IMPERIUM* von Christian Kracht waren eine Vielzahl von Philippiken seitens bestimmter Literaturexperten bzw. -kritiker zu konstatieren. Zwischen all diesen etwaigen vorhandenen Philippiken war aber eine, die aus der Masse herausstach: die von dem Literaturkritiker Georg Diez. In seinem 2012 im *Spiegel* publizierten Artikel *Die Methode Kracht*, der auch 2013 in Sammelband erschien, geht Diez unmissverständlich davon aus, dass *IMPERIUM* ein rechtslastiges Manöver sei und Kracht infolgedessen der „Türsteher der rechten Gedanken“ (Diez 2013a:38). Wie geht er aber vor, um diesen Vorwürfen einen Sinn zu geben? Ganz am Anfang des Artikels Diez‘ fällt folgende Frage ins Auge: „Was will Christian Kracht?“ (ebd.:29). Diese Frage birgt also für Diez das zur-Schau-zu-stellende bei Kracht und seinem imminenten Werk. In diesem Zusammenhang schreibt er dann:

Krachts Koordinaten waren immer Vernichtung und Erlösung. Er platzierte sich damit sehr bewusst außerhalb des demokratischen Diskurses. Womit wir wieder bei *IMPERIUM* sind. Denn nach ein paar Seiten schon schleicht sich auch hier ein anderer Ton in die Geschichte, eine unangenehme, dunkle Melodie. Der Roman spielt »ganz am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts«, schreibt Kracht, »welches ja bis zur knappen Hälfte seiner Laufzeit so aussah, als würde es das Jahrhundert der Deutschen werden, das Jahrhundert, in dem Deutschland seinen rechtmäßigen Ehren- und Vorsitzplatz an der Weltentischrunde einnehmen würde«. Eine Spalte öffnet sich in diesem Satz. Unter der Oberfläche raunt es: Deutschlands rechtmäßiger »Ehren- und Vorsitzplatz«? Wer spricht da? Wer sagt, dass dieser Platz rechtmäßig sei? Wer denkt so? Durch den schönen Wellenschlag der Worte scheint etwas durch, das noch nicht zu fassen ist. Das ist die Methode Kracht. (Diez 2013a:31)

Für Georg Diez habe sich also immer wieder Krachts Poetik „bewusst außerhalb des demokratischen Diskurses“ (ebd.) situiert. Und als Grund dieser Affirmation – nämlich was *IMPERIUM* anbelangt – evoziert er – bezüglich der erzählerischen Ironie übers Hitlerdeutschland – eine „unangenehme, dunkle Melodie“ (ebd.), die sich im Roman schleiche. Was also bei 5.2.2.7 auf „parasitäre Ironie“ angespielt wurde. Denn, wenn es in *IMPERIUM* paraphrasierend erzählt wird: „bis zur knappen Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts sah es aus, als würde es das Jahrhundert der Deutschen sein, wo sie ihren Ehren- und Vorsitzplatz an der Weltentischrunde einnehmen würden“ (Vgl. I 18), dann wirkt es in eindeutiger Weise, dass man da Anspielung auf Adolf Hitler macht. Weil er einfach der ist, der Deutschland tatsächlich in den 1933-1945 Jahren, also „bis zur knappen Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts“ (I 18), durch seine Naziideen „einen Ehren- und Vorsitzplatz an der Weltentischrunde“ (ebd.) einräumen wollte. Insofern meint Georg Diez, nur ein Nazianhänger könnte so was denken. Deswegen fragt er sich: „Deutschlands rechtmäßiger »Ehren- und Vorsitzplatz«? Wer spricht da? Wer sagt, dass dieser Platz rechtmäßig sei? Wer denkt so?“ (Diez 2013a:31). Dadurch weist er in überschaubarer Weise darauf hin, dass etwas hinter Krachts Genieästhetik stecke: „Das sei die Methode Kracht“ (Vgl. ebd.). Mit anderen Worten sei also die Methode Kracht, Nazigedanken über seine ästhetischen Schriften hinweg zu tarnen. Zur Nazianklage vis-à-vis

Christian Kracht und seinem indexierten Roman *IMPERIUM* stoppte Diez da aber keineswegs, sondern förderte in seiner Argumentation einen etwaigen E-Mail-Wechsel zwischen Kracht und Woodard als zusätzlicher Beweis zutage. Davon berichtet er folgendermaßen:

Dieser E-Mail-Wechsel funktioniert wie ein Weihnachtskalender des Teufels: Hinter fast jeder Tür, die man öffnet, hinter fast jedem Namen, den die beiden nennen, tauchen satanische, antisemitische, rechtsradikale Gedanken auf. Woodard schreibt begeistert, dass er in Argentinien den 93-jährigen Wilfred von Oven treffen kann, »die rechte Hand von Goebbels und sein Propagandaschreiber«. Er berichtet von seinem Freund John Aes-Nihil, der in Paraguay einen Film über den SS-Mann Otto Skorzeny drehen will. Er will für *Der Freund* über den Holocaust-Leugner Ernst Zündel schreiben, da sagt Kracht aber höflich ab, »Ich mag den Stil und bestimmte Passagen sehr«, schreibt er, aber *Der Freund* sei eben ein »zionistisches« Magazin. [...]. Da ist, mit anderen Worten, nichts Zufall. Dieser E-Mail-Wechsel erklärt vielmehr das Unbehagen, das fast jeder Satz von Krachts neuem Roman birgt. Auch in *IMPERIUM* geht es um das Projekt, »am anderen Ende der Welt ein neues Deutschland zu erschaffen«. Auch hier wird ein Jude schon mal als »ein behaarter, bleicher, ungewaschener, levantinischer Sendbote des Undeutschen« bezeichnet. Und obwohl Krachts »Freund« Engelhardt, so bezeichnet er ihn, am Anfang noch nicht »jene aufkommende Mode der Verteufelung des Semitischen« teilt – am Ende »war Engelhardt unversehens zum Antisemiten geworden«. (Diez 2013a:37f)

