



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Very weary of exploring” –
Ironischer Orientalismus in T.C. Boyles *Water Music* und
Christian Krachts *Imperium*

verfasst von / submitted by

Gabriel Kroher, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Vergleichende Literaturwissenschaft UG2002

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Paula Wojcik

A. Einleitung: Der ironische Blick auf Kolonie und Vergangenheit	2
B. Hauptteil: Ironischer Orientalismus in T.C. Boyles <i>Water Music</i> und Christian Krachts <i>Imperium</i>	6
I. Theorie: Saids <i>Orientalism</i> in Kultur- und Literaturwissenschaft	6
1. <i>Orientalism</i> : Die Konstruktion am Anderen	7
1.1 Orientalismus als “mode of discourse”	7
1.2 Orientalismus als Eigenkonstruktion am Anderen	9
1.3 Orientalismus, Rassismus und Kolonialismus	10
1.4 „(...) Said seems wholly unconscious of irony in his various works” – Kritik an Saids <i>Orientalism</i>	11
1.4.1 Der Westen als monolithische Struktur?	12
1.4.2 <i>Orientalism</i> – eine ahistorische Theorie?	14
1.4.3 Die Frage nach Gender, Agency und Subjekt	15
1.5 Der „Orient als historische und diskursive und Einheit.	16
2. Ironischer Orientalismus und Literatur als Diskurs	19
2.1 Ironie in Theorie und Anwendung	21
2.2 Ironischer Orientalismus	28
2.3 Der orientalistische Text: <i>Robinson Crusoe</i> und <i>Heart of Darkness</i>	30
2.2.1 „[M]y people were perfectly subjected” – <i>Robinson Crusoe</i>	32
2.2.2 „Anti-imperialist irony“ – <i>Heart of Darkness</i> zwischen Naturalisierung und Distanzierung vom Imperialismus	37
2.4 Der orientalistische Text: Zwischenfazit	43
II. Analyse: <i>Water Music</i> und <i>Imperium</i> als ironisch-orientalistische Texte	45
1. <i>Water Music</i> und <i>Imperium</i> – Text und Diskurs	45
1.1 <i>Water Music</i> als metahistorischer Schelmenroman	45
1.2 Mungo Park und der koloniale Diskurs	50
1.3 <i>Imperium</i> als postmoderner Kolonialroman	52
1.4 August Engelhardt: Eine Kokosnuss-Kolonie gegen die „Degeneration“ durch die Moderne.	57
2. <i>Water Music</i> und <i>Imperium</i> als Werke des ironischen Orientalismus.	60
2.1 „Very weary of Africa“ – Die ironisierte Entdeckerfigur	62
2.2 Kritik am Westen und am Konstruktionsprozess des Orientalismus.	72
2.2.1 „The law’s a joke (...)“ – Klassengesellschaft und Gewalt	73
2.2.2 Kritik an der Moderne und der Umgang mit Orientalismus und der Romantik	82
2.3 „(...) als parodierte er sich und seine Rasse (...)“ – Orientalistische Kritik des Westens?	93
C. Fazit und Schluss: Die ambivalente Bilanz des ironischen Orientalismus	105
Bibliographie	109
Anhang: Abstracts	114

A. Der ironische Blick auf Kolonie und Vergangenheit

Im 29. Band der populären Comicserie *Lucky Luke* verstrickt sich der gleichnamige Titelheld in die Landnahme europäischer Siedler*innen auf Kosten der amerikanischen Ureinwohner*innen. *Auf nach Oklahoma!* erzählt die Geschichte des „Oklahoma Land Rush“, einer Art Wettrennen, in dem Siedler*innen das bisher vermeintlich unbewohnte Land des Territoriums erschließen und anschließend bewirtschaften sollen. Auf dem frisch besiedelten Grund entsteht die fiktive Stadt Boomtown, in der Lucky Luke nach dem Rechten sehen soll. Trotz der leichtherzigen und humoristischen Handlung basiert der Band auf historischen Fakten, dem Land Rush von 1889, bei dem Gebiete, die von den Stämmen der Cherokees, Creeks, Chickasawas, Choctawas und Seminolen bewohnt wurden, durch den Staat erstmals zur Besiedlung durch Angloamerikaner*innen freigegeben wurde. Oklahoma war etwa 50 Jahre vorher erst zur neuen, erzwungenen Heimat für diese Stämme geworden, weil ihnen durch den „Indian Removal Act“ ihre gewohnten Gebiete genommen und neue Territorien zugewiesen wurden. Mit den Verkaufsverhandlungen um diese neuen Territorien, in „den weiten Wüsteneien von Oklahoma“¹ setzt die Handlung des Comics ein.



Abbildung 1



Abbildung 2

Die Darstellung der Native Americans mit Federschmuck und langen Haaren folgt dabei dem bis heute vorherrschenden Stereotyp von „Indianern“. Und auch intellektuell scheinen die um ihre Heimat Beraubten den Avancen des US-amerikanischen Gesandten nicht gewachsen zu sein und fallen auf den unvorteilhaften Tausch von Siedlungsland für wertlose Glasperlen bald herein. Die vom Blinken des Schmuckes kindlich verzückten Augen (Abb. 1) lassen auf ein schlichtes, leicht zu beeindruckendes Gemüt schließen, das in starkem Kontrast zu dem

¹ De Bevere, Maurice/ Goscinny, René (1981): *Lucky Luke. Auf nach Oklahoma!*, Stuttgart: Delta, Originaltitel: *Ruée sur l'Oklahoma*, übers. von Gudrun Penndorf, S. 3. Abbildungen S. 3 und S. 46.

berechnenden und rationalen Vorgehen der amerikanischen Regierung steht. Diese Charakterzeichnung der Indigenen als kindlich ist freilich kein origineller Einfall der belgischen Comicauteuren, sondern fügt sich in mehrere Kulturen und Jahrhunderte überspannende Darstellungsweisen über nicht-westliche oder nicht-europäische Gruppen und Menschen ein. Selbe oder ähnliche Zuschreibungen weisen, beispielhaft ausgewählt, etwa Stuart Hall, Gabriele Dürbeck und Urs Bitterli in ganz unterschiedlichen kolonialen Kontexten nach.²

Wo man also einerseits in *Auf nach Oklahoma!* ein rassistisches, zumindest aber chauvinistisches Fortschreiben kolonialer Geschichte und Kultur sehen könnte, beweisen der weitere Text kombiniert mit einem etwas anderen analytischen Fokus einen gewissen Widerstand gegen diese Deutung. Denn die auf den „Oklahoma Land Rush“ folgende US-amerikanische Besiedlung offenbart sich als Fiasko. Die Stadt versinkt in politischen Streitereien, die landwirtschaftlichen Vorhaben scheitern an einem Sandsturm und auch der strahlende Lucky Luke bleibt gegen die herrschende Anarchie letztlich machtlos. Der Schluss des Comics ist ein zutiefst ironischer, das heißt, dass er auf eine Bedeutung verweist, die unterhalb der oberflächlichen, buchstäblichen Bedeutung versteckt liegen könnte: Sich ihrer Verhandlungsmacht bewusst, kaufen die Häuptlinge das nun wieder von Siedler*innen verlassene Land für eine der Perlenketten von den USA zurück. Ein Handel, der sich doppelt auszahlt, denn die 1912 entdeckten Ölfelder machen die Native Americans – laut Comichandlung – zu Multimillionären (Abb. 2).

Die bis dahin zumindest weitestgehend realistisch-historische Darstellung der Siedlungsrealität im Nordamerika des 19. Jahrhunderts verlässt hier ihre Bahn und wird zur revisionistischen Metahistorie.³ Die Ironie, die hier verwendet wird, ist hierbei eine doppelte: Diegetisch ist der Erdölboom, der die indigenen Stämme ausgerechnet auf dem von europäischen Siedler*innen zugrunde gewirtschafteten Boden unversehens reich macht, eine dramatische Ironie. Metadiegetisch, also durch die Erzählinstanz direkt vermittelt, kann die unerwartete und ahistorische Wendung als bitter-ironische Kritik an der Ungerechtigkeit der Landnahme und der bis heute andauernden Diskriminierung von Native Americans gelesen werden.

² Vgl. Hall, Stuart (1997): *The Spectacle of the Other*, in: ders.: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications, S. 263 – Dürbeck, Gabriele (2007): *Stereotype Paradiese. Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur 1815-1914*. Tübingen: Max Niemeyer, S. 28 – Bitterli, Urs (1991): *Die „Wilden“ und die „Zivilisierten“*. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung. München: C. H. Beck, S. 373

³ Vgl. Nünning, Ansgar (2009): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Band 1. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 272

Betrachtet man *Auf nach Oklahoma!* also mit der Hintergrundfolie des kolonialen Diskurses, lässt sich das ursprünglich belgisch-französische Comic aus den 60er-Jahren erstaunlich nahe mit anderen Werken zusammenlesen, die ein gänzlich anderes Genre, Publikum und inhaltlichen Fokus besetzen. Stereotype Affirmation des Kolonialdiskurses, aber auch das ironische Unterlaufen desselben, sind als weit verbreitete Muster erkennbar, wie sie sich etwa in Christian Krachts *Imperium* (2012) und T.C. Boyles *Water Music* (1981) wiederfinden lassen. Trotz, oder gerade wegen der großen Unterschiede der Werke fällt der Blick auf das, was sie zusammenschweißt: der poetisch-literarische Umgang mit dem kolonialen Diskurs und seine ironische Dekonstruktion.

1978 beschrieb diesen Diskurs der Literaturwissenschaftler Edward Said in seinem bis heute einflussreichen Buch *Orientalism*. Und legte damit einen der Grundsteine für eine Lesart von Literatur, die sich kritisch mit der Rolle von Kultur im kolonialem und imperialem Kontext auseinandersetzt. Saims Analyse beschreibt Literatur als Komplizin eines westlichen Machtapparats, der speziell den Orient, aber auch alle weiteren vermeintlich peripheren Zonen der Erde als unterlegen und im Ganzen negativ darstellt. Orientalismus verkörpere dabei den „mode of discourse“, ⁴ durch den es dem Westen möglich gewesen und bis heute möglich sei, intellektuelle, politische und wirtschaftliche Macht über nicht-westliche Länder und Menschen auszuüben.

Said entwirft seinen Orientalismus dabei als allumfassendes System, aus dem es weder für den*die individuelle*n Autor*in, noch für das Einzelwerk einen Ausweg aus der Reproduktion orientalistischer Urteile und Botschaften zu geben scheint. Und so geraten literarische Werke westlicher Provenienz aus Saimscher Sicht unter einen orientalistischen Generalverdacht. Und als Teil des westlichen Kulturapparates, in dem jeder verfasste Text seinen Teil zum Fortbestand jenes Apparates leistet, wird dieser Verdacht in aller Regel in der Interpretation bestätigt. Dieser starke Determinismus in der Theorie Saims hat in der wissenschaftlichen Bewertung viel Ablehnung erfahren. ⁵ Doch der Blick auf literarische Werke, die durch ihre Behandlung des Orients oder nicht-westlicher Regionen in Saims Muster des Orientalismus passen, lassen Zweifel an einem einseitigen Urteil aufkommen. Gerade Literatur, die *bewusst* mit Orientalismus als Diskurs umgeht und diesen ironisch rezipiert, lässt sich dezidiert nicht in eine Linie mit kolonialen Kulturprodukten stellen.

Water Music und *Imperium* sind starke Zeugnisse genau dieser ironischen Herangehensweise, die zusätzlich durch ihren freien Umgang mit historischen Fakten ein ganz ähnliches Spannungsfeld zwischen Erzählung und Geschichte eröffnen wie das *Lucky Luke*-Comic. Und

⁴ Said, Edward W. (2003): *Orientalism*. London: Pantheon Books, S. 2

⁵ Etwa MacKenzie, John M. (1996): *Orientalism. History, theory and the arts*. Manchester University Press, S. 6

sind somit eine mögliche Antwort auf die brennende Frage, die nicht erst Edward Said mit seiner Studie gestellt hat: Wie verhält sich Literatur allgemein und im Speziellen zur westlichen kulturellen und politischen Hegemonie über andere Kulturen und Länder? Welche Vorstellungen, Sehnsüchte und falsche Vorurteile brachte Literatur im Nachdenken über den Nicht-Westen erst hervor? Und wie beteiligte sie sich an dem Fortschreiben rassistischer Stereotype? Aber auch: Haben sich Gegenstrategien gegen einen angeblich allumfassenden westlich-hegemonialen Diskurs herausgebildet? Und wie lassen sich diese literarischen Formen und Strategien beschreiben und erkennen? Die konkrete Frage, die diese Arbeit anhand der Texte erörtern soll, lautet also: Wie lassen sich ironisch-kritische Strategien innerhalb des Kolonialdiskurses literaturwissenschaftlich beschreiben und wie drücken sich diese in Krachts *Imperium* und Boyles *Water Music* aus?

Die Arbeit ist in zwei große Blöcke unterteilt. Im ersten soll die Theorie Edward Saids kurz hinsichtlich der benötigten Inhalte rekapituliert werden und anschließend mit weiteren Theoretiker*innen und Thesen ergänzt werden, um so gerade dem Feld der Literatur gerecht zu werden, das Said selbst, trotz seiner eigentlichen Profession, allzu eifertig abgetan hat. Im zweiten Theorieteil steht speziell der (ironisch-)literarische Diskurs im Fokus: Zuerst soll ein Typus des *orientalistischen Textes* erarbeitet werden und im Anschluss daran untersucht werden, wie eine *ironische Dekonstruktion* desselben aussieht oder aussehen könnte. Im Hauptteil werden *Water Music* und *Imperium* anhand der erarbeiteten Typologien als ironisch-orientalistische Werke diskutiert und interpretiert.

Ironie wird bei all diesen Untersuchungen eine Schlüsselrolle einnehmen, das heißt konkret, dass die Möglichkeit, ein Thema, eine Figur oder eine literarische Praxis nicht nur darzustellen, sondern ironisch zu hinterfragen und möglicherweise zu dekonstruieren, immer mitbedacht werden soll. Und schließlich soll auch die Strategie der Ironie, die in *Water Music* und *Imperium* so stark genutzt wird, auf ihre Grenzen hin untersucht werden. Das heißt insbesondere zu prüfen, welche Implikationen, die von der möglichen Bedeutung eines ironischen Statements ausgehen, sich für den restlichen Text ergeben, also ob eine ironische Aussage in Linie zu bringen ist mit weiteren „unironischen“ Aussagen eines Textes.

Ergäbe sich ein Missverhältnis in der Bedeutung ironischer und nicht ironischer Textaussagen, würde dies auf eine mögliche Ambivalenz von ironischer Bedeutung und interpretativer Praxis allgemein verweisen. Diese Ambivalenz ist etwa in der Theorie Stuart Halls ein Kernelement und soll in dieser Arbeit ebenfalls ins Augenmerk rücken. Hall spricht in diesem Zusammenhang von einer „slippage of meaning“, ⁶ einem Abrutschen, das beim

⁶ Hall, Stuart (1997), S. 32

Versuch, Bedeutung endgültig festzulegen, unabdingbar auftreten muss. Ein Rutschen, gegen das gerade die Praxis der Ironie, vor deren Folgen viele Autor*innen geradezu warnen,⁷ wahrlich keine Stabilität beiträgt. Und trotzdem bleibt nur, was Hall vorgeschlagen hat: nämlich der Versuch, Bedeutung festzuhalten und zu fixieren,⁸ wo es nur möglich ist. Diesen Versuch unternimmt diese Arbeit.

B. Ironischer Orientalismus in T.C. Boyles *Water Music* und Christian Krachts *Imperium*

I. Theorie: Saids *Orientalism* in Kultur- und Literaturwissenschaft

Die Bedeutung der Theorie und Thesen Edward Saids ist in der Kultur- und Literaturwissenschaft weitestgehend unbestritten. Maria do Ma Castro Varela bezeichnet Saids *Orientalism*, das immer noch als sein Hauptwerk angesehen wird, etwa als „Gründungsdokument der postkolonialen Studien“,⁹ ein vielsagendes Statement, denkt man daran, wie viele Werke und Denker*innen dieser Bereich heute umfasst. Sicherlich trugen Saids Thesen zu einem kritischen Wendepunkt innerhalb der westlichen Wissenschaft bei, da nun zum ersten Mal ein zentrales Dokument vorlag, um westliche Kultur kritisch und grundlegend hinsichtlich ihres kolonialen Erbes und ihrer Gegenwart zu hinterfragen. In seiner hauptsächlich kritischen Würdigung Saids nennt Aijaz Ahmad Said immerhin den „most vivacious narrator of the history of European humanism’s complicity in the history of European colonialism“¹⁰ und weist damit genau auf diese kritische Neubefragung des Westens hin, die sich ab dem Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Orientalism* so vielfältig entwickelte. Andrea Polaschegg ordnet diese Veröffentlichung noch 2005 als „bahnbrechend“ ein, deren „wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung (...) kaum zu überschätzen“¹¹ sei. Die Annahme vom Orient als sozialer Konstruktion durch und für den Westen kürt Polaschegg zum „common sense der wissenschaftlichen Debatte.“¹²

Diese zumeist lobenden, aber mindestens anerkennenden Einordnungen von Saids *Orientalism* gehen jedoch einher mit einer Entwicklung wissenschaftlicher Beiträge, die sich zwar in ihrem Kern auf Said berufen, jedoch methodisch und inhaltlich teils weit von den

⁷ Erwähnt seien hier etwa Hutcheon, Linda (1995): *Irony’s edge. The theory and politics of irony*. London/New York: Routledge, wo Ironie als „decidedly edgy“ (S. 35) und de Man, Paul (1996): *The Concept of Irony*, in: de Man, Paul/Warminski, Andrzej: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, der vor Ironie als „very dangerous“ (S. 167) warnt.

⁸ Hall, Stuart (1997), S. 228

⁹ Castro Varela, Maria do Ma/ Dhawan, Nikita (2020): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 101

¹⁰ Ahmad, Aijaz (1992): *In Theory. Classes, Nations, Literatures*. Verso, S. 163

¹¹ Polaschegg, Andrea (2005): *Der andere Orientalismus: Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter, S. 16

¹² Ebd. S. 17 („common sense“ im Original kursiv)

Ursprüngen in *Orientalism* abweichen. Daniel Varisco hat dies in einem pointierten Urteil über den Einfluss Saids zusammengefasst: „There is indeed a large amount of Saidism without Said, following the spirit rather than the methodological letter of his thesis.”¹³ Innerhalb dieses „Saidism without Said“ ist zu beobachten, dass viele Werke zwar den Einfluss von Saids Thesen auf ihre eigenen vermerken, in den tatsächlichen Analysen aber auf ein recht breites Methodensortiment zurückgreifen, das häufig stärker auf der postkolonialen Nachkommenschaft Saids als den tatsächlichen theoretischen Ursprüngen in *Orientalism* zu basiert. Variscos teils polemischer Angriff auf Said und dessen Bedeutung ist selbst ein gutes Beispiel für diese Praxis, da er verschiedene Disziplinen für eine teils sehr grundlegende Kritik an Said nutzt, das Fundament aber nie wirklich angreift.

Die Gründe für dieses eklektische Vorgehen vieler Theoretiker*innen liegen zu großen Teilen an der Theorie Saids selbst, die sehr vielseitig und in ihrer Grundlage überzeugend wirkt, in den Details und der Methode aber zu vielen Fragen bis hin zu offenen Widersprüchen führt. Deshalb soll es im Folgenden auch nicht darum gehen, Said in seiner Gänze widerzugeben oder eine umfassende Kritik zu formulieren, sondern anhand Kernaspekten eine passende theoretische Grundlage für eine „koloniale Diskursanalyse“,¹⁴ wie sie hier anhand der zwei Werke geplant ist, zu erarbeiten.

I. 1. *Orientalism*: Die Konstruktion am Anderen

Drei wesentliche Teile der Saidschen Theorie wurden vielfach aufgegriffen und sorgen auch weiterhin für muntere Rezeption: Die Funktion von Orientalismus als Diskurs, seine Verbundenheit mit realen und historischen Formen des Kolonialismus und Imperialismus weltweit sowie die Vorstellung von Orientalismus als wechselseitigem Produktionsapparat, der ebenso viel über den Westen wie über den durch ihn erschaffenen „Osten“ oder „Orient“ aussagt. Diese drei Kernpunkte fehlen in beinahe keiner Arbeit, die sich mehr oder weniger direkt auf die Thesen Saids stützt.

I.1.1. Orientalismus als „mode of discourse“¹⁵

Ohne sich allzu oft explizit auf Michel Foucault zu berufen, basiert die Grundlage von Saids Orientalismus als bestimmte Form des Diskurses ohne Frage auf dem Diskursverständnis

¹³ Varisco, Daniel Martin (2011): *Reading Orientalism: Said and the Unsaid*, Seattle: University of Washington Press, S. 20

¹⁴ Castro Varela, Maria do Ma (2020), S. 102

¹⁵ Said, Edward (2003), S. 2

Foucaults. In diesem Kontext lässt sich auch Saids genauere Beschreibung des Orientalismuskurses verstehen:

„Yet none of this Orient is merely imaginative. The Orient is an integral part of European *material* civilization and culture. Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles.“¹⁶

Der Orient, wie ihn Said versteht, ist also nicht nur eine häufig aufgeworfene Fantasie, sondern manifestiert sich innerhalb eines umfangreichen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Netzwerkes. Orientalismus, den Said in der wissenschaftlichen Disziplin zur Erforschung des Nahen und Mittleren Ostens und Asiens am Werke sieht, schaffe so ein „system of knowledge“,¹⁷ ein System, in dem Wissen über den „Orient“ und andere nicht-westliche Regionen produziert und gleichzeitig legitimiert werde. Das Übergewicht an politischer und wirtschaftlicher Macht des Westens führe in der Folge zu einer ständigen Selbstbestätigung der Theorien über den Orient als Wahrheit. Macht, ganz im Sinne Foucaults, sorgt hier für die Umetikettierung eigentlich umstrittener und diskussionswürdiger Thesen zu *unhinterfragter Wahrheit*. Der Diskurs als allumfassendes System lässt dabei, einmal etabliert, auch keine Möglichkeit zur Gegenartikulation abweichender Meinungen zu:

„Individuals may differ as to their social class, gendered, ‚racial‘ and ethnic characteristics (among other factors), but they will not be able to take meaning until they have identified with those positions which the discourse constructs, *subjected* themselves to its rules, and hence become the *subjects of its power/knowledge*.“¹⁸ Bedeutung und die Position als handelndes Subjekt sind also nur innerhalb des diskursiven Systems möglich, was wiederum die Legitimität des Systems automatisch stützen muss. Literatur bezieht im Verständnis Saids ihre Bedeutung auch nur aus ihrer unweigerlichen Stellung innerhalb dieses Diskurses. Als Beispiel führt er etwa die Schilderung der ägyptischen Tänzerin Kuchuck Hanem an, die Gustave Flaubert ausschließlich als stummes Modell der „orientalischen Frau“ darstelle: „[S]he never spoke of herself, she never represented her emotions, presence, or history. *He* spoke for and represented her.“¹⁹ Die Frau gewinnt ihre Bedeutung nur durch ihre Unterwerfung unter den westlichen Diskurs über sie als „Orientalin“, sie wird durch ihn nicht abgebildet, sondern *produziert*.²⁰

Deshalb ist Orientalismus auch laut Said nicht nur eine Lüge oder Falschinformation über die Region oder die Bewohner*innen des Nahen Ostens, die etwa durch Gegenrecherche widerlegt werden kann. Aus dem umfassenden Wissenssystem des Orientalismus gibt es kein

¹⁶ Ebd. S. 2

¹⁷ Ebd. S. 6

¹⁸ Hall, Stuart (1997), S. 56

¹⁹ Said, Edward (2003), S. 6

²⁰ Ebd. S. 3

so einfaches Entrinnen, da es durch seine Verankerung in sämtlichen politischen Büros, anthropologischen Büchern und Abenteuerromanen des Westens zu *Materialität* und also zu *Wahrheit* geworden ist.

Diese Produktion des „Orients“ durch den westlichen Diskurs führe außerdem zu einem stark negativen Bild der nicht-westlichen Gebiete, durch die Wiederholung von Klischees und Stereotypen verfestigte sich so ein Bild von einem schwachen und hilfsbedürftigen Anderen, der auf die Hilfe und Gaben des westlichen Kolonialismus angewiesen sei.²¹ Das Produkt des Diskurses ist somit eine Dichotomie, ein ungleiches Paar aus West und Ost, mit den häufigen Gegensatzpaaren Rationalität und Irrationalität, Fortschritt und Rückständigkeit, Männlichkeit und Weiblichkeit. Diese andere, auf die Attribute des Westens selbst bezogene Seite von *Orientalism*, ist ebenfalls ein zentraler Part der Saidschen Theorie.

I.1.2. Orientalismus als Eigenkonstruktion am Anderen

Der Westen erschafft innerhalb des Diskurses also nicht nur den unterlegenen Orient, sondern produziert sich selbst gleich mit. So werden die Abwertungen, die der globalen Peripherie zukommen, für das eigene westliche Selbstbild ins Positive umgemünzt.

„The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the Place of Europe’s greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest most recurring images of the Other. In addition, the Orient has *helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience.*”²²

Der Orient ist also das Kontrastbild des Westens, sein Negativ. Zusätzlich zu der Legitimierung des kolonialen europäischen Projekts durch die Abwertung der betroffenen Gebiete dient die Konstruktion des Orients dem eigenen Selbstverständnis als unverzichtbare Quelle. Dieser Eigennutzen des orientalistischen Diskurses geht bei Said so weit, dass er in ihm den eigentlichen Kern von Orientalismus sieht: „Indeed, my real argument is that Orientalism (...) has less to do with the Orient than it does with ‘our’ [der westlichen] world.”²³ Der orientalistische Diskurs ist folglich nur einerseits als Produktionsapparat für die Einheit des Orients zu verstehen, denn andererseits dient er dem Westen als Fläche für die positive Projektion seiner eigenen Eigenschaften. Der Orient „als Projektionsfläche, um über die eigene Gesellschaft zu reflektieren, ohne sie in Frage stellen zu müssen“,²⁴ ist als einer der wichtigsten Bestandteile von *Orientalism* zu verstehen. Ziauddin Sardar verweist dabei auch auf die historische Ebene dieses Prozesses. Er beschreibt den politischen Konflikt um Einfluss

²¹ Vgl. MacKenzie, John M. (1996), S. 8

²² Said, Edward (2003), S. 1f, Kursivdruck eingefügt

²³ Ebd. S. 12

²⁴ Sardar, Ziauddin (2002): *Der fremde Orient*, übers. von Matthias Strobel, Berlin: Klaus Wagenbach, S. 54

zwischen arabischer Welt und Europa gegen Ende des Mittelalters zumindest als ebenbürtig. Mit der europäischen Moderne wollte man diesen Kampf zu den eigenen, westlichen Gunsten drehen, was zum Bild des statischen und irrationalen Orients führte, der gegen die westliche Aufklärung nichts auszurichten habe.²⁵ Dieses Gegensatzpaar von Stillstand und Fortschritt ist dabei ein typischer Topos in der abend- und morgenländischen Beziehung: Um die eigene Fortschrittlichkeit zu erschaffen und zu bestärken, brauchte es ein Kontrastbild, das all die positiven Eigenschaften *nicht* verkörpert, sondern am besten deren direktes Gegenteil. Dieses Bild des „statischen Orients“, der noch immer meist mit Religion, Spiritualismus und Tradition besetzt ist, besteht bis heute in der Populärkultur fort. Ein aktuelles Beispiel wäre der Hollywoodfilm *Dune* (2021), in dem einmal mehr die Traditionen, Riten und alten Techniken des Wüstenvolkes der Fremden gegen die starke Technisierung der westlich gecodeten Harkonnen und Atrides ausgespielt wird.²⁶

Somit lässt eine orientalistische diskursive Strategie keineswegs nur ihrer Fantasie über das Fremde freien Lauf oder repräsentiert den „Orient“ auf Basis der über ihn recherchierten Fakten, sondern errichtet ein genau auf die eigenen Bedürfnisse abgestimmtes Gegenbild.²⁷

I.1.3. Orientalismus, Rassismus und Kolonialismus

Die Sicht auf Orientalismus als „diskursive Projektion“ soll und darf allerdings nicht die sehr realen Auswirkungen verschleiern, die Said diesem zuschreibt. In Saids Denken ist die diskursive Praxis des Orientalismus eng mit dem tatsächlichen Imperialismus und Kolonialismus verzahnt, wie er etwa durch seine Beschreibung der akademischen Diskussion über den Napoleonischen Feldzug gegen Ägypten ab 1798 deutlich macht.²⁸

Die ausschließlich passive und unterlegene Rolle, die nicht-westlichen Akteuren und Subjekten im westlich-kolonialen Diskurs zugeordnet ist, spiegelt sich also letztlich in der Geschichte wider. In Saids Theorie zeigt sich dieser Aspekt in den Anleihen an den marxistischen Theoretiker Antonio Gramsci, dessen Hegemoniekonzept Said mit dem Foucaultschen Diskurs verbindet. Gramsci ging von einer materialistischen Staatskonzeption aus, wonach der Staat und auch seine kulturellen Bestandteile von der herrschenden kapitalistischen Klasse abhängig seien. Die Zivilgesellschaft und deren intellektuellen Kräfte seien im Wesentlichen nur Erfüllungsgehilfen der herrschenden Produktionsverhältnisse und

²⁵ Ebd. S. 60

²⁶ Villeneuve, Denis (2021): *Dune: Part One*, USA: Legendary Pictures

²⁷ Nash, Geoffrey (2019): *Orientalism and literature*, Cambridge University Press, S. 3

²⁸ Said, Edward (2003), S. 82

bildeten – angelehnt an die Marxsche These von Basis und Überbau – nur die herrschende Ideologie ab, statt sich ihr zu widersetzen.²⁹

Said geht auf diese theoretische Fundierung nur am Rande ein, tatsächlich hat dieses Verständnis von Orientalismus als „cultural hegemony at work“³⁰ große Folgen für Saids Analysen, etwa von literarischen Werken. Orientalismus diene also der westlichen Industriegesellschaft als Waffe zur Dominanz über nicht-westliche Staaten.

„Orientalism is never far from (...) a collective notion identifying ‘us’ Europeans as against all ‘those’ non-Europeans, and indeed it can be argued that the major component in European culture is precisely what made that culture hegemonic both in and outside Europe: the idea of European identity as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures.”³¹

Dieser Bezug auf Gramscis Hegemonie-Konzept impliziert zwei Dinge für die Theorie des Orientalismus: erstens gibt er Orientalismus durch die Verbindung mit der bei Marx alles determinierenden Frage nach den Produktionsverhältnissen eine enorm bedeutende Rolle für die westliche Gesellschaft und übersetzt damit zweitens die kulturelle Überlegenheit durch Orientalismus, etwa in einem akademischen Bereich, in eine sehr reale Beherrschung von Menschen und Völkern. Orientalismus ist damit Produzent von rassistischem Überlegenheitsdenken des Westens über als minderwertig angesehene Menschen.

Saids Theorie lässt sich folglich mit Ansätzen der Critical Race Studies wie etwa bei Stuart Hall oder Paul Gilroy verbinden, die in ihren Arbeiten die rassistische kulturelle Abwertung etwa von Sklav*innen untersuchen.³² Weit davon entfernt, nur eine textliche Theorie zu sein, erlaubt Saids Betonung der hegemonialen und gewaltvollen Seite von Orientalismus auch die Analyse realer kolonialer Zustände wie dem transatlantischen Sklavenhandel.

I.1.4. „(...) Said seems wholly unconscious of irony in his various works”–³³

Kritik an Saids *Orientalism*

Wie in einigen Punkten schon angeklungen ist, ist Saids Werk nicht von teils heftiger Kritik verschont geblieben. Tatsächlich ist diese Kritik selbst ein großer Teil des bereits angesprochenen „Saidism without Said“. Da sich die Debatte um Saids (angebliche) Fehler

²⁹ Vgl. Demirovic, Alex (2007): *Politische Gesellschaft – zivile Gesellschaft: zur Theorie des integralen Staates bei Antonio Gramsci*, in: Buckel, Sonja: *Hegemonie gepanzert mit Zwang: Zivilgesellschaft und Politik im Staatsverständnis Antonio Gramscis*, Baden Baden: Nomos, S. 22ff.

³⁰ Said, Edward (2003), S. 7

³¹ Ebd. S. 7

³² Siehe etwa Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Verso: London/New York, S. 46 oder Hall, Stuart (1997), S. 243.

³³ MacKenzie, John M. (1996), S. 25

und Auslassungen ins Unendliche fortspinnen ließe, ³⁴ wird hier auf die wesentlichen Kritikpunkte eingegangen, die zudem für die grundlegende Problematik der Behandlung nicht-westlicher Kulturen zentral sind. Diese beinhalten die Rolle von Subjekt und Agency bei Said, von Geschichte und Historizität, Gender und die Frage der angeblichen Uniformität des Westens.

I.1.4.1. Der Westen als monolithische Struktur?

„Ich denke aber, sie wüteten weit grausamer unter ihnen, als alle bereits erwähnten Barbaren; ja noch viehischer und rasender, als die blutigsten Tiger [sic!] und wütigsten Wölfe und Löwen. Vor Geiz und Habsucht handelten sie weit toller und verblendeter, als alle ihre Vorgänger, ersannen noch abscheulichere Mittel und Wege, Gold und Silber zu erpressen (...).“ ³⁵

Mit dem Wort „Barbaren“, mit dem der spanische Mönch Bartolomé de las Casas 1545 die koloniale Gewalt im heutigen Venezuela geißelte, sind keinesfalls die dortigen Ureinwohner*innen gemeint. Es sind die Deutschen, genauer gesagt die Gesandten der Patrizierfamilie der Welser, die mit Erlaubnis Kaiser Karls V. eine Provinz in Übersee errichten sollten. ³⁶ Laut den Aufzeichnungen des spanischen Mönches standen diese Gesandten den Spaniern, die zu dieser Zeit eigentlich die koloniale Übermacht in Südamerika innehatten, an Grausamkeiten gegen die indigenen Völker in nichts nach. Und obschon die Suche nach Bodenschätzen trotz der angewandten Gewalt hauptsächlich fehlschlug, konnten die deutschen Unternehmer durch die Versklavung der Indios vor Ort noch Profite erzielen. ³⁷ Dass diese weitgehend vergessene Episode deutscher und europäischer Untaten in den ersten Kolonien noch dokumentiert sind, liegt zu großen Teilen an Schriften wie denen von Las Casas, der nicht nur als Chronist, sondern furioser Kritiker europäischer Praktiken auftrat. Doch diese kritische Position stellt ein Problem für die Saidsche These vom alles determinierenden westlich-kolonialen Diskurses dar. Wie oben gezeigt, zeichnet Said in *Orientalism* ein hegemoniales System, das für die kritische Artikulation einzelner Autor*innen keinen Platz lässt. Die Tatsache, dass es schon Mitte des 16. Jahrhunderts möglich war, sich kritisch über die deutschen und spanischen Unternehmungen in Übersee zu informieren, lässt erste Zweifel an der Einförmigkeit des westlichen Diskurses aufkommen. Diese Problematik zeigt sich auch in Saids theoretischem Verständnis:

³⁴ Eine erschöpfende und sehr breite, wenn auch teils polemische, kritische Rezeption Saids findet sich bei Varisco, Daniel (2011).

³⁵ Casas, Bartolomé de las (1981): Bericht von der Verwüstung der Westindischen Länder. Hrsg. von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 85f., zit. nach Zantop, Susanne M. (1999): *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770-1870)*. Berlin: Erich Schmidt, S. 38f.

³⁶ Vgl. Zantop, Susanne (1999): S. 36

³⁷ Vgl. ebd. S. 34-37

„I doubt that it is controversial, for example, to say that an Englishman in India or Egypt in the later nineteenth century took an interest in those countries that was never far from their status in his mind as British colonies.“³⁸ Diese Passage zeigt den starken Determinismus, von dem Said ausgeht. Dieser Determinismus läuft damit Gefahr, vor einzelnen Beispielen, wie dem von Las Casas, auf Grund zu laufen und wirkt zudem sowohl aus Gramscianischer wie Foucaultscher Sicht zu drastisch: Gerade im Denken Gramscis als Revolutionär ist die Möglichkeit zur Gegen-Hegemonie und Gegen-Artikulation gegen den kapitalistischen Block zentral wichtig. Gerade Intellektuelle, die Said in *Orientalism* mit seinem Fokus auf akademische Prozesse besonders mitschuldig macht, nehmen dabei eine besondere Rolle ein, da sie Proteste anführen und kanalisieren können. Zivilgesellschaft ist für Gramsci ein ständiger Konkurrenzkampf, der zwar meistens von der kapitalistischen Klasse gewonnen, aber niemals konkurrenzlos entschieden wird.

Foucault wiederum zeichnet in seinem *Wahnsinn und Gesellschaft* gerade die Genese des Diskurses des Wahnsinns nach. Und diese basiert notwendigerweise auf Ausschlussprozessen von einmal geäußerten Artikulationen: „Die Sprache der Psychiatrie, die ein Monolog der Vernunft über den Wahnsinn ist, hat sich nur auf einem solchen Schweigen errichten können.“³⁹ Die Errichtung des psychiatrischen, aber letztlich jeden Diskurses, kann also nur als Prozess gedacht werden, der auf dem Verdrängen früher existenter Sichtweisen und Dialogen basiert. Said unterschlägt in seiner vagen Datierung eines dominanten Orientalismus beginnen mit der negativen Darstellung der Perser in der Antike bis zum US-amerikanischen Neo-Kolonialismus in Film und Fernsehen, gerade die Konkurrenz abweichender Positionen, die bei Foucault so wichtig ist.

Dieses Design des westlichen Orientalismus als „monolithic“⁴⁰ hat mit die meisten kritischen Stimmen hervorgerufen. Diese richten sich vor allem gegen die totalisierenden und deterministischen Tendenzen bei Said. Ironischerweise, so die Kritik, reproduziere Said genau den Mechanismus, den er beim Orientalismus am Werk sieht:

„Yet in searching for the ideologically positive – or politically correct – he cannot avoid ‚Occidentalism‘. The culture that engenders such a self-perpetuating and interconnected discourse itself becomes reduced to a set of essences of power and dominance.“⁴¹

Okzidentalismus, also das simplistische Unterordnen sämtlicher westlicher Kultur und vor allem Literatur unter eine koloniale Agenda, ist dabei nicht nur auf das Ignorieren kritischer westlicher Quellen beschränkt. Saids selbsterklärte Analysemethode, nicht die versteckten

³⁸ Said, Edward (2003), S. 11

³⁹ Foucault, Michel (1996): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 8

⁴⁰ Nash, Geoffrey (2019), S. 13

⁴¹ MacKenzie, John M. (1996), S. 13, Kursivdruck eingefügt

und tieferliegenden Bedeutungen orientalistischer Texte untersuchen zu wollen, sondern deren „exteriority“, ⁴² ist gerade unter literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten ein fragwürdiges Vorhaben. Das Verständnis von Ironie wird später noch tiefer erläutert, doch in jedem Falle zeichnen sich ironische Texte durch ein gewisses Spannungsfeld zwischen äußerer/ oberflächlicher und eigentlicher Bedeutung aus. Probleme mit dem Saidschen Textverständnis scheinen also vorprogrammiert, da sein Fokus auf die „Äußerlichkeit“ orientalistischer Texte eine Prüfung nach Ironie erheblich erschwert. Eine Problematik, die MacKenzie zu dieser Feststellung veranlasst hat: „It is indeed an interesting fact that Said seems wholly unconscious of irony in his various works.“ ⁴³ Dieses Themenfeld wird besonders relevant werden, wenn es um die Frage geht, ob und wie die fraglichen Texte den Westen als homogenes Gebilde entwerfen oder in ihm Widersprüche und ironische Strukturen aufdecken.

I.1.4.2. *Orientalism* – eine ahistorische Theorie?

Die Kritik, sich zu ausschließlich mit Texten und zu wenig mit Geschichte zu befassen, ist eine Kritik, die nicht nur Saids *Orientalism* trifft, sondern auch andere kultur- und literaturwissenschaftliche Vorgehen, die ihren Fokus auf Diskurs und textliche Produktion der Realität richten. Problematisch sind aber die von Said behaupteten Auswirkungen etwa von akademischen Texten, die angeblich eine ganze Weltreligion, den Islam, nicht repräsentieren, sondern produzieren. Stellen, an denen Said anmerkt, dass „both geographical and cultural entities – to say nothing of historical entities – such locales, regions, geographical sectors as ‚Orient‘ and ‚Occident‘ are man made“, ⁴⁴ scheinen anderen Stellen direkt zu widersprechen. Etwa wenn er über Kulturen und Nationen mit einer „brute reality obviously greater than anything that could be said about them in the West“ ⁴⁵ spricht. Gibt es also einen „realen“ Orient, oder ist jegliche Form des „Orient“ eine textliche Produktion? Wird der Orient *falsch* repräsentiert oder gäbe es überhaupt keine *richtige* Version des Orients? Ist das Problem die Repräsentation an sich oder die Misrepräsentation? Wie unter anderem Castro Varela richtigerweise anmerkt, ist „*beides*“ eine problematische Antwort. ⁴⁶

Diese Fragen stehen in enger Verbindung mit der Frage nach Historizität. Denn entweder produziert der orientalistische Diskurs historische Ereignisse und Formen des kulturellen Zusammenlebens, etwa im Nahem Osten, gleich mit, oder es besteht theoretisch die

⁴² Said, Edward (2003), S. 21

⁴³ MacKenzie, John (1996), S. 25

⁴⁴ Said, Edward (2003), S. 5

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Castro Varela, Maria do Ma/ Dhawan, Nikita (2020), S. 125

Möglichkeit, dass Geschichte anders abläuft, als es der determinierende Diskurs vorgäbe. Unter diesen Umständen wird es zum Problem, wenn Said seine Theorie anhand von *Die Perser* von Aischylos (472 v. Chr.) bis zum *New York Times Magazine* von 1993 fortschreibt und die großen historischen Unterschiede dieser mehr als 2000 Jahre mehr oder minder nivelliert.

Andrea Polaschegg hat diese Probleme von Orientalismus als Meta-Erzählung treffend geschildert:

„Doch abgesehen von der unübersehbaren Tautologie dieses Verfahrens zahlt Said dafür den Preis großer historischer Unsauberkeiten. Denn um die Annahme einer hegemonialen Meta-Erzählung ‚Orientalismus‘ seit der Antike aufrechtzuerhalten, muss er große Teile der Weltgeschichte ignorieren.“⁴⁷

Als Beispiele für diese Leerstellen nennt sie etwa die starke osmanische, ummayyadische und byzantinische Präsenz in Europa seit der Antike bis zum Ersten Weltkrieg.

Bezogen auf die spätere Literaturanalyse mahnt dieser Kritikpunkt an der Saida'schen Theorie, ein Auge auf die konkreten historischen Bedingungen zu legen und zu prüfen, welche Rolle sie bei der Herausbildung der kulturellen Bedeutung von Menschen oder Kulturen spielen und spielten.

I.1.4.3. Die Frage nach Gender, Agency und Subjekt

Die Frage, inwiefern in Saida's Theorie Gegenstrategien gegen den so übermächtigen westlichen Diskurs vorkommen oder aufgezeigt werden, ist eng mit der Frage nach der Rolle von Geschichte verknüpft. Die Menschen und Kulturen des Orients, die Said als unterworfen beschreibt, treten in *Orientalism* erstaunlich selten auf. Der Grund ist zum einen die bereits angesprochene theoretische Notwendigkeit, wonach Subjekthaftigkeit nur innerhalb des Diskurses entstehen kann und so notwendigerweise von westlichen Stereotypen vorgeprägt sein muss. Die Unmöglichkeit, orientalische Gegenstimmen wahrzunehmen, ist also durchaus aus Saida's Theorie zu erklären, da westlicher Orientalismus *anstatt* der betroffenen Menschen spreche und ihnen absichtlich keinen Raum zur Artikulation überlasse.

Doch viele Kommentator*innen haben die Frage aufgeworfen, ob die Passivität und Stille der Orientalen nicht nur eine theoretische Notwendigkeit, sondern vor allem eine Folge der Quellenarbeit Saida's seien. So habe laut Geoffrey Nash Said den limitierten Raum für kolonisierte Menschen nicht nur dargestellt, sondern selbst weiter verringert.⁴⁸ Das orientalistische *Silencing* werde somit nicht nur zum Inhalt von *Orientalism*, sondern zu seinem Problem:

⁴⁷ Polaschegg, Andrea (2005), S. 31

⁴⁸ Nash, Geoffrey (2019), S. 14

„Who is silencing whom, who is refusing to permit a historicized encounter between the voice of the so-called ‚Orientalist‘ and the many voices that ‚Orientalism‘ is said so utterly to suppress, is a question that is very hard to determine as we read this book. It sometimes appears that one is transfixed by the power of the very voice that one debunks.“⁴⁹

So werde laut Ahmad die Übermacht des orientalistischen Diskurses selbst zum Problem, da durch sie eine Gegenartikulation unmöglich und undarstellbar wird. Wie etwa Daniel Varisco zu Bedenken gibt, stelle sich Saids Argumentation somit als Zirkelschluss heraus, da er „[i]ndigenous voices, representing themselves“, die es durch historische Recherche sichtbar zu machen gelte,⁵⁰ aus seiner Analyse ausschließt, um ihre Abwesenheit zu belegen.

Opfer des orientalistischen Diskurses sind also nur als Opfer vorstellbar, weil sie durch Said als kaum etwas anderes gezeigt und beschrieben werden.⁵¹ Eine „Idee des Widerstands“,⁵² wie man sie etwa bei Homi Bhabhas *Location of Culture* findet,⁵³ sucht man in *Orientalism* also vergebens. Genauso wie eine Differenzierung verschiedener Formen der kolonialen Unterdrückung und Produktion: Die Ebene von Gender und Sexualität, die sich in Formen der Imagination und Sexualisierung über den Orient äußert und in Saids Nachfolge vielfach thematisiert wurde,⁵⁴ wird gleichfalls nicht herausgearbeitet, womit eine differenzierte Einschätzung der unterschiedlichen Erfahrungen nicht-westlicher Menschen im Kolonialismus schwerfällt. Wie der Westen als einheitlich unterdrückerisches System nimmt auch der Osten, unterdrückt und stumm, eine simplifizierte und uniforme Gestalt in *Orientalism* an.

Die Artikulation von Widerstand herauszuarbeiten und die Agency – also Handlungsfähigkeit und Widerstandspotential der Akteur*innen – der Akteure und ob und wie diese in den literarischen Werken abgebildet wird, sollte also auch bei der Literaturanalyse eine entscheidende Rolle spielen.

I.1.5. Der „Orient“ als historische und diskursive Einheit

Angesichts all dieser teils grundlegenden Kritikpunkte wird klar, dass *Orientalism* als theoretische Fundierung einer Arbeit nicht für sich stehen kann, sondern dass erstens eine

⁴⁹ Ahmad, Aijaz (1992), S. 172f.

⁵⁰ Varisco, Daniel Martin (2011), S. 55

⁵¹ Sardar, Ziauddin (2002) verweist außerdem auf das auffällige Fehlen authentischer arabischer und muslimischer Quellen in Saids Analyse, was dasselbe Problem auf die Ebene der Quellenarbeit hebt, S. 112

⁵² Ebd. S. 112

⁵³ Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*, London: Routledge

⁵⁴ Siehe etwa Kolodny, Annette (1975): *The Lay of the Land. Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: University of North Carolina Press – Castro Varela, Maria do Ma/ Dhawan, Nikita (2020) – Yeğenoğlu, Meyda (1998): *Colonial fantasies: towards a feminist reading of Orientalism*, Cambridge University Press – Zitat: Lewis, Reina (2019): *The Harem: Gendering Orientalism*, in: Nash, Geoffrey (2019)

weniger widersprüchliche Methodik und zweitens eine stärkere Rolle von Geschichte und Agency benötigt wird.

Ein guter Ansatzpunkt dafür ist die Arbeit des Kulturwissenschaftlers Stuart Hall. Seine und die im Umfeld des CCCS in Großbritannien ab den 60er-Jahren entwickelte Theorie des *Cultural Materialism* bietet eine optimale Grundlage, um textlich-linguistische und sozial- und geschichtswissenschaftliche Methoden und Inhalte zu kombinieren. Hall geht dabei methodisch ähnlich wie Said vor, indem er etwa einen großen Fokus auf Intertextualität und die Macht von Sprache und Zeichensystemen legt.

Zentral sind für Hall die Begriffe von Zeichen, Kultur und Repräsentation, sowie die Praxis der Interpretation zur Festlegung von Bedeutung. Bedeutung, also etwa welche Eigenschaften einer Weltregion oder einem Individuum zugerechnet werden, ergibt sich laut Hall nur innerhalb eines „system of representation“, ⁵⁵ also einem Zusammenspiel von Zeichen, die innerhalb einer Kultur fixiert sind und so bestimmte Dinge aussagen können. Bedeutung müsse dabei immer als *relational* und nicht essenziell oder mimetisch verstanden werden: Bedeutung entsteht also niemals aus dem Gegenstand heraus, sondern wird dem Gegenstand durch die Interaktion von Sprache und Gesellschaft auferlegt. ⁵⁶ Eine entscheidende Rolle kommt in dieser relationalen und arbiträren Fixierung von Bedeutung der *Differenz* zu: so könne die Bedeutung einer Sache – etwa das Wort „Baum“ für den Gegenstand „Baum“, aber auch etwa die eigene Nationalität als Engländer*in oder Ägypter*in – nur im Verhältnis zu jener Sache festgelegt werden, die sie *nicht* bedeutet. Ein einfaches Beispiel, das Hall wie die Grundrisse der ganzen Theorie bei Ferdinand de Saussure entlehnt, wäre etwa, dass „die Nacht“ nur ihre Bedeutung als Nacht annehmen kann, weil „der Tag“ als gegenteiliges, konträres Konzept existiert. Oder „der Westen“ nur durch seine Abgrenzung von seinem Gegenteil, „dem Orient“. ⁵⁷ Wichtig ist dabei aber, dass die Festlegung auf ein Konzept, etwa die „Nacht“ oder der „Orient“, immer arbiträr und eine mehr oder wenige künstliche linguistische, diskursive Festlegung ist, die in anderen kulturellen Kontexten und Machtverhältnissen vollkommen anders aussehen könnte. Repräsentation ist also immer eine Folge von „constant ‚play‘ or slippage of meaning“. ⁵⁸ Ein Spiel, das nur durch die Praxis der Interpretation zumindest vorübergehend angehalten werden könne. Hier kommt nun die Macht im Diskurs zum Tragen, wie sie Foucault im Sinne hat. Macht fixiert Bedeutung, die eigentlich ständiger Vorläufigkeit unterworfen ist, und kettet sie innerhalb eines

⁵⁵ Hall, Stuart (1997), S. 24

⁵⁶ Vgl ebd. S. 24

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 32

⁵⁸ Ebd. 32

Diskurssysteme aus Stereotypen und festen Differenzen an. Der „Orient“, oder „the Rest“, wie Hall das Gegenstück zum Westen nennt, verfestigt sich als das *absolut Andere* des Westens, seine Andersartigkeit wird festgeschrieben:

„But at the broader level of how 'difference' and 'otherness' is being represented in a particular culture at any one moment, we can see similar representational practices and figures being repeated, with variations, from one text or site of representation to another.“⁵⁹

Als extreme Form dieser rigiden *Fixierung von Bedeutung* nennt Hall etwa rassistische Darstellungsformen von Schwarzen, die als „Naturvölker“ als das radikal Andere von Zivilisation und Kultur konzipiert werden. Natur und Kultur bilden absolute Gegensatzpaare, wobei erstere dem nicht-westlichen globalen Rest und die zweite dem Westen zugeordnet wird. Diese „naturalization“ von Differenz in einem „racialized regime of representation“⁶⁰ ist für Hall eine der wesentlichen Strategien des westlichen Diskurses.

Der wichtige Unterschied zu Said besteht aber darin, dass Hall diesen Diskurs nicht als totalisierenden überhistorischen Fakt ansieht, sondern ihn erstens konkret historisch verortet, etwa im Kontext des transkontinentalen Sklavenhandels, und zweitens permanent zum Objekt für Gegen-Artikulation und Subversion macht. „Slippage“, also das „Rutschen“ von Bedeutung, ist immer eine Möglichkeit und abhängig von konkreten historischen Konstellationen, aber auch der selbstbewussten Artikulation durch kolonisierte Subjekte und Akteure. So wird etwa auch Ironie nicht mehr zum blinden Fleck bei der Analyse von Orientalismus, sondern kann ganz spezifisch in ihrer Verortung zum kolonialen Diskurs untersucht werden, wie sie sich also im intertextuellen Feld von Ähnlichkeiten und literarischer Stereotype verhält. Außerdem ist es nun möglich, auf Widersprüche innerhalb des Orients, aber auch innerhalb des Westens zu reagieren. Und Agency von kolonisierten Subjekten sichtbar zu machen und nicht nur in ihrer angeblichen Schweigsamkeit hinzunehmen:

“(…) but it is the struggle to have blacks perceived as agents, as people with cognitive capacities and even with an intellectual history – attributes denied by modern racism – that is for me the primary reason for writing this book.“⁶¹

Agency und Geschichte, wie von Gilroy angesprochen, sollen also eng mit dem Untersuchen des Diskurses verbunden werden und indes gezeigt werden, dass ein Fokus auf Text und literarischen Darstellungsformen nicht wie bei Said automatisch zum Auslassen von Handlungsmacht und historischen Ereignissen führen muss.

⁵⁹ Ebd. S. 232

⁶⁰ Ebd. S. 244

⁶¹ Gilroy, Paul (1993), S.6

I.2. Ironischer Orientalismus und Literatur als Diskurs

Sprache und Texte stehen in der diskurstheoretischen Analyse ohnehin immer im Fokus. Dennoch scheint es sinnvoll, das genaue Verhältnis von Literatur und dem kolonialen/orientalistischen Diskurs zu bestimmen. Die konkreten Fragen lauten, wie sich Literatur im Allgemeinen und ausgewählte Einzelwerke im Speziellen zum Orientalismuskurs verhalten.

Jürgen Link und Ursula Link-Heer haben sich dieser Frage angenommen. Sie skizzieren vier Möglichkeiten einer Konzeption von Diskurs und wägen dabei die Entwürfe von Jacques Lacan, Jürgen Habermas und Michel Foucault, der durch dessen Nähe zu Said für diese Arbeit am relevantesten ist, gegeneinander ab. „Diskurs“ bezeichnet demnach die „sprachlich-schriftliche Seite einer ‚diskursiven Praxis‘“, wobei diese Praxis die Gesamtheit aller Prozesse einschließt, die zur Produktion von Wissen relevant sind. Diese können Gesetze und Institutionen sein und dienen letztlich, wie schon bei Hall gesehen, als „materielle[...] Produktionsinstrument[e]“ von historischer, politischer und sozialer Wirklichkeit.⁶² Durch diese diskursive Praxis erscheinen mehr oder minder arbiträre Konzepte etwa von Geschlecht oder kultureller Zugehörigkeit als unbedrohtes und als *wahr* akzeptiertes „Wissen“: So sei laut Foucault etwa die strenge Unterscheidung zwischen „Wahnsinn“ und „Rationalität“ nur eine moderne Unterscheidung und basiere auf Ausschlussprozessen und dem Wirken von Institutionen wie des Psychiatrischen Komplexes. „Wahnsinn“ ist damit kein natürlicher, vorgesellschaftlicher Fakt, sondern ergebe sich erst diskursiv durch die künstliche Grenze zu ihrem Gegenpart, der „Rationalität“.⁶³ Ein weiteres Beispiel wäre die Idee von biologischem Geschlecht, das Judith Butler ebenso nicht als *natürliche* Tatsache, sondern als Folge einer diskursiven Praxis auffasst.⁶⁴

Macht spielt bei diesen Produktions- und Ausschlussmechanismen eine entscheidende Rolle. Diese sollte man aber nicht als total und überzeitlich wie bei Said, sondern als volatil und als Objekt des Wandels begreifen, als „je historisch-konkrete[s] Geflecht aller positiv-empirischen Machtbeziehungen“.⁶⁵ Folglich ist neben Macht auch immer das Entstehen einer Art Anti-Macht möglich, die das bestehende Wissenssystem herausfordert und umzustürzen versucht und der das womöglich sogar gelingt.

⁶² Link, Jürgen/ Link-Heer, Ursula (1990): *Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse*, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Iss. 77, S. 90

⁶³ Foucault, Michel (1996), S. 9

⁶⁴ Butler, Judith (2016): *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. von Kathrina Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp

⁶⁵ Link, Jürgen/ Link-Heer, Ursula (1990), S. 91

Der Literatur kommt hier nun die bedeutende Rolle als „Dispositiv“ zwischen verschiedenen Wissensbereichen und Erfahrungen. Link/Link-Heer fassen Literatur damit als „Interdiskurs“ auf, der zwischen unterschiedlichen „Spezialdiskursen“ vermittelt: Ein Roman wie *Der Zauberberg* nimmt also am Diskurs teil, indem er die unterschiedlichsten Themen und Fachbereiche – in diesem Fall beispielsweise Botanik, Behandlung von Tuberkulose, die Institution des Sanatoriums, Theologie und Humanismus – zusammenbringt und miteinander ins Verhältnis setzt. Die Anbindung dieser Themen an die Charaktere Franz Castorp und Joachim Ziemßen und ihre Erlebnisse in Davos sorgen für eine „Subjektivierung von Wissen, mittels der Produktion von er-lebbaren Applikations-Vorgaben.“⁶⁶ Weniger kompliziert formuliert bedeutet das, dass Romane durch Erzählung, Charaktere und Handlung Wissen und die Verbindung von Spezialwissen erlebbar und verstehbar machen.

Literatur nun hinsichtlich ihrer Funktion als Interdiskurs zu interpretieren, verlange laut Link/Link-Heer von der Literaturanalyse nun zweierlei Dinge: Erstens, die das Werk umgebenden Spezialdiskurse zu erkennen, und zweitens zu untersuchen, wie diese Spezialdiskurse „subjektiviert“, also im Rahmen der Handlung und Erzählung erlebbar gemacht werden.⁶⁷ Welche Rolle spielt also der britische Imperialismus des 18. Jahrhunderts in West-Afrika für das Buch *Water Music* und wie wird er durch und mit dem Hauptcharakter Mungo Park dargestellt? Wie ist der deutsche Kolonialismus des frühen 20. Jahrhunderts mit der Zeit des Nationalsozialismus allgemein verknüpft und woran sieht man diese Verbindung, wenn überhaupt, bei August Engelhardt und anderen Charakteren in *Imperium*?

Intertextuelle Bezüge und Stilmittel wie Symbole und Metaphern spielen dabei eine wichtige Rolle, zumal Verweise auf Spezialdiskurse nicht immer explizit, sondern auch implizit stattfinden können,⁶⁸ wodurch eine große Vielfalt an Diskursen und Möglichkeiten, diese zu kombinieren, gleichzeitig entsteht. Intertextualität, also die Annahme, dass Texte immer innerhalb eines kulturellen und literarischen Kontextes produziert werden und in diesem durch den bewussten oder unbewussten Bezug aufeinander erst Bedeutung annehmen,⁶⁹ öffnet dabei die Möglichkeit, verschiedene Texte innerhalb des Interdiskurses Literatur aufeinander zu beziehen und ihre Unterschiedlichkeit bei der Integration von Spezialdiskursen zu bilanzieren. Ein solches „intertextuelles Beziehungsgeflecht“⁷⁰ innerhalb des

⁶⁶ Ebd. S. 92

⁶⁷ Vgl. ebd. S. 95

⁶⁸ Vgl. ebd. S. 96

⁶⁹ Lorenz, Mathias (2018): *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads Heart of Darkness in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*, Frankfurt: J.B. Metzler, S. 96

⁷⁰ Zantop, Susanne (1999), S. 11

orientalistischen Diskurses in *Imperium* und *Water Music* sichtbar und verstehbar zu machen, ist ein Hauptanliegen dieser Arbeit.

Da jeder Diskurs definatorisch auch aus dem besteht, was dieser über die Zeit ausgeschlossen und zum Verstummen gebracht hat, können sich jene Gegenstimmen beim Umgang des literarischen Textes mit dem Diskurs rekonstruieren lassen und somit wieder sichtbar werden. Hubert Zapf spricht in diesem Zusammenhang vom „imaginativem Gegendiskurs“, den er als eine der drei Grundfunktionen von Literatur beschreibt.⁷¹ Durch solch eine „gendiskursive Inszenierung dessen, was im kulturellen Realitätssystem marginalisiert, vernachlässigt oder unterdrückt ist“,⁷² habe Literatur die Möglichkeit, zwar nicht außerhalb des Diskurses als Gegen-Macht zu fungieren, doch aber das lebendig zu machen, was sonst im Diskurs kategorisch ausgeschlossen worden sei. Literatur könne sich also, mit Foucault gesprochen, „mit aufmerksamem Ohr (...) jenem Geraune der Welt zuneigen und versuchen, so viele der Bilder (...) wahrzunehmen, die nie die Farben des Wachzustandes erlangt haben.“⁷³

Ironie, die ja zumeist auf ein Spannungsfeld zwischen oberflächlichem Zeichen und alternativer Bedeutung verweist, kann hier als eine mögliche Strategie begriffen werden, den imaginativen Gegendiskurs sichtbar zu machen. Durch die Wirkungsweise dieser besonderen Trope, kann Ironie durch ihr Spiel mit vermeintlicher Bezugnahme und dem gleichzeitigen Öffnen widersprüchlicher Bedeutungen in der Bezugnahme von Texten in einem diskursiven Geflecht eine besondere Rolle spielen. Ein genaues Verständnis von Ironie und ihrer Wirkungsweisen ist für diese Arbeit daher unerlässlich.

I.2.1 Ironie in Theorie und Anwendung

Zwar hängt Said in *Culture and Imperialism* mit der „anti-imperialist irony“,⁷⁴ die er im Werk von Joseph Conrad analysiert, einen entscheidenden Zusatz zu seiner eher simplifizierenden Literaturanalyse in *Orientalism* an, das genaue Verhältnis von Ironie zum alles determinierendem Diskurs bleibt allerdings genauso unklar wie sein genaues Bild von Ironie.

Doch ein solches klar umrissenes Bild der Ironie in der Literatur ist dringend nötig, um die Einheitlichkeit und Verständlichkeit des orientalistischen Diskurses prüfen und verstehen zu können. Denkt man an den Prozess der Fixierung von Bedeutung in einem arbiträren

⁷¹ Zapf, Hubert (2005): *Das Funktionsmodell der Literatur als kultureller Ökologie: Imaginative Texte im Spannungsfeld von Dekonstruktion und Regeneration*, in: Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar: *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 55-77, S. 69

⁷² Ebd.

⁷³ Foucault, Michel (1996), S. 13

⁷⁴ ebd. S. xix

Zeichensystem einer Kultur durch den Prozess der Interpretation, wie ihn Hall beschrieben hat,⁷⁵ stellt Ironie in gewissem Maße eine Zuspitzung dieser Problematik dar. Deshalb braucht es eine Definition von Ironie und wie sie sich als subversives, aber auch als affirmatives Element innerhalb des Diskurses verhalten kann. Welche Rolle Ironie also in ihrer Funktion für den *imaginativen Gegendiskurs* einnehmen kann, der laut Zapf die Ausschlüsse innerhalb eines Diskurses wieder sichtbar machen kann.⁷⁶

Diese Aufgabe wird durch die sehr unterschiedlichen Konzeptionen, die in der Literaturwissenschaft für Ironie entworfen wurden, nicht gerade erleichtert. Da eine erschöpfende Darstellung der Geschichte und Formen der Ironie hier ohnehin nicht erreicht werden kann, soll im Folgenden nur eine kurze Diskussion und Zusammenführung prominenter Ironie-Konzeptionen erarbeitet werden.

In nahezu allen Annäherungen an das Thema wird darauf verwiesen, dass sich Ironie durch den Unterschied zwischen *Gesagtem und Gemeintem* fassen lässt. Auf diesen Unterschied verweist auch das Metzler Lexikon und nennt das kanonische Beispiel: Mit Ironie werde „Lob durch Tadel und Tadel durch Lob ausgedrückt.“⁷⁷ Diese Definition von „Das eine sagen und das andere meinen“ lässt sich in allen Ansätzen zur Ironie, etwa auch in D.C Mueckes *The Compass of Irony* wiederfinden: „What can be said, putting it very simply, is that the art of irony is the art of saying something without really saying it.“⁷⁸ Muecke verweist aber sofort auf das offensichtliche Ungenügen einer solchen Definition, die viel zu breit gefasst sei und den Unterschied zu anderen poetischen Stilmitteln wie etwa der Metapher oder der Allegorie nicht markieren könne. Auch weiterführende allgemeine Definitionen verweisen immer auf einen gewissen Gegensatz, der zentral für die Ironie zu sein scheint: Bei Wayne Booth ist es eine Art Disharmonie zwischen der Intention des (impliziten) Autors mit dem Geschriebenen,⁷⁹ bei Muecke eine Konfrontation bzw. Gegenüberstellung zweier miteinander nicht vereinbarer Bedeutungen⁸⁰ und bei Paul de Man eine „Diskontinuität“ zwischen Signifikant und Signifikat.⁸¹ Obwohl diese Theoretiker*innen insgesamt keine identische Auffassung von Ironie teilen, lässt sich dennoch als Konstante feststellen, dass Ironie grob als der Unterschied zwischen dem Zeichen und der Bedeutung, die durch dieses Zeichen

⁷⁵ Hall, Stuart (1997), S. 228

⁷⁶ Zapf, Hubert (2005), S. 69

⁷⁷ Nünning, Ansgar (2008): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 333

⁷⁸ Muecke, D.C. (1980): *The Compass of Irony*. London/New York: Methuen, S. 5

⁷⁹ vgl. Booth, Wayne C. (1975): *A Rhetoric of Irony*. University of Chicago Press, S. 12

⁸⁰ vgl. Muecke, D.C. (1980), S. 29

⁸¹ vgl. de Man, Paul (1983): *The Rhetoric of Temporality*, in: ders: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. University of Minnesota Press, S. 187-228, S. 209

üblicherweise hergestellt wird, zu fassen ist. Wie weit dieser Unterschied reicht und wie genau er hergestellt wird, hängt wiederum sehr von der jeweiligen Darstellung ab.

Muecke und Booth stehen dabei eher für ein pragmatisches Textverständnis, das die Bedeutung einer ironischen Wendung oder Passage begrenzt und klar bestimmbar halten will. Booth konzentriert sich deshalb vor allem auf Formen der Ironie, die er als „stabile Ironie“ bezeichnet.⁸² Stabile Ironie, „unquestionable irony“,⁸³ sei klar als solche erkennbar und verweise darauf, dass die buchstäbliche Aussage in einem Text nicht mit der eigentlichen Bedeutung zusammenpasse.

Ein Beispiel für diese Form findet sich etwa bei Georg Büchners *Leonce und Lena*:

Leonce: Daß die Wolken schon seit drei Wochen von Westen nach Osten ziehen. Es macht mich ganz melancholisch.

Hofmeister: Eine sehr gegründete Melancholie.

Leonce: Mensch, warum widersprechen Sie mir nicht? Sie haben dringende Geschäfte, nicht wahr? (...) ⁸⁴
Obwohl es, wie Boothe anmerkt,⁸⁵ niemals eine absolute Sicherheit bezüglich der Entscheidung über eine ironische Deutung gibt, lässt sich die Vermutung, dass die Antwort des Hofmeisters ironisch zu verstehen ist, also keine Bestätigung des überzeichneten Sinnierens von Leonce ist, durch mehrere Hinweise belegen: Zum einen ist da die diegetische Ebene: Leonce bemerkt oder vermutet den ironischen Unterton seines Gesprächspartners und unterbricht darauf sein lautes Nachdenken über die melancholische Natur des Lebens. Die untergebene Interesselosigkeit des Hofmeisters am schwärmerischen Wortschwall des jungen Mannes sorgt damit einerseits für eine charakterliche Unterscheidung der Beiden im Stück und evoziert früh das Hauptthema des Stückes. Denn natürlich spricht schon die Faszination von Leonce mit dem alltäglichen Phänomen des Wolkenzuges dafür, dass seine Worte nicht gänzlich ernst genommen werden sollten. Ein weiteres Signal ist die Gattung des Stückes selbst, die Einordnung von *Leonce und Lena* als Komödie macht ein komisches/ironisches Verhalten der Charaktere qua Genre wahrscheinlich; dass sich der Hofmeister also ironisch gegenüber Leonce verhält, ist daher keine Überraschung. Drittens ist auch der Kontext entscheidend, den das Drama bereits hergestellt hat, da zuvor der Hofmeister auf Leonces Monolog über Melancholie bereits ähnlich kurz angebunden („Sehr traurig, Eure Hoheit“) und möglicherweise ironisch reagiert hat. Die Wiederholung dieser Geste und die Folge davon, der Abbruch des Gesprächs, müssen bei dem*der Leser*in ein Signal dafür sein, dass die Worte des Hofmeisters nicht wörtlich zu nehmen sind, sondern auf eine ablehnende statt

⁸² Booth, Wayne (1975), S. 3

⁸³ ebd. S. 3

⁸⁴ Büchner, Georg (2015): *Leonce und Lena*, in: Poschmann, Henri (Hrsg.): *Georg Büchner. Dichtungen*. Frankfurt a. Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 96

⁸⁵ Booth, Wayne (1975), S. 14

zustimmende Bedeutung verweisen. Ein viertes Signal wäre etwa durch das performative Unterstreichen des ironischen Einwurfs auf der Bühne gegeben, das in der Textversion des Dramas aber natürlich nur erahnt werden kann.

Dieses einfache Beispiel zeigt, welche Vorgänge der Interpretation nötig sind, um Ironie feststellen zu können und was Booth den Akt der „Rekonstruktion“⁸⁶ nennt: als erstes wird die buchstäbliche Bedeutung des Gesagten von dem*der Rezipienten*in angezweifelt und anschließend eine passendere Deutung appliziert. Welche Deutung als die „passende“ angesehen wird, ist dabei natürlich stark von Kontext und der Deutung abhängig. Der Prozess hat dadurch eher die Form einer *iterativen Annäherung* an Bedeutung und führt zu keinem absoluten, nicht-anzweifelbaren Ergebnis.

Eine andere Form der Ironie ist in Franz Kafkas *Der Bau* zu beobachten. Hier lässt sich die Ironie deutlich schwerer an einer bestimmten Passage festmachen, sondern stellt sich eher implizit mit Verlauf der Erzählung ein. Während man zu Beginn noch einen zumindest teilweise glaubhaften Bericht über die Errichtung eines Tunnelsystems vermutet, lassen sich mit Fortschreiten der Erzählung zunehmend mehr Signale entdecken, die für eine intendierte Distanzierung vom Bericht des Ich-Erzählers sprechen.

„Von außen ist eigentlich nur ein großes Loch sichtbar, dieses führt aber in Wirklichkeit nirgends hin, schon nach ein paar Schritten stößt man auf natürliches festes Gestein. Ich will mich nicht dessen rühmen, diese List mit Absicht ausgeführt zu haben, es war vielmehr der Rest eines der vielen vergeblichen Bauversuche, aber schließlich schien es mir vorteilhaft, dieses eine Loch unverschüttet zu lassen.“⁸⁷

In dieser Anfangspassage scheint der Ich-Erzähler noch Herr über sein Handeln zu sein. Der Bau erscheint von außen betrachtet als cleveres Konstrukt, das dem Erbauer zu Schutz und Nahrung verhilft. Doch im weiteren Verlauf wird die Absicht und die rationale Grundlage des Baus zunehmend in Frage gestellt. Die Paranoia vor den „Wesen der inneren Erde“⁸⁸ korrespondiert mit der Angst vor äußeren Feinden, die nur in den Schilderungen des Ich-Erzählers auftauchen und deren tatsächliche Existenz dadurch zunehmend fraglich wird.

„Ich suche mir ein gutes Versteck und belauere den Eingang meines Hauses – diesmal von außen – tage- und nächtelang. Mag man es töricht nennen, es macht mir eine unsagbare Freude und es beruhigt mich. Mir ist dann, als stehe ich nicht vor meinem Haus, sondern vor mir selbst, während ich schlafe, und hätte das Glück, gleichzeitig tief zu schlafen und dabei mich scharf bewachen zu können.“⁸⁹

Die Ironie in Kafkas Erzählung ist damit eine explizite *und* eine implizite. Der Widerspruch des Gesagten – es sei möglich, sich selbst zu bewachen, während man schliefe – mit der

⁸⁶ ebd. S. 12

⁸⁷ Kafka, Franz (1969): *Der Bau*, in: Raabe, Paul (Hrsg.): *Franz Kafka. Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 359

⁸⁸ ebd. S. 360

⁸⁹ ebd. S. 367

realen Unmöglichkeit dieses Vorganges sorgt für eine ironische Funktion des Baus, der Schutz vor Feinden bietet, aber auch die Kontrolle über das Selbst ermöglicht. Doch implizit wird durch die Äußerungen des Ich-Erzählers mehr Unsicherheit erweckt als die über die Frage nach der Sicherheit des Baueingangs: Der, objektiv betrachtet, paradoxe Vorgang, ein Tunnelsystem zum eigenen Schutz zu errichten, nur um sich dann nächte- und tagelang vor diesem Schutz im Freien aufzuhalten, um diesen Schutz nicht preiszugeben, lässt erhebliche Zweifel an der Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers aufkommen. Der Bau wird damit als Ganzes zur ironischen Struktur, der die sinnlose und notwendigerweise erfolglose Suche nach Perfektion und (Selbst-)Kontrolle des Ich-Erzählers widerspiegelt. Die Ironie der geschilderten Situation, des Überwachens des Eingangs, stellt damit rückwirkend auch die Rationalität und Intentionalität des Erbauers in Frage, von der man am Anfang noch ausgehen konnte.

Diese Form der Ironie kann als instabile Ironie ⁹⁰ bezeichnet werden. Für Booth ist dies eine Ironie, die nicht mehr lokal ausgemacht und schnell aufgelöst werden kann, wie etwa im obigen Beispiel bei Büchner, sondern die Handlung insgesamt in Frage stellt und auf eine grundlegende Unsicherheit über die Harmonie von Gesagtem und Gemeintem verweist:

„ (...) since the universe (or at least the universe of discourse) is inherently absurd, all statements are subject to ironic undermining. No statement can really ‘mean what it says.’ ” ⁹¹

Was Booth als instabile Ironie bezeichnet, lässt sich bei Muecke als „double irony“ ⁹² wiederfinden. Die Spannung zwischen der oberflächlichen Bedeutung des Gesagten oder Geschriebenen wird, anders als bei der stabilen Ironie, nicht sofort aufgelöst, sondern bleibt zugunsten einer Unsicherheit zwischen Erzählung und Geschichte bestehen. ⁹³

Diese offene Form der Ironie ist jene Ironie, die Paul de Man in seinem Vortrag *The Concept of Irony* vor allem im Auge hat. De Man fokussiert sich dabei auf die Konzeption von Ironie in der deutschen Romantik ⁹⁴ im Allgemeinen und bei Friedrich Schlegels *Lucinde* im Speziellen. Konträr zu Booth und Muecke stellt er den möglichen Erfolg einer Rekonstruktion oder eines „Entschärfens“ ⁹⁵ von Ironie grundsätzlich in Frage. In Anlehnung an Schlegel versteht de Man Ironie als permanente Unterbrechung und Negation von Inhalt und Erzählung:

⁹⁰ Booth, Wayne (1975), S. 240

⁹¹ ebd. S. 241

⁹² Muecke, C.D. (1980), S. 25

⁹³ vgl. ebd. S. 26

⁹⁴ Eine ausführliche Beschreibung findet sich bei: Strohschneider-Kohrs, Ingrid (2002): *Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag

⁹⁵ de Man, Paul (1996): *The Concept of Irony*, in: de Man, Paul/Warminski, Andrzej: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, S. 163-184, vgl. S. 169

„At all moments the interruption can happen, as, for example, in the chapter of *Lucinde* from which I started; the philosophical argument at all times is brutally interrupted when you see that it corresponds to something completely different, to an event which has nothing to do with the philosophical argument.“⁹⁶

Laut de Man wirke die Ironie in *Lucinde* nicht nur an einer definierten Stelle, sondern unterminiere auch Stellen, die vermeintlich nicht in Verbindung zur Ironie stünden. Das Einbringen von Ironie Sorge somit für ein „undoing of the narrative line“,⁹⁷ das die Festlegung von Bedeutung im gesamten Text in Frage stelle. De Man betont damit genau jenen Aspekt, gegen den Booth sich explizit verwehrt, nämlich Ironie als potentiell „infinite regress of negations“,⁹⁸ einen Regress, den Booth mit seinem Prozess der Rekonstruktion so gut wie möglich zum Stehen bringen will.

Für den Zweck dieser Arbeit erscheint es sinnvoll, de Mans Konzeption einer parasitären Ironie zwar nicht als hauptsächliche Form der Ironie zu begreifen, ihre potentiell destabilisierende Wirkung für Erzählung und Festlegung von Bedeutung aber im Hintergrund zu behalten. Das heißt konkret, je nach Fall entscheiden zu können, ob lokale oder parasitäre Ironie vorliegt.

Zuletzt ist noch die Frage nach der Rolle von Ironie und ihrem Bezug zum Diskurs und die Frage nach der Intentionalität zu klären. Diese Fragen sind bei Booth, Muecke und de Man gleichsam unbefriedigend gelöst, da Erstere die Intention des*der (impliziten) Autor*in als elementaren Bezugspunkt bei der Bestimