

»im Nebel der erzählerischen Unsicherheit«

Poetologie der Inkonsistenz in Christian Krachts *Imperium*: Perspektiven für den Literaturunterricht

Stefan Brückl

1 Diskussionen aus der Büchse

2012 war für die deutschsprachige Literatur ein ausgezeichneter Jahrgang, Romane wie Felicitas Hoppes *Hoppe*, Wolf Haas' *Verteidigung der Missionarsstellung* und Wolfgang Herrndorfs *Sand* erschienen. Vor allem Christian Krachts *Imperium* rief ein vielstimmiges mediales Echo hervor. Obwohl in *Imperium* verschiedene interessante Themen enthalten sind – einer Büchse der Pandora gleich –, arbeitete sich das Feuilleton vor allem an einem Punkt ab: dem Rassismusvorwurf von Georg Diez. Diez hatte diese wirkmächtige Debatte durch seine Rezension *Die Methode Kracht* (2012) im *Spiegel* ausgelöst, in der er Kracht rassistische Tendenzen unterstellte.¹ Die anschließende Diskussion kreiste um die Frage, ob bestimmte rassistische oder/und nationalistische Äußerungen der Erzählinstanz zugeschrieben werden können, den Figuren oder grundsätzlich ironisch verstanden werden müssen.² Der feuilletonistischen Diskussion folgte eine ausführliche literaturwissenschaftliche,³ die deutlich differenzierter verlief. Doch auch im Wissenschaftsbetrieb nahm das Thema Rassismus einen Schwerpunkt der Auseinandersetzung ein. Aber eine eindeutige und weithin anerkannte Textinterpretation gibt es nicht; das liegt – so meine These – an der prinzipiellen Konstruktion des Romans:

1 Georg Diez, 2012, *Die Methode Kracht*, in: DER SPIEGEL 7, S.100-103. Die Reaktionen darauf waren vielstimmig, eine Auswahl: Jan Küveler, 2012, *Kritiker schreit Nazi-Mordio gegen Christian Kracht*, in: DIE WELT vom 13.02.2012, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article13866600/Kritiker-schreit-Nazi-Mordio-gegen-Christian-Kracht.html> (31.01.2022), Thomas Assheuer, 2012, *Ironie? Lachhaft*, in: DIE ZEIT Nr. 9, <https://www.zeit.de/2012/09/Kracht-Assheuer> (31.01.2022), Felicitas von Lovenberg, 2012, *Kein Skandal um Christian Kracht*, in: FAZ vom 14.02.2012, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/faschismus-vorwurf-kein-skandal-um-christian-kracht-11649346.html> (31.01.2022).

2 Eine Zusammenfassung der verschiedenen Positionen findet sich in: Julian Schröter, 2018, *Theorie der literarischen Selbstdarstellung. Begriff – Hermeneutik – Analyse*, Münster: mentis, S. 259-260.

3 Das deutet die Fülle an literaturwissenschaftlichen Quellen, die dieser Aufsatz zitiert, bereits an.

Der Text praktiziert eine Poetologie der Inkonsistenz. Sie verunmöglicht unwiderlegbare Interpretationen, die der Vermittlungsebene eine eindeutige Haltung und Wertung zuweisen.

2 Überschaubare Komplexität der Geschichte

Die narratologische Komplexität des Romans geht nicht von der Histoire aus, sie ist *in nuce* schnell erzählt, wie auch Witte in diesem Band ausgeführt hat: Der Esoteriker August Engelhardt reist Anfang des 20. Jahrhunderts in eine deutsche Kolonie im Südpazifik. Er kauft die Insel Kabakon, auf der er eine Kokosnussplantage betreiben will, um den Inselkauf zu finanzieren. Darüber hinaus plant er, einen sogenannten Sonnenorden zu gründen, eine Lebensreform-Bewegung, zu deren Zweck immer wieder Besucher auf die Insel kommen; an beiden Vorhaben scheitert er. Engelhardt infiziert sich mit Lepra und wird wahnsinnig; beides überlebt er und wird nach dem zweiten Weltkrieg von amerikanischen Soldaten gefunden. Der Roman erzählt auch Engelhardts Vorbereitungen für die Reise und gibt so Einblicke in die gesellschaftliche Situation im Deutschen Reich und dessen Kolonien Anfang des 20. Jahrhunderts.

Die Erzählinstanz ist heterodiegetisch und nullfokalisiert: Sie kennt die Gedanken und Gefühle aller Figuren und tritt selbst nicht auf.⁴ Sie hat eine markante Erzählstimme und streut immer wieder metanarrative Kommentare ein; trotzdem kann durchaus von einem illusionistischen Roman gesprochen werden. Von einigen längeren Analepsen und kürzeren Prolepsen abgesehen präsentiert der Text die Handlung in chronologischer, verständlicher Abfolge. Dem überschaubaren Grundgerüst steht – bei näherer Betrachtung – eine extreme Komplexität der Erzählsituation gegenüber. Gerade durch diese Ambivalenz wird *Imperium* interessant für den Literaturunterricht.

3 Sprachbewusstsein

Im Roman wird immer wieder rassistisches und diskriminierendes Vokabular verwendet. Das beginnt bereits auf der ersten Seite, wenn die Erzählinstanz von einem »malayische[n] Boy«⁵ spricht. In der Folge finden sich Begriffe wie: »K*kind«⁶, »K*«, »Boy«, »Halbblut«, »Rasse« und »Wilde[...]« (S. 17, 26, 34, 57, 65, 68). Dabei ist nicht immer ganz klar, ob diese Ausdrücke in der Fokalisierung der Erzählinstanz oder als lediglich subjektive Positionen einzelner Figuren verstanden werden sollen. So träumen die »dickleibigen Pflanze[r] [...] von barbusigen dunkelbraunen [N*]mädchen« (S. 13). Ob das die

4 Bereits hier kündigt sich die Komplexität der Textkonstruktion an: An einer Stelle im Roman gibt sich die Erzählinstanz als Figur zu erkennen und auch ihre Allwissenheit wird öfter in Zweifel gezogen; Genaueres dazu später.

5 Christian Kracht, 2012, *Imperium*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 11. Im Folgenden erfolgen Verweise im Fließtext unter Angabe der Seitenzahl. Sowohl in den USA der Sklaverei als auch im Deutschen Reich wurde boy/Boy für schwarze männliche Bedienstete gebraucht, unabhängig von ihrem Alter.

Sprache der Pflanze wiedergeben soll oder zum Vokabular der Erzählinstanz gehört, bleibt unklar – das gilt auch für viele andere Stellen im Text.

Im Verlaufe des Romans zeigt sich allerdings, dass diese Sprache kein Zufall ist, sondern einem konstruierten Reflexionsgrad unterliegt. So berichtet der Erzähler in einer Situation mit rassistischem Vokabular, wie sich Engelhardt »im Kreise der Wilden« aufhält, um kurz darauf politisch korrekt von »schwarze[n] Frauen« (S. 68, 71) zu sprechen. Überhaupt bekommt man als Leserin oder Leser den Eindruck, dass die diskriminierenden Begriffe mit dem Anstieg der Seitenzahl abnehmen und oft durch neutrale Bezeichnungen ersetzt werden. Zumindest eine lose Bindung an das auftretende Figurenpersonal ist zu erkennen: So häufen sich die Rassismen auffällig zu Beginn des Romans, wenn viele Kolonisatoren auftreten und nehmen allmählich ab, wenn sich Engelhardt auf seiner Insel aufhält. Die These vom Wandel der Sprache im Roman wird auch durch einen Vergleich der Anfangs- und Schlusszene unterstützt: Der Text endet mit der Beschreibung des Intros eines Filmes über Engelhardt und entspricht der Eingangssituation des Romans; die letzten Zeilen stimmen mit einer Ausnahme mit dem Romanbeginn überein: Der »malayische Boy« ist jetzt ein »dunkelhäutiger Statist« (S. 242). Womöglich soll dieser Wandel im Text die veränderten Bedingungen der Realität widerspiegeln: So beginnt die Handlung vor dem Ersten Weltkrieg und endet nach dem Zweiten Weltkrieg.

Außerdem prägen ein altertümlicher Duktus⁶ und eine übertrieben gestelzte Thomas-Mann-Manier die Sprache des Erzählers, wie bereits mehrere Literaturwissenschaftler vermerkt haben.⁷ Diese antiquierten Sprachmuster lassen den Roman oft (scheinbar ungewollt) komisch wirken. Gleichzeitig haben wir es nicht mit einem Erzähler aus der Zeit der Handlung zu tun: Der Standort der Erzählinstanz ist in der Gegenwart zu verorten. Das ist umso erstaunlicher, wenn man Krachts Roman mit Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* (2005) vergleicht: Kehlmann entgeht der Gefahr, beim Versuch, die Sprache von Menschen aus dem 19. Jahrhundert nachzuahmen, unfreiwillig komisch zu wirken, durch konsequente Anwendung indirekter Rede und einen gegenwärtigen Erzähler. Diesen ›Trick‹ verwendet auch Kracht; in *Imperium* findet sich kaum wörtliche Rede. Die Gedanken der Figuren werden meist in erlebter Rede präsentiert und Dialoge in der Regel durch indirekte Rede wiedergegeben – der Sprecher bleibt also zumeist die Erzählinstanz. Sie könnte somit eine moderne aktuelle Sprache sprechen – tut sie aber nicht. So wird Kehlmanns Idee hinter der Konstruktion durch Kracht pervertiert, indem er gerade die gegenwärtige Erzählinstanz eine altertümlich wirkende und in Teilen eben auch rassistische Sprache sprechen lässt. Die Inkonsistenz zwischen antiquiertem Duktus und gegenwärtigem Erzählerstandort vermittelt den Eindruck einer ironischen Übertreibung. Ebenso widersprüchlich ist

6 Neben zitierten Begriffen wie »N*« oder »Rasse«, die im Kaiserreich noch zur weit verbreiteten Ausdrucksweise gehörten, kommen etwa auch veraltete Wörter wie »nackend« vor; vgl. S. 17.

7 Vgl. hierzu etwa: Robin Hauenstein, 2014, Historiographische Metafiktion. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 130 oder in Johannes Birgfeld, 2012, Südseephantasien. Christian Krachts Imperium und sein Beitrag zur Poetik des deutschsprachigen Romans der Gegenwart, in: Wirkendes Wort 62, Heft 3, S. 457-477, S. 472.

das geäußerte Wissen der Erzählinstanz bzw. ihre ›Informationspolitik‹ gegenüber der Rezipientin oder dem Rezipienten.

4 Allwissend-unwissend

Witte deutet in ihrem Beitrag bereits an, dass das historische Erzählen in Krachts *Imperium* mit einer spezifischen Form der Verunklarung arbeitet. Der Erzähler ist (eigentlich) nullfokalisiert und somit allwissend; er verfügt über die Innenperspektive zahlreicher Figuren. An vielen Textstellen offenbart er absolutes Detailwissen, dieses Spezialwissen geht über die konventionell ausgestellte Allwissenheit eines nullfokaliserten Erzählers nochmal deutlich hinaus. So heißt es etwa, dass die Werbesendungen, die Engelhardt nach Australien sendet, »kurz überflogen und dann, gestapelt, in der Mitte durchgeschnitten und als rauhes [sic!] Toilettenpapier wiederverwendet wurden« (S. 99). Damit nicht genug, fährt die Erzählinstanz fort: »Die Schriften [...] dienten den Besuchern jener australischen Toilette nur bedingt als eine das Geschäft begleitende Leseunterhaltung, waren sie doch an gerade denjenigen Stellen, die ein freies Lesen in ganzen Sätzen ermöglicht hätten, durch den Schnittvorgang getrennt worden« (S. 99f.). Die Reise von Engelhardts Papieren geht noch weiter und endet erst in einer australischen »Sickergrube« (S. 100). Zum Fortgang der Handlung trägt dieser Exkurs wie viele andere nichts bei.

Diesem Detailwissen steht eine frappierende Unwissenheit gegenüber;⁸ sie stellt sich häufig gerade in besonders bedeutsamen oder interessanten Situationen ein. Der erste Fall ist zwar nicht gravierend, folgt aber auf einen detaillierten Bericht über Gouverneur Hahls Infektion mit dem Schwarzwasserfieber durch eine Stechmücke: Exakt wird beschrieben, wie die Mücke, »aus deren erigiertem Stechrüssel die Erreger hinab in seine Blutbahn flossen (während gleichzeitig das karminrote Gouverneursblut, zuckrigem Soma gleich, durch das Nervensystem des Insektes pulsierten)« (S. 51f.), durch den Türrahmen kommt und »vom intensiven Geruch der aus den Hahlschen Poren austretenden Milchsäure (deren Ausdünstung durch den warmen Riesling begünstigt und verstärkt wurde) ganz kirre geworden, hatte die Mücke noch im Anflug die Proboscis ausgefahren, um blind vor Gier an des Gouverneurs sauber ausrasierten Nacken anzu- landen und ihn mit einem kathartischen, crescendohaften Biß zu penetrieren« (ebd.). Die Infektionsszene nimmt etwa zweieinhalb Seiten ein; zu Beginn des nächsten Absatzes heißt es: »Und Engelhardt? Entweder vergaß er, dem Deutschen Klub beizutreten, oder es kam ihm nicht mehr in den Sinn, da er partout keine Lust verspürte« (S. 53). An dieser Stelle treffen Allwissenheit und Unwissenheit der Erzählinstanz im Detail direkt aufeinander.

8 Diese epistemische Diskrepanz ist bereits mehreren Literaturwissenschaftlerinnen aufgefallen; vgl. etwa. Tom Kindt, 2018, »Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere...«. Zu Erzählstrategie und Wirkungskonzeption von Christian Krachts *Imperium*, in: Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption, hg. von Matthias N. Lorenz und Christine Riniker, Berlin: Frank & Timme, S. 455-470, S. 463-464.

Deutlich relevanter wird die Unkenntnis jedoch, wenn die Erzählinstanz nicht weiß, ob der Einheimische Makeli oder Engelhardt seinen Inselbesucher Heinrich Aueckens mit einer Kokosnuss getötet haben oder ihm eine Kokosnuss auf den Kopf gefallen ist: Diese Information »verschwindet im Nebel der erzählerischen Unsicherheit« (S. 130). Nun wäre es durchaus interessant zu erfahren, ob »unser Freund eventuell einen Mord begangen haben könnte.« (Ebd.) Diese erzählerische Ahnungslosigkeit in einer entscheidenden Situation erinnert an Wolfgang Koeppens Roman *Tauben im Gras* (1951). Darin weiß die uneingeschränkt allwissende Erzählinstanz ebenfalls plötzlich nicht, wer den Dienstmann Josef erschlagen hat: »Odysseus schlug mit dem Stein, oder ein Stein, den die Meute geworfen hatte, schlug gegen Josefs Stirn.«⁹ Hier ist es ein Stein, dort eine Kokosnuss, mehr ist nicht bekannt.

Auch in anderen einschneidenden Situationen ist die eigentlich allwissende Erzählinstanz unwissend: Sie weiß nicht, ob Engelhardt wegen der Kokosnuss-Diät oder der Einsamkeit wahnsinnig wird (S. 136); sie weiß nicht, wer die Schere klagt, wegen der es zum Bruch zwischen dem Inselgast Lützow und Engelhardt kommt, »anzunehmen, daß es Makeli war« (S. 152). Spezialwissen und Unwissen stehen sich abwechselnd gegenüber und offenbaren eine deutliche Inkonsistenz der Wissensvermittlung. In Kombination mit dem gestelzten Duktus wird die Erzählinstanz so zur Parodie auf den typischen allwissenden Erzähler des 19. Jahrhunderts.

5 Widersprüchliche Instanz und absteigende Metalepse

Für Eckhard Schumacher handelt es sich beim Erzähler um eine »hochgradig unzuverlässige Instanz, dem das, was er als Realität präsentiert, selbst permanent entgleitet.«¹⁰ Aufgrund der gezeigten widersprüchlichen Informationsvergabe kann man Schumacher durchaus zustimmen. Allerdings umgeht er durch seine Formulierung bewusst, die Erzählinstanz als *unzuverlässigen Erzähler* zu deklarieren. Das Unbehagen, die Erzählinstanz mit dieser narratologischen Kategorie zu versehen, zeigt sich auch bei anderen Autoren wie etwa Tom Kindt. Er erkennt in *Imperium* eine »besondere Form erzählerlosen Erzählens«, weil die Frage nach dem »Erzähler zwar fortlaufend provoziert, ihre Beantwortung aber zugleich subvertiert«¹¹ wird. Johannes Birgfeld wendet diese Kategorie ebenfalls nicht explizit an, sondern nennt den Erzähler »unverlässlich[]«.¹² Er entdeckt aber ein intertextuelles Element, das auf einen anderen unzuverlässigen Erzähler hinweist. Wie erwähnt, gleichen sich Anfang und Ende. Allerdings soll das Ende des Romans den Anfang eines amerikanischen Films über das Leben August Engelhardts wiedergeben. Man darf vermuten, dass der Film auf das Interview des Leutnant Kinnboots mit Engelhardt zurückgeht, nachdem ihn die U. S. Navy nach dem 2.

9 Wolfgang Koeppen, 2006, *Tauben im Gras*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 166.

10 Eckard Schumacher, 2013, *Differenz und Wiederholung*. Christian Krachts *Imperium*, in: Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012, hg. Hubert Winkels, Berlin: Suhrkamp, S. 129-146, S. 142.

11 Kindt, »Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere...« [Anm. 8], S. 461.

12 Birgfeld, *Südseephantasien* [Anm. 7], S. 476.

Weltkrieg »in einer Erdhöhle« (S. 239) findet. Für Birgfeld ist das kein Zufall: Er identifiziert den amerikanischen Journalisten Kinnboot »als kaum verfremdete Entlehnung aus Nabokovs *Pale Fire* [...] als geistige[n] Bruder des notorisch unzuverlässigen [...] Dr. Kinbote«¹³ und somit als eine Art Unzuverlässigkeitsmarker. Auf diesem Leutnant basiert der Film und darauf der Text.

Diese Konstruktion hat zwei gravierende Folgen: Zum einen erinnert sie an die bekannte Verschachtelung der Erzählung in Miguel de Cervantes' *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha* (1605/1615). Wie im *Don Quijote* ist die Authentizität der Geschichte in *Imperium* alles andere als sicher. Zum anderen entsteht durch die Gleichheit von Anfang und Ende eine Art Möbiusschleife. Diese zieht der Erzählinstanz gewissermaßen den Boden unter den Füßen weg, weil so mit der Erzähllogik gebrochen wird. Allerdings kann im Fall eines unsicheren Wahrheitsgehaltes der Handlung und einem Bruch der Erzähllogik nicht zwangsweise von einem unzuverlässigen Erzähler gesprochen werden.

Allgemein ist nach Dan Shen eine Erzählinstanz unzuverlässig, wenn sie etwas falsch berichtet, bewertet oder interpretiert oder auch zu wenig erzählt.¹⁴ Im wohl bekanntesten Beispiel Agatha Christies *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) ist der Erzähler gleichzeitig der Mörder und spart bestimmte Geschehnisse der Geschichte geschickt aus, um nicht selbst in Verdacht zu geraten. Nach Ansgar Nünning ist der typische unzuverlässige Erzähler – neben der unzuverlässigen Informationsvermittlung – ein homodiegetischer Ich-Erzähler und somit auch eine körperlich präsente Figur der Erzählung; er zeichnet sich durch eine hohe Subjektivität aus, spricht häufig den Rezipienten oder die Rezipientin an und ist auf eine positive Selbstdarstellung fixiert.¹⁵ Dabei besteht der »allgemeine Wirkungseffekt [...] oftmals in einer fortschreitenden unfreiwilligen Selbstentlarvung des Erzählers.«¹⁶ Auf die Erzählinstanz in *Imperium* trifft keine der genannten Charakteristika zu. Soweit sich das sagen lässt, lügt die Erzählinstanz in *Imperium* die Rezipientin oder den Rezipienten nicht bewusst an, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen; sie rückt die eigene Individualität nur an zwei Stellen explizit in den Vordergrund, einmal mit einer Einschätzung zu Engelhardts Gefühlswelt: »Ich glaube nicht, daß er jemals einen Menschen wirklich geliebt hat« (S. 90). Mit dem Erwähnen der eigenen Existenz (»ich«) exponiert sich die Erzählinstanz hier nicht allzu stark.

Wenn sie das zweite Mal in Erscheinung tritt, wird ihre Rolle durch eine absteigende Metalepse jedoch verkompliziert und mithin verunmöglicht. Kurz vor Schluss betritt der bis dahin »körperlose« heterodiegetische Erzähler gewissermaßen die Diegese: Wenn Hitler im ersten Weltkrieg gefallen wäre,

13 Birgfeld, Südseephantasien [Anm. 7], S. 468.

14 Vgl. Dan Shen, 2013, Unreliability, in: the living handbook of narratology, hg. von Peter Hühn, et al., Hamburg: Hamburg University, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability> (21.12.2020). Absatz 1. Shens Definition ist streng narratologisch und geht weitgehend auf James Phelan zurück, vgl. hierzu: James Phelan, 2005, *Living to Tell about It*, Ithaca: Cornell UP.

15 Vgl. Ansgar Nünning, 2013, Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens, in: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der Englischsprachigen Erzählliteratur*, hg. ders., Trier: WVT, S. 3-40, S. 6.

16 Ebd.

wäre es wohl gar nicht dazu gekommen, daß nur wenige Jahrzehnte später meine Großeltern auf der Hamburger Moorweide schnellen Schrittes weitergehen, so, als hätten sie überhaupt nicht gesehen, wie dort mit Koffern beladenen Männer, Frauen und Kinder [...] in Züge verfrachtet und ostwärts geschickt werden, hinaus an die Ränder des Imperiums, als seien sie jetzt schon Schatten, jetzt schon aschener Rauch (S. 231).

Die Metafiktion zerstört die Konsistenz der Erzählerfigur zusätzlich und lässt ihre Glaubwürdigkeit weiter sinken; wie sollte schließlich ein homodiegetischer Erzähler alle Gedanken der Figuren wissen können – noch dazu einer aus der Gegenwart. Eine ähnliche absteigende Metalepse findet sich in Wolf Haas' *Das ewige Leben* (2003). Darin kommt der bis dahin – und bereits seit sechs Romanen unverkennbar gleiche – allwissende und heterodiegetische »körperlose« Erzähler plötzlich in die Szenerie und wird von einer Figur erschossen; daraufhin endet – konsequenterweise – der Roman.¹⁷ Die metafiktionale Metalepse in Haas' Text führt zu einem Kontrollverlust des Erzählers. Auch in Krachts Roman wird die Erzähllogik gebrochen. Um eine typische unzuverlässige Erzählinstanz handelt es sich hingegen nicht – im Wortsinn *unzuverlässig* und widersprüchlich ist sie dennoch.

6 Eine Chronik als Film im Buch über den Film

Weitere Widersprüche weist in *Imperium* die Art der Präsentation auf. Offenbar sitzt die Rezipientin oder der Rezipient vor einem Roman, der Erzähler spricht von einer »Chronik« (S. 18). Wie Witte im vorigen Beitrag dargestellt hat, wird dadurch der Konstruktcharakter von Geschichte erfahrbar gemacht. Im Rahmen dieses Beitrags soll diese komplexe erzähltheoretische Ausgestaltung noch stärker auf ihren medialen Bezug hin ausgedeutet werden:

So thematisiert die Erzählinstanz, wie häufig in Erzählliteratur, die Umstände des Mediums; sie will »einige Jährchen überspringen und August Engelhardt dort wieder aufsuchen, wo wir ihn vor einigen Seiten verlassen haben« (S. 93); diese Autormetalepse nimmt explizit Bezug auf das Medium Buch. Doch bereits vor dieser Passage wird eine filmische Präsentationsweise angezeigt und so die einheitliche Darstellung der Medialität gebrochen: Um die »ceylonische Analepse« in Kapitel II zu beenden, »beginnt plötzlich der Kinematograph zu rattern«; die Funktion des Projektors ist offenbar gestört und die »bewegten Bilder beschleunigen sich wirr, [...] jagen rückwärts; [...] immer stärker flimmert der Lichtstrahl des Projektors [...] und dann manifestiert sich, nun wieder in exakter Farbigkeit und Geschwindigkeit, August Engelhardt in Herbertshöhe« (S. 47-48). Die Erzählinstanz fördert also zugleich die Vorstellung, die emanierende ästhetische Illusion auf ein Buch zurückzuführen als auch auf einen Kinofilm. Durch die Möbiusschleife am Schluss verschmelzen beide medialen Darstellungsformen vollständig: Wie beschrieben endet der Roman mit der Beschreibung des Intros eines Filmes über Engelhardt, was wiederum fast wörtlich mit dem Romananfang übereinstimmt.

17 Wolf Haas, 2011, *Das ewige Leben*. München: dtv, S. 198-203.

Man kann sich die Situation logisch eigentlich nur so erklären: Die Erzählinstanz beschreibt der Rezipientin oder dem Rezipienten im Text den Film; so kann an einer Stelle der »Kinematograph rattern« und an anderer Stelle der Bericht Engelhardts wieder aufgenommen werden, wo man die Figur »vor einigen Seiten« verlassen hat. Doch auch diese Erklärung hat ihre Schwächen: Wieso sollte die Erzählinstanz zweimal den Beginn des Films beschreiben, dafür das genaue Ende Engelhardts aussparen? Wie man auch versucht, zu argumentieren, Widersprüche bleiben. Die Metafiktion der Möbiusband-Erzählung stellt die Inkonsistenzen in exponierter Art aus.

7 Ästhetik und Schrecken

Wie die mediale Darstellung ist auch die Adolf Hitlers und des Nationalsozialismus immer wieder ambivalent: Auf die harmlose Einführung Hitlers als »Romantiker und Vegetarier«, der noch ein »pickliger, verschrobener Bub« ist und »sich zahlreiche väterliche Watschn einfängt«, folgt das drohende: »Aber wartet nur: er wächst, er wächst.« (S. 18f.) Auch die im ersten Moment adäquat erscheinenden Bezeichnungen »Finsternistheater« und »Todessymphonie« (S. 79) für die NS-Herrschaft, offenbaren auf den zweiten Blick eine Ästhetisierung des Schreckens, den »ein kleiner Vegetarier, eine absurde Zahnbürste unter der Nase,« (ebd.) zu verantworten hat. Die Erzählinstanz räumt in dieser Szene die Widersprüchlichkeit selbst ein: »Komödiantisch wäre es wohl anzusehen, wenn da nicht unvorstellbare Grausamkeiten folgen würden: Gebeine, Excreta, Rauch.« (Ebd.) Die letzten drei Worte konnotieren etwas – fast möchte man schreiben – Weihevoll, den Opfern angemessen, den Tätern und den wirklichen Taten hingegen nicht.¹⁸

8 Poetologie der Inkonsistenz und Skandalon

Julian Schröter kommt zum Schluss, »dass sich Kracht alle Mühe gibt, jede Eigenschaftszuschreibung, die er provoziert, als schlecht begründet auszuweisen.«¹⁹ Der Roman verunmöglicht eine eindeutige unumstrittene Textinterpretation. Die vorangegangene Analyse zeigt, dass das an den ständigen und vielfältigen Widersprüchen des Textes liegt und sich exemplarisch an der Rolle der Erzählinstanz offenbart; ihr widersprüchliches Erzählen und Oszillieren zwischen verschiedenen Wissensständen kann man sich nur durch das grundsätzliche Konstruktionsprinzip erklären: einer Poetologie der Inkonsistenz. *Imperium* ist ein Aufbewahrungsort für Argument und Gegenargument, für Rede und Gegenrede – und das ist kein Zufall. Der Text ist bis ins letzte Detail durchkomponiert.²⁰ Vor allem das umstrittene Vokabular des Erzählers, die Eng-

18 Passend dazu erkennt Kindt oszillierende Wertevorstellungen des Erzählers zwischen nationalistisch und verantwortungsbewusst. Vgl. Kindt, Zur Erzählstrategie und Wirkungskonzeption von Christian Krachts Roman *Imperium* [Anm. 8], S. 462–463.

19 Schröter, Theorie der literarischen Selbstdarstellung [Anm. 2], S. 260.

20 Man könnte sogar spekulieren, ob es ein publizistischer Zufall ist, dass Adolf Hitler im Text erstmals auf Seite 18 erscheint, oder ebenfalls zur Komposition gehört.

führung von Engelhardt und Hitler, von Kokovorismus und Nationalsozialismus kann als gezielter Skandal verstanden werden. Doch wäre der Roman nur das, er hätte nicht eine so umfängliche und kontroverse Reaktion nach sich gezogen: Dem provozierten medialen Skandalon folgt zwangsweise eine wohl ebenso geplante Entskandalisierung durch Ironie, Gegenbeispiele und das Aufzeigen der zahlreichen Ambivalenzen. Durch die prinzipielle Inkonsistenz der Textkonstruktion verstrickt man sich als Kritikerin, Literaturwissenschaftler oder Schülerin sofort im Textgewebe der Uneindeutigkeiten und geht der Spinne Kracht ins Netz.

9 Didaktische Perspektiven

Obwohl der ständige Selbstwiderspruch und die Unzuverlässigkeit der Erzählung zu einer hohen Komplexität führen, ist der Text, wie erwähnt, nicht schwierig zu lesen. Er kann durchaus zum populären Genre des historischen Romans und des Abenteuerromans gezählt werden, darin beleuchtet er ein interessantes Kapitel deutscher Geschichte in einer Art Robinsonade – auch das lässt ihn als Schullektüre attraktiv erscheinen.²¹

Die Ambivalenz zwischen Komplexität und Lesbarkeit zwingt die Schülerinnen und Schüler zur exakten Lektüre und Bewertung. Im Literaturunterricht muss genau erarbeitet werden, welcher Instanz welche Äußerung zugeschrieben werden kann. Der Text sensibilisiert die Schülerinnen und Schüler für einen bewussten Sprachgebrauch; sie müssen ständig auf der Hut sein und oft gewissermaßen gegen die Erzählinstanz anlesen. In der aktuellen politischen Situation erreicht die Analyse dieses Erzählverfahrens jene gesellschaftliche Relevanz, die der Literaturwissenschaft oft abgesprochen wird. Ähnlich wie der Erzähler bedient sich die neue Rechte rassistischen Vokabulars,²² um das dahinterstehende Gedankengut sofort zu bestreiten. Deshalb kann man es durchaus als wichtige Kompetenz der Gegenwart betrachten, Zusammenhänge zwischen Sprecher, Sprache und der Intention hinter dem Sprechakt exakt analysieren zu können.

Als Schullektüre bietet sich *Imperium* auch an, weil die beschriebene Komplexität weitgehend auf der Ebene der Textanalyse verortet werden kann. Obige Argumentation für eine Poetologie der Widersprüche untersucht vor allem konkrete Aussagen, Szenen und Erzählverfahren; sie bewegt sich im Feld von Sprache, Inhalt, Fokalisierung und der Rolle der Erzählinstanz. Da die Textinterpretation von Schülern und Schülerinnen tatsächlich oft als willkürlich empfunden wird, kann diese verständliche und gut belegbare Analyse auf dem Weg zu einer Interpretation des Textes helfen. Die ambivalente Informationsvergabe der Erzählinstanz illustriert etwa anschaulich, wie bewusst widersprüchlich der Text konstruiert ist.

21 Die Verkaufszahlen weisen *Imperium* als Bestseller aus. Nach zwei Wochen waren bereits 80000 Stück verkauft. Das belegt zumindest in Teilen eine gewisse Lesefreude.

22 Man denke an Begriffe wie Umvolkung, entartet, Rasse, nationale Schande u.a., offenbar versuchen rechte Politiker, diese Sprache wieder salonfähig zu machen; teilweise verwendet die Erzählinstanz im *Imperium* dieselben Begriffe.

Da der Roman trotz prinzipieller Lesbarkeit und Verständlichkeit auch hochkomplexe Textelemente wie Metalepse, Möbiusschleife oder die angedeutete Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz aufweist, bietet er hervorragende Möglichkeiten für eine didaktische Differenzierung. *Imperium* ermöglicht, dem Anspruch heterogener Klassen im Literaturunterricht bestmöglich gerecht zu werden; aufbauend auf einem verständlichen Fundament des Inhaltes und der grundsätzlichen Form können sich die einzelnen Schülerinnen und Schüler je nach Wissensstand und Kompetenz unterschiedlich tiefgreifend mit dem Text befassen und in die Interpretation einsteigen.

Man kann *Imperium* auch ins Zentrum eines umfassenderen Projektes stellen; parallel zur Lektüre könnten im Geschichtsunterricht das Deutsche Kaiserreich und seine Kolonien thematisiert werden. Im Literaturunterricht selbst kann der Text zusätzlich mit Marc Buhls Roman *Das Paradies des August Engelhardt* (2011) kontrastiert werden. Anhand dieser zwei Romane lässt sich auch die Gattungsdebatte führen. Buhls Roman basiert auf derselben historischen Figur, bleibt aber deutlich näher an der Realität und ist ein weitgehend konventioneller moderner historischer Roman. Krachts Roman ist nicht mehr typisch postmodern, weist aber noch Charakteristika postmoderner historischer Romane auf; so ist der Duktus des Erzählers ironisch und dessen Standort die Gegenwart. Die Lebensläufe zwischen den fiktiven und den historischen Figuren weichen erst bei näherer Betrachtung voneinander ab. Nach Schumacher verrückt »Kracht [...] die Schauplätze und Figuren, Orte und Zeiten aber immer nur gerade so weit, dass das, was er darstellt, auf den ersten Blick auf eine tatsächliche Begebenheit verweisen könnte«. ²³ Auch Birgfeld recherchiert die historischen Fakten; für ihn ist die vom »Roman entworfene Chronologie der Ereignisse in fast jedem Detail [...] so fehlerhaft, dass es bemerkenswert ist.« ²⁴ Der Text erzeugt zwar die Illusion von Historizität, doch anders als bei konventionellen historischen Romanen entsprechen viele zentrale Details nicht der Wirklichkeit. Nun könnte man vermuten, dass es sich um historiografische Metafiktion handelt. Ansgar Nünning versteht darunter »die Reflexion über die Rekonstruktion von geschichtlichen Zusammenhängen und die Thematisierung geschichtstheoretischer Probleme«. ²⁵ Das alles ist in *Imperium* nicht der Fall. Viele scheinbar historischen Elemente können erst durch Recherche als nicht-wahr entlarvt werden. Historisches Erzählen wird nicht hinterfragt, sondern destruiert; Kracht übernimmt etwa aus Hugo Pratts Comicreihe *Corto Maltese* nicht nur Figuren und Elemente der Geschichte, sondern auch das Konstruktionsprinzip: Reale Gegebenheit und historischen Figuren werden beliebig mit intertextuellen Elementen und Figuren kombiniert. ²⁶ Grundlage

23 Schumacher, Differenz und Wiederholung [Anm. 10], S. 134.

24 Birgfeld, Südseephantasien [Anm. 7], S. 469.

25 Ansgar Nünning, 1995, Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans, Trier: WVT, S. 282.

26 Hugo Pratt, 2005, *Corto Maltese* – F.A.Z. Comic-Klassiker, Band 11, Frankfurt a.M.: FAZ. In Pratts Comicreihe tauchen etwa Rasputin, Butch Cassidy und Jack London auf, in *Imperium* Thomas Mann, Hermann Hesse, Franz Kafka u.a. Aus dem im Gesicht tätowierten Maori Tarao, der in Pratts Comic ein neuseeländischer Soldat wird, wird bei Kracht Aspirana, der es als erster Maori ins neuseeländische Parlament schafft. Vgl. hierzu S. 193 u. 235, Pratt, *Corto Maltese*, S. 237. Näheres zum Thema Intertextualität und *Imperium* als historischen Roman findet sich im Beitrag von Jennifer Witte in diesem Band.

von Krachts Roman ist weniger die Wirklichkeit; wie Schumacher zeigt, »überschreibt« *Imperium* zahlreiche anderen Text wie Pratts *Südseeballade* oder Buhls Roman und wird so zu einer Art Palimpsest.²⁷ Gleichzeitig wird die Rezipientin oder der Rezipient dabei durch die zahlreichen Widersprüche ständig in die Irre geführt.

Insgesamt könnte man den Roman als Radikalisierung postmodernen historischen Erzählens lesen; durch die Inkonsistenz als poetologisches Prinzip problematisiert der Text erstaunlicherweise weniger die Geschichtsschreibung und die Konstruiertheit von Geschichte, sondern kritisiert aus einer radikal affirmativen Position heraus die postmoderne Relativierung von Geschichte, Wahrheit und Wirklichkeit. Das Etikett *engagierte Literatur* kann man dem Text sicherlich nicht anheften, er ist weder rechts noch links, aber er kann – oder muss vielleicht sogar – politisch gelesen werden: Der Roman wirft politische Fragen und Probleme auf, auf die er keine eindeutigen Antworten gibt; so müssen die Leser – in diesem Fall die Schülerinnen – kritisch rezipieren und selbst nach Antworten suchen. Deshalb eignet sich dieses widersprüchliche Kunstwerk hervorragend als Schullektüre.

27 Vgl. Schumacher, Differenz und Wiederholung [Anm. 10], S. 136–137. Er (und andere) verweist auch auf Texte von Thomas Mann, Vladimir Nabokov, Joseph Conrad, Hermann Melville, Erich Kästner u.a.