Diesem E-Mail-Wechsel zwischen den Schriftstellern Christian Kracht und David Woodard, der dem Roman *IMPERIUM* vorausgeht, wirft Diez hierbei also vor, „antisemitische“, „rechtsradikale“, gar „satanische“ Gedanken zu enthalten. Seines Erachtens rechtfertigt also dieser E-Mail-Wechsel das „Unbehagen“, das sich infolgedessen in *IMPERIUM* ausfindig mache. Denn diese „Nueva Germania“⁸⁵, wovon es die Rede in dem E-Mail-Wechsel sei, realisiere sich in *IMPERIUM* durch Engelhardts Willen, ein neues Deutschland in der Südsee zu erschaffen. Seine Argumentation beendete Georg Diez, indem er zusammenfassend folgende Worte schrieb:

Was also will Christian Kracht? Er ist, ganz einfach, der Türsteher der rechten Gedanken. An seinem Beispiel kann man sehen, wie antimodernes, demokratiefeindliches, totalitäres Denken seinen Weg findet hinein in den Mainstream. (Diez 2013a:38)

Diese Stellungnahme Diez‘ über den Autor Christian Kracht und seinen Roman *IMPERIUM* hat offensichtlich eine Mannigfaltigkeit von Repliken seitens fast aller Literaturakteure geschürt. Denen gehen wir im Folgenden auf den Grund.

5.4.2 *IMPERIUM*s-Befürworters Reaktionen

Wie bereits erwähnt, waren es zahlreiche Literaturakteure – darunter etwa Verleger*innen, Schriftsteller*innen, Literaturkritiker*innen etc. –, die sich Diez‘ Positionspapier mitnichten angeschlossen haben. Die erste Reaktion gegen Diez‘ Artikel im *Der Spiegel* war insofern die von Kiepenheuer & Witsch (KiWi), dem Verlag, der Krachts Werk editiert hat. So kann man

⁸⁵ Krachts und Woodards Bezeichnung von einem friedlichen, naturbelassenen, ja lediglich von der arischen Rasse bewohnten Land unter Palmen, die sie in ihrem E-Mail-Wechsel geprägt haben.

folgendermaßen seine Erklärung zur Diez' Publikation wahrnehmen, die erst ein paar Stunden nach der Veröffentlichung Diez' Artikel zu Tage gefördert wurde:

Erklärung des Verlags Kiepenheuer & Witsch zum *Spiegel*-Artikel über Christian Kracht

Der Artikel »Die Methode Kracht« sprengt die Grenzen der Literaturkritik, weil er einen der besten und wichtigsten Autoren der Gegenwartsliteratur mit Unterstellungen und atemberaubenden Verdrehungen aus dem Kosmos der deutschsprachigen Literatur ausgrenzen will. Der Vorwurf der Verbreitung rassistischen Gedankenguts in Bezug auf Christian Krachts hochgelobten Roman *IMPERIUM* ist böseartig und stellt den Autor Christian Kracht auf perfide Weise an den Pranger. Der Verlag Kiepenheuer & Witsch, der in der Tradition antifaschistischen und demokratischen Denkens und Publizierens steht, wird alles tun, um diesem journalistischen Rufmord entgegenzutreten. *IMPERIUM* ist von einer Vielzahl von Autoren (Uwe Timm, Elfriede Jelinek), Verlegern (Alexander Fest, Jörg Bong) und Journalisten hoch gelobt worden, niemand hat auch nur ansatzweise einen Zusammenhang zu Rassismus und totalitärem Denken darin gefunden. Im Gegenteil: Der Roman ist eine komplexe literarische Parabel auf die Abgründe, Verirrungen und Gefahren, die in romantischen deutschen Selbstermächtigungen seit dem 19. Jahrhundert angelegt sind.

Helge Malchow und die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Verlags Kiepenheuer & Witsch

Köln, den 13. Februar 2012⁸⁶

Hierdurch erfährt man also auf unmissverständliche Weise, dass das KiWi-Team Diez' Artikel *Die Methode Kracht* schwerwiegend an den Nagel hängt. Denn dadurch sprengt er, so der KiWi-Verlag, „die Grenzen der Literaturkritik“ aus. Diez' Ansicht über Kracht und *IMPERIUM* erwies sich dergestalt pikant, dass allerdings nicht nur der KiWi-Verlag eine Erwiderung dagegen veröffentlichte, sondern auch andere Literaturkritiker bzw. Diez' Kollegen. Unter denen ist etwa der Kritiker Erhard Schütz zu nennen. In seinem Artikel *Kunst, kein Nazikram*, der erst 2 Tage nach Diez' *Die Methode Kracht* publiziert wurde und ersichtlich als dessen Replik galt, unternahm etwa Schütz den Versuch, seinen Erklärungen den Hitler-Engelhardt-Vergleich zu unterwerfen. In diesem Zusammenhang schreibt er:

War schließlich nicht auch Hitler ein asexueller Vegetarier mit – dummerweise – antisemitischer Obsession? Narren-Bruder Hitler? Kracht geht das Thomas-Mann-Ton an: »So wird nun stellvertretend die Geschichte eines Deutschen erzählt werden, eines Romantikers, der wie so viele dieser Spezies veränderter Künstler war, und wenn dabei manchmal Parallelen zu einem späteren deutschen Romantiker und Vegetarier ins Bewusstsein drängen, [...] so ist dies durchaus beabsichtigt und sinnigerweise, Verzeihung, in nuce auch kohärent.« Damit macht Christian Kracht das Unvergleichbare der beiden Irren und deren historisches Kontinuum klar. Er gibt seinem Roman, der souverän Zeiten und Orte wechselt und ein historisch weites, differentes Panorama entwirft, einen anderen Horizont. (Schütz 2013:43)

Aus dieser Passage hebt Schütz zusehends Diez' Ermessen auf, wonach Kracht in *IMPERIUM* neonazistische Gedanken über die Hitler-Engelhardt-Verknüpfung hinweg zu verbreiten versucht habe. Schütz geht also im Gegensatz zu Diez eher davon aus, dass Kracht durch jene

⁸⁶ Aus dem Sammelband *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe* (2013). Winkels, Hubert [Hrsg.]. Suhrkamp Verlag, S. 39

angebliche Hitler-Engelhardt-Verknüpfung schlechtergins das Mann'sche Literaturspiel eingesetzt habe. Jene beiden in Verbindung gesetzten „Irren“ (wie Hitler und Engelhardt nennt) seien also tatsächlich unvergleichbar. Dies rechtfertigt Schütz dadurch, dass ein „souverän[es] Zeit-Ort-Wechseln“ (Vgl. ebd.) bzw. ein „historisch weites, differentes Panorama“ (ebd.), dessen sich Kracht in Anlehnung an Thomas Mann bedient, diese „Irren“ trenne. Der Palimpsest also, der bereits oben in der Arbeit herauskristallisiert wurde, konstituiere, so Schütz, die eindeutige Diskrepanz zwischen den beiden „Irren“. Diese lasse sich indes nur bei genauerer Romananalyse wahrnehmen.

Gegen Diez' Artikel reagierte ebenfalls eine Schar Autoren durch den folgenden offenen Brief ans Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*, das Diez' *Die Methode Kracht* publiziert hat:

Offener Brief an
Chefredaktion
Der Spiegel
Ericusspitze I
20457 Hamburg

Sehr geehrter Herr Mascolo,

Mit dem *Spiegel*-Artikel »Die Methode Kracht« hat der Literaturkritiker Georg Diez für uns die Grenzen zwischen Kritik und Denunziation überschritten. Äußerungen von literarischen Erzählern und Figuren werden konsequent dem Autor zugeschrieben und dann als Beweis einer gefährlichen politischen Haltung gewertet. Wenn diese Art des Literaturjournalismus Schule machen würde, wäre dies das Ende jeder literarischen Phantasie, von Fiktion, Ironie und damit von freier Kunst.

Katja Lange-Müller
Daniel Kehlmann
Elfriede Jelinek
Peter Stamm
Monika Maron
Thomas von Steinaecker
Kathrin Schmidt
Thomas Hettche
Necla Kelek
Rafael Horzon
Stefan Beuse
Carmen Stefan
Benjamin von Stuckrad-Barre
Carl von Siemens
Eckhart Nickel
David Schalko
Feridun Zaimoglu⁸⁷

Dadurch geben diese jeweiligen AutorInnen ganz klar zu verstehen, dass es mit Diez' Artikel *Die Methode Kracht* keineswegs mit irgendeiner Kritik an Kracht bzw. *IMPERIUM* zu tun habe, sondern vielmehr mit einer „Denunziation“ (ebd.). Denen Zufolge weise der Kritiker Diez unbeholfen durch seinen Artikel dem Autor Kracht „Äußerungen von literarischen Erzählern

⁸⁷ Ebd. S. 54f.

und Figuren“ zu, die er alsdann als verwerfliche „politische Haltung“ (ebd.) verpetzte. Und genau diese Art Kritik von Diez, die für sie eher „ein denunziatorischer Literaturjournalismus“ (Vgl. ebd.) ist, würde – wenn nichts dagegen getan wird – zum Umbringen der „literarischen Phantasie, von Fiktion, Ironie und damit von freier Kunst“ führen.

Außer all diesen angeführten Gegenargumenten gegen Diez' Artikel haben sich zusätzlich eine Vielzahl von Literaturakteuren in die *IMPERIUMs*-Debatte eingemischt und konsequent unterschiedliche Positionen vertreten, die aber auf Grund des Arbeitsumfangs hierbei leider nicht vorgeführt werden. Immerhin: Wie reagierte denn Georg Diez nach all diesen Gegenmeinungen gegenüber seinem Artikel? Im Folgenden erfahren wir seine Replik auf seine Kritiker:

5.4.3 Georg Diez' Antwort an seine Kritiker

Nach der ersten scharfen Replik-Welle von diversen Literaturakteuren gegen seinen Artikel *Die Methode Kracht* warf der Kritiker Georg Diez nicht etwa das Handtuch, sondern verharrte vielmehr auf seine vorausgehenden Ideen über Kracht und *IMPERIUM*. Insofern schrieb er ein paar Tage danach einen zweiten Artikel betitelt *Meine Jahre mit Kracht* (2012), der darauf abziele, nicht nur seine vorigen Gedanken über Kracht und seinen Roman in einer klareren Weise darzulegen, sondern auch seinen Kritikern zu entgegnen. Schon am Anfang dieses Artikels konnte man etwa folgende Worte von ihm wahrnehmen:

Was ist da genau passiert? Ein Schriftsteller hat einen Roman geschrieben. Ein Kritiker hat diesen Roman gelesen und etwas über diesen Roman und das weitere Werk des Schriftstellers geschrieben. Dafür ist er angegriffen worden. Der Verleger sprach von Denunziation, Journalisten von Rufmord, ein paar Schriftsteller sahen die Freiheit der Kunst in Gefahr, und die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek stellte fest: »Einer von uns ist verrückt, entweder Herr Diez oder ich.« Vor zwei Wochen erschien mein Text über Christian Kracht, mit dem ich Kracht weder denunzieren noch ausgrenzen wollte. Ich wollte ganz einfach meinem Unbehagen auf den Grund gehen. (Diez 2013b:93)

Aus diesen ersten Worten seines zweiten Artikels kann man auf anschauliche Weise feststellen, dass Diez sein Unverständnis darüber äußert, dass er lediglich wegen einer geübten Kritik an einem Roman von aller Couleur attackiert werde. Obendrein geht er davon aus, dass es seine Intention überhaupt nicht gewesen sei, Kracht zu denunzieren, auszugrenzen, geschweige denn des Kracht seine Kunstfreiheit zu berauben. Er habe infolgedessen nur gewollt, seinem „Unbehagen auf den Grund zu gehen“ (ebd.). Aber was war eigentlich Diez' Unbehagen gegenüber Kracht und seinem Roman? Mehr erfahren wir davon, als er folgendermaßen schreibt:

Das Unbehagen, dem ich in meinem Text auf den Grund gehen wollte, war auch ein Unbehagen an mir und an dem, was ich bislang in diesem Werk gesehen und übersehen hatte. Ich hatte also eine Vorgeschichte, als ich den Roman *IMPERIUM* las. Und ich las, parallel dazu, den E-Mail-

Wechsel *Five Years* zwischen Christian Kracht und David Woodard, der vergangenes Jahr im Wehrhahn Verlag erschienen ist. Ich las den Roman unter dem Eindruck dieser E-Mails, und ich verstand auf einmal, woher mein Unbehagen kam. (Diez 2013b:93f).

Hierbei erklärt Diez unmissverständlich, dass sein fragliches Unbehagen, das ihn dazu verleitet habe, den Roman *IMPERIUM* als rechtslastig zu werten, der Tatsache geschuldet sei, dass er „eine Vorgeschichte [gehabt hätte], als er den Roman las“ (Vgl. ebd.:94). Außer dieser Vorgeschichte habe er ebenfalls den E-Mail-Wechsel zwischen Kracht und Woodard gelesen, den er in seinem ersten Artikel als, erinnern wir uns daran, „Weihnachtskalender des Teufels“ (Diez 2013a:37) bezeichnet hatte. Daher wird klar: Diez habe *IMPERIUM* also „unter dem Eindruck“ (Diez 2013b:94) von jenen vorausgehenden Werken Krachts. Dies zeigt sich deutlicher, als er weiterschreibt:

Und ich habe Verbindungen gesehen zwischen Krachts Faszination für die gescheiterte Arier-Exklave Nueva Germania im Dschungel Paraguays und dem Sujet seines Romans *IMPERIUM*. Dort erzählt Kracht die Geschichte des Zivilisationsflüchtlings, der Anfang des 20. Jahrhunderts eine deutsche Heils- und Erlösungssekte in der Südsee gründet und im Wahnsinn und Antisemitismus endet. (Diez 2013b:94)

In der Tat bezeichne die Nueva Germania, nach Diez' Recherche im E-Mail-Wechsel zwischen Kracht und Woodard, das Arier-Schlaraffenland. Und dieses sei im *Fives Years* auch gescheitert. Diez' geht demnach davon aus, dass Kracht das gleiche Szenario in seinem Roman *IMPERIUM* habe realisieren lassen. Denn Kracht habe gleichermaßen Engelhardt am seines Roman *IMPERIUM* in „Wahnsinn und Antisemitismus“ (ebd.) versinken lassen. Diese Argumentation Diez' zeigt, wie er *IMPERIUM* ohne jeden Zweifel mit Vortexten-Eindruck gelesen hat. Zur Erwiderung an seine Kritiker schreibt er weiter:

Genau das aber dürfe man nicht tun, Verbindungen herstellen zwischen Kunst und Leben, zwischen Autor und Erzähler, hieß es dann in vielen Erwiderungen und in den Kritiken, in denen der Roman dezidiert außerhalb des Kontextes rezensiert wurde: Hier würden »die Grenzen der Literaturkritik« gesprengt, formuliert es der Verlag Kiepenheuer & Witsch in einer Presseerklärung. Man dürfe den Autor mit dem Erzähler nicht gleichsetzen. Aber bedeutet das, dass man den Erzähler ohne den Autor verstehen muss? »Das ist doch korrektes Literaturseminarwissen«, stellte vergangene Woche Idris Radisch in der *Zeit* fest, »aber dennoch Unsinn«. Journalismus, soll das heißen, ist etwas anderes als Germanistik. In der *Frankfurter Allgemeinen* schrieb die Literaturchefin, die den Roman vorher gelobt hatte, in einem Kommentar von »entlegenen Zitaten«, als ob nicht jeder dieses E-Mail-Buch bestellen könnte. Und die *Süddeutsche Zeitung* verschwieg in ihrer Kritik, dass es sich um ein veröffentlichtes Buch handelte. Ich hatte den Eindruck, dass man mit einem formalen Argument vermeiden wollte, sich auf die inhaltliche Auseinandersetzung einzulassen. (Diez 2013b:94f)

Hierbei wendet sich Diez seinen Kritikern in einleuchtender Weise zu, indem er nicht nur Krachts Arglosigkeit aufgrund der Kunstfreiheit gegensätzlich dezidiert hinterfragt, sondern eben seine Debattiergegner argwöhnt, nicht den formalen Zügen Krachts Werk auf den Grund zu gehen wollen. Um sein Gedankenbarren eindeutiger zu Tage zu fördern, schreibt Diez Folgendes gegen Ende seines Artikels:

Alles nur ein Spiel? Was ist aber, wenn man diesem Argument nicht folgen will? Wenn dieses Argument einen einfach nicht überzeugt? Eine Parodie auf was? Ein Spiel wozu? Was wäre das für ein Spiel? Was wäre der Zweck? Und was ist, wenn man denkt, dass dieses Spiel nicht funktioniert? Soll man da schweigen, weil es zu den Spielregeln gehört, dass alle dieses Spiel mitspielen müssen? Was ist, wenn man dieses Spiel bescheuert findet? [...] Vielleicht ist das wirklich Kunst. Vielleicht ist es wirklich lustig. Vielleicht bin ich wirklich verrückt, wie Elfriede Jelinek vermutet. Aber ich sehe hier Irrationalismus, Angstbesessenheit, Todesgier, schlechten Humor – ich sehe ein Spiel, das gern ein gefährliches Spiel wäre, weil es mit Gedanken operiert, die angeblich verboten sind. [...] Ihrerseits halten sie viel von der Freiheit der Kunst, aber möglicherweise nicht ganz so viel von der Freiheit der Kunst-Kritik. (Diez 2013b:98f).

Aus dieser Tirade Diez‘ entpuppt sich zusehends seine Stellungnahme über Kracht und *IMPERIUM*. Er geht zusammenfassend davon aus, dass es sich um ein Spiel in Krachts Roman handeln könne, aber dieses Spiel finde er persönlich „bescheuert“, „irrationell“, „angstbesessen“, „todesgierig“, „galgenhumorig“, „gefährlich“ etc. Und dies, weil es „mit Gedanken operiert, die angeblich verboten sind“ (ebd.:99). Obendrein kam er zur Affirmation, dass man in der Literaturwelt leider der „Freiheit der Kunst“ (ebd.) zulasten der „Freiheit der Kunst-Kritik“ eine große Bedeutung beimesse.

5.4.4 Das Nach-Diez‘-Replik

Auch wenn die Debatte um Krachts Roman *IMPERIUM* bislang in mehrfacher Hinsicht geführt wurde und immer noch geführt wird, ist eines sicher: Nach Diez‘ Replik gegen seine Kritiker, den Autor Kracht und das Romanwerk *IMPERIUM* haben die initialen Debattenteilnehmer kein Interesse mehr an irgendeiner Weitererwiderung an Diez manifestiert. Hatten sie weniger Argumente im Vergleich zu Diez? Oder hielten sie ihn echt für einen Verrückten, dessen purem „Journalismus-Manöver“ man keine Bedeutung beimessen sollte? Ohnehin bleibt die Frage offen.

Mittlerweile konnte aber Christian Kracht erst ein paar Monate danach den prestigeträchtigen Wilhelm-Raabe-Literaturpreis mit seinem Roman *IMPERIUM* gewinnen. Er habe ihn mehr als verdient, meinte die Jury, denn

die deutschen Kolonien zu Kaiser Wilhelms Zeiten waren schon häufiger Gegenstand der erzählenden Literatur. Doch noch nie so farbig schillernd, so böse komisch, phantastisch realistisch, pathologisch weltbeglückend, so schräg verzerrt wie in Christian Krachts Roman »IMPERIUM«. [...] Solche Kunst der heiterhintergründigen Art weiß auch schwere Geschichtsbrocken zu kommunizieren, wie die indirekte Parallelführung des manischen Fruchtverehrsers Engelhardt mit dem bellenden Vegetarier Hitler; das machtgestützte imperiale Wüten des 2. Kaiserreichs; die Steigerung der Marotte zur Selbstvernichtung, den Umschlag des Vegetarismus in Kannibalismus, der guten Absichten also in menschliche Grausamkeit. Auf dieser Grenze zwischen Komik und Schrecken balanciert der Roman mit grotesker Sicherheit und bildet so einen bedeutenden Knoten im Gewebe der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.⁸⁸

⁸⁸ Jurybegründung während der Verleihung des Wilhelm-Raabe-Literaturpreises, der am 4. November 2012 an den Autor Christian Kracht ging.

Diese laudierende Begründung Krachts Wilhelm-Raabe-Literaturpreis-Verdienst von einer aus hochrangigen Professoren bestandenem Jury, untermauert in indiskutabler Weise Christian Krachts hervorragendes Genie eines spektakulären ästhetischen Pluralismus-Einsatzes. Dem schloss sich ebenfalls eine Vielzahl von famosen Schriftsteller*innen an. Clemens Setz‘ Deklaration:

Viele können in der Prosa bisweilen recht schnell laufen, aber Fliegen ist nicht einfach schnelleres Laufen – wie ein Roman wie *IMPERIUM* auf so gut wie jeder Seite beweist. Lieber Herr Kracht, ich verneige mich vor Ihrer schwerelosen, tiefreichenden Kunst und gratuliere Ihnen zum Wilhelm-Raabe-Literatur-Preis 2012 (Setz 2013:156f)

beweist dies etwa in klarer und deutlicher Weise.

6.0 SCHLUSSBETRACHTUNG

Im Endeffekt der vorliegenden Forschungsarbeit ist von effizientem Belang, in den Fokus zu rücken, dass all die jeweiligen im ersten Kapitel festgelegten Zielvorgaben in erfolgreicher Weise erreicht wurden. Durch eine tiefreiche Recherche über das vor Schriftstellerwerden geführte Leben des Autors Christian Kracht und eine allgemeine Analyse dessen tendenzielle Schriftgedanken hat man etwa herausgefunden, dass der junge weltreiseleidenschaftliche Journalist Christian Kracht seiner Journalistenkarriere aufgrund der Freiheit seiner Feder abgeschworen hat, um sich dem Schriftstellersein zuzuwenden. Zuweilen entweder als Pop-Literatur- oder Postmoderneliteratur-Anhänger wahrgenommen, doch der Schriftsteller Christian Kracht lässt sich irgendeiner Literaturströmung bzw. -bewegung nur schwer zuordnen. Seine tendenziellen Schriftwerke werden allerdings immer wieder von einem Schreibeinsatzduett gebrandmarkt: seinem ästhetischen Pluralismus und seinen plakativ-provokativen Vorstellungen (die wir ja als „schwarzer Humor“ bezeichnet haben). Anhand von einem eklektischen Parodieansatz (Vgl. Neumann; Hutcheon; Jameson) und Wolfgang Kayzers weiterentwickelter Theorie der Groteske von Carl Pietzcker insbesondere wurde etwa jene in *IMPERIUM* mannigfaltig eingesetzten Literaturverfahren herauskristallisiert, die diesen ästhetischen Pluralismus des Autors ausmachen. Aber sind das alles wozu der Kracht jener Art Ästhetik dergestalt abwechslungsreich in *IMPERIUM* eingesetzt hat, dass man schon glauben würde, er schlägt über die Schreibstränge? Bestimmt nicht! Alles war vielmehr zweckdienlich. Aber zu welchem Zweck hat sich denn Kracht jener Art Ästhetik bedient? Mit dieser Frage hat sich der Kracht-Experte Birgfeld auf ausführliche Weise befasst und kam zur Folgerung: „die nicht verdeckte, sondern sichtbar gemachte Imitation und Vermischung *verschiedener* Stile und Genre wie in *IMPERIUM* kann Komik erzeugen [...] (Birgfeld 2012b:474).“ Komik also! Ja, Christian Kracht hat sich dann bestimmt all dieser auf singuläre Weise implantierten Literaturverfahren bedient, um damit schließlich seinem Roman *IMPERIUM* eine literarisch-komische Wirkung zu oktroyieren. Eben die Interpretation des Romans aus afrikanischer Perspektive hebt diese verschiedentlich in seinem Roman konstruierte literatur-komische Wirkung hervor. Denn dabei wurde der Roman in überraschender Weise nicht nur zugleich als anti-, pro- und postkoloniales Werk unter die Lupe genommen, sondern auch anhand von Micheal Bachtins Theorie der Karnevalisierung der Literatur als post-postkoloniales. Wieso kann denn ein Roman gleichzeitig anti-, pro-, post- und post-postkolonial wirken? Klarere Belege gibt es nicht! Der Kracht hat natürlich auf all diese Literatureinsätze rekurriert, um seinem Werk eine pure literaturkomische Wirkung zuzuschreiben. Solche Komik gibt es indes nur sehr spärlich oder sogar keinesfalls in postkolonialen bzw. -modernen Literaturwerken, und

darum wäre wissbegierig darauf zu befragen, wozu denn der Kracht sie in seinem postkolonialen Literaturmanöver eingesetzt hat. Die Antwort darauf ist klar: Entweder unternähme da Kracht den Versuch, die Historizität der modernen Literaturselbstdarstellung aufzurufen oder vielmehr einen abgelegten Eigenduktus probeweise in Gang zu bringen und bestimmt der Wiederaneignung nahezulegen. In Anbetracht all dessen gewinnt *IMPERIUM* gar an einer echt faszinierenden Beschaffenheit. Die Expertendebatte über Krachts *IMPERIUM*, der wir durch erklärende Darlegungen relevantester Debattierteilnehmer*innen akribisch auf den Grund gegangen sind, spricht weitgehend ebenso gut für jene Faszination von Krachts Werk. Georg Diez' These, wonach Christian Kracht der „Türsteher der rechten Gedanken“ (Diez 2013a:38) sei, mag aber vielleicht zutreffen, wenn es um die Person Christian Kracht geht. Denn keiner weiß über die wahren Gedanken der Person Christian Kracht, die er im Kopf hat. Es sei denn er selbst einem seine Rechtszugehörigkeit gesteht. Allerdings kommt es zu den tendenziellen Schriftgedanken des Autors Christian Kracht, fürchte ich, dass sich Diez in seiner Analyse geirrt hat. Denn zwar – wie bei 5.1.2.2 erklärt – gehört es zur Schreibtradition des Autors Christian Kracht, seine generellen Werke einen schwarzen Humor, der sich meist durch rechtslastige Motive kennzeichnet, tragen zu lassen, aber seine immer wieder unglaublich eingesetzte Genieästhetik neigt immerfort dazu, den schwarzen Humor abzuwürgen. Wie es hierbei der Fall bei *IMPERIUM* ist. Und in diesem Fall sollte eher die famose Ästhetik des Autors privilegiert werden, nicht jene Miniaturinszenierung des schwarzen Humors. Außerdem ist es – genau wie die meisten AutorInnen bei der Debatte es hervorgehoben haben – ganz klar: In Literatur ist der Erzähler mitnichten der Autor. Allerdings: Soll es quasi hierfür auch zu verstehen geben, dass man den Erzähler ohne den Autor fassen soll? Um diese Frage eindeutig beantworten zu können, bedarf es weiterer Untersuchungen.

Auf jeden Fall bleibt Christian Kracht ein brillanter Vielschreiber, dessen tendenzielle Werke, obwohl immerzu von plakativ-provokativen Gedanken gebrandmarkt, zu guter Letzt von seiner wieder und wieder unglaublich überwältigenden Genieästhetik durchzogen werden – wie *IMPERIUM* etwa, das zweifellos zu den hochrangigen Literaturstücken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gezählt wird.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur:

Kracht, Christian (2012): *IMPERIUM*. 6. Auflage (Januar 2017). FISCHER Taschenbuch (August 2013). Frankfurt am Main.

Sekundärliteratur:

Antonsen, J. Erik (2007): ›Pasticcio, Pastiche‹. In: Klaus Weimar et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin/New York. Bd. 3.

Assheuer, Thomas (2013): „Ironie? Lachhaft“. In: *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*. Suhrkamp Verlag. Berlin. S. 71-76

Bachtin, Michael (Feb. 1990): *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main.

Birgfeld, Johannes (2012): „Südseephantasien. Christian Krachts IMPERIUM und sein Beitrag zur Poetik des deutschsprachigen Romans der Gegenwart“. In: *Wirkendes Wort* 62. S. 457-477.

Conrad, Sebastian & Randeria, Shalini [Hrsg.]. (2002): „Geteilte Geschichten - Europa in einer postkolonialen Welt“. In: *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Campus, Frankfurt am Main/ New York, S. 9-50.

Deutsches Kolonialblatt 07 (1986). Ernst Siegfried Mittler und Sohn. Berlin.

Diez, Georg (2012): „Die Methode Kracht“. In: *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012* (2013). Suhrkamp Verlag. Berlin. S. 29-38

Diez Georg (2012): „Meine Jahre mit Kracht“. In: *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012* (2013). Suhrkamp Verlag. Berlin. S. 93-100

Erklärung des Verlags Kiepenheuer & Witsch (2012). In: *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012* (2013). Suhrkamp Verlag. Berlin. S. 39.

Dunker, Axel [Hrsg.]. (2017): „Essenz und Konstruktion: Christian Krachts Roman Imperium und der Postkolonialismus“. In: *Postkolonialität denken: Spektren germanischer Forschung in Togo*. S. 175-182.

Freund, Winfried. (1981). „Der Parodie-Begriff“. In: *Die literarische Parodie*. J.B. Metzler, Stuttgart.

Gerlach, Hannah (2013): „Relativitätstheorien: Zum Status vom ‚Wissen‘ in Christian Krachts *Imperium*“. In: *Acta Germanica* 41. S. 195–210

Gregorovius, Ferdinand (1859): *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter: vom V. bis zum XVI. Jahrhundert*. Cottáschen Buchhandlung. 1867.

Groeben, Norbert & Scheele, Brigitte (1984): *Produktion und Rezeption von Ironie*. Band 1. Narr Verlag. Tübingen.

Hauenstein, Robin (2014): „Ein Schritt zurück in die exquisiteste Barbarei‘-Mit Deutschland in der Südsee: Christian Krachts metahistoriographischer Abenteuerroman *Imperium*“. In: *Acta Germanica* 55. S. 29–45

Hutcheon, Linda. (1985): *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Methuen, New York.

Jahraus, Oliver (2016): *Stil und Medienreflexion in Christian Krachts Die Toten (2016) mit einem Seitenblick auf Bertoluccis Der letzte Kaiser (1987)*. PDF.

Jurybegründung (2012). In: *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012* (2013). Suhrkamp Verlag. Berlin. S. 147-149

Jüngling, Kirsten (2013): *Emil Nolde. Die Farben sind meine Noten*. Propyläen, Berlin.

Klepper, Martin (1995): *Pynchon, Auster, DeLillo. Die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion*. Campus. Frankfurt.

Kracht, Christian (1995): *Faserland*. Kiepenheuer & Witsch. Köln.

Kracht, Christian (2001): *1979*. Kiepenheuer & Witsch. Köln

Kracht, Christian (2008): *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Kiepenheuer & Witsch. Köln.

Kracht, Christian (2016): *Die Toten*. Kiepenheuer & Witsch. Köln.

Köchler, Hans. (1992): *Demokratie und neue Weltordnung: ideologischer Anspruch und machtpolitische Realität eines ordnungspolitischen Diskurses*. AG Wissenschaft und Politik.

Lorenz, Matthias N. (2014): „Coppola und Conrad: Intertextualität als Rassismuskritik in *Imperium* und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*“. In: *Acta Germanica* 42. S. 66–77

- Mann, Thomas (1924): *Der Zauberberg*. S. Fischer Verlag. Berlin.
- N. Lorenz & Riniker (2018): *Christian Kracht revisited: Irritation und Rezeption*. Frank & Timme GmbH. S. 579–598.
- Neumann, Robert (1962): »Zur Ästhetik der Parodie«. In: ders.: *Die Parodien*. Gesamtausgabe. Wien.
- Offener Brief an den Spiegel* (2012). In: *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012* (2013). Suhrkamp Verlag. Berlin. S. 54-55
- Osterhammel, Jürgen & Jansen, Jan C. (1995): *Kolonialismus: Geschichte, Formen, Folgen*. C.H.Beck.
- Osthues, Julian (2017): *Literatur als Palimpsest: Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Transcript Verlag. Bielefeld.
- Öztürk, Asiye (2012): Editorial. In: *Aus der Politik und Zeitgeschichte*.
- Penzkofer, Gerhard (2007): *Postmoderne Lyrik. Lyrik in der Postmoderne*. Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Piefel, Matthias (2004): *Antisemitismus und völkische Bewegung im Königreich Sachsen 1879–1914*. Göttingen.
- Pietzcker, Carl (1980): “Das Groteske“: Sonderdrucke aus der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Ob. ersch. In: Otto F. Best (Hrsg.): *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wiss. Buchges. S. 85-102
- Pordzik, Ralph (2013): „Wenn die Ironie wild wird, oder: lesen lernen. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts *IMPERIUM*“. In: *Zeitschrift für Germanistik* 23. S. 574-591.
- Repussard, Catherine (2012): „Ein bisschen Südsee und ein gutes Maß Lebensreform: Das Rezept für das beginnende 21. Jahrhundert? Marc Buhls *Paradies des August Engelhardt* (2011) und Christian Krachts *Imperium* (2012)“. in: *Recherches Germaniques* 42. S. 77–98.
- Rink, Christian (2012): *Von Christian Kracht bis Günter Grass – Die Kritik am negativen Gedächtnis und der Wandel in der deutschen Erinnerungskultur*. Universitas Wasaensis.
- Rohrbach, Paul (1929): *Der Tag des Untermenschen*. Safari-Verlag. Berlin.
- Schuhmacher, Eckhard (2013). „Wiederholung und Differenz. Christian Krachts *IMPERIUM*“. In: *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium*

und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Suhrkamp Verlag. Berlin. S. 129-146

Schütz, Erhard (2012): „Kunst, kein Nazikram“. In: *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012* (2013). Suhrkamp Verlag. Berlin. S. 40-46

Setz, Clemens J. (2012): „Ein Meister der Schwerelosigkeit. Lobrede auf Kracht“. In: *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012* (2013). Suhrkamp Verlag. Berlin. S. 150-157

Von Wilpert, Gero (1964): „Pastiche“. In: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart.

Wilczek, Reinhard (2004): „Generation Golf. Franz Schuberts „Winterreise“ und Christian Krachts „Faserland“ – ein Unterrichtsvorschlag zu einer literarisch-musikalischen Nachbarschaft“. In: *Musik & Bildung 36*. S. 20–27

Wirth, Uwe [Hrsg.] (2017): *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. J.B. Metzler

Zedler, J. Heinrich [Hrsg.] (1735): *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* (Zedler). Halle und Leipzig. Bd. 11.

Internetquellen:

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Komik> (Zugriff am 29/01/20)

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Ironie> (Zugriff am 19/02/20)

<https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/ironie.html> (Zugriff am 19/02/20)

<https://educalingo.com/de/dic-de/intertextualitat> (Zugriff am 19/02/2020)

<https://www.munzinger.de/search/portrait/Christian+Kracht/0/23882.html> (Zugriff am 23/04/2020)

<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/christian-kracht-spricht-an-der-uni-frankfurt-ueber-seinen-missbrauch-a-1207975.html> (Zugriff am 25/04/2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=cjewDAQdoB0> (Zugriff am 24/06/2017)

<https://www.inhaltsangabe.de/autoren/kracht/> (Zugriff am 23/04/2020)

<https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-im-gespraech-der-schlechteste-journalist-von-allen/151028.html> (Zugriff am 25/04/2020)

<https://youtu.be/rDPZAXwoMa4> (Zugriff am 25/04/2020).

<https://www.instagram.com/mr.christiankracht/> (22/04/2020)

https://www.deutschlandfunk.de/frankfurter-poetikvorlesung-von-christian-kracht-alles-was.700.de.html?dram:article_id=418626 (Zugriff am 25/03/2020)

<https://www.literaturpreisgewinner.de/sf-fantasy/phantastik-preis-der-stadt-wetzlar> (Zugriff am 03/05/2020).

<https://www.suedostschweiz.ch/kultur/kanton-bern-ehrt-umstrittenen-autor-kracht> (Zugriff am 03/05/2020)

https://web.archive.org/web/20160303185254/http://www.buecher.at/show_content.php?sid=94&detail_id=6352 (Zugriff am 03/05/2020).

auf <https://www.vdfk.de/preis-der-deutschen-filmkritik-2013-482> (Zugriff am 03/05/2020).

<https://www.welt.de/regionales/baden-wuerttemberg/article158673777/Christian-Kracht-bekommt-Hermann-Hesse-Literaturpreis.html> (Zugriff am 03/05/2020).

<https://www.nzz.ch/feuilleton/literatur-schweizer-buchpreis-ld.128080> (Zugriff am 03/05/2020).

<https://dublinliteraryaward.ie/books/imperium/> (Zugriff am 03/05/2020).

<https://aktuelles.uni-frankfurt.de/event/frankfurter-poetikvorlesungen-christian-kracht/2018-05-23/> (Zugriff am 03/05/2020).

<https://educalingo.com/de/dic-de/generation-golf> (Zugriff am 23/07/2020)

<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/der-gesang-des-pennalers> (Zugriff am 15/05/2020).

<https://www.fr.de/kultur/literatur/gewaltig-west-berg-11603076.html> (Zugriff am 21/05/2020).

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-neuer-roman-es-roch-nach-menschentalg-1.707352> (Zugriff am 22/05/2020).

http://www.medienobservationen.uni-muenchen.de/artikel/literatur/literatur_pdf/jahraus_kracht_die_toten.pdf (Zugriff am 27/07/2020)

<https://www.zeit.de/2013/42/emil-nolde-nationalsozialismus> (Zugriff am 25/05/2020)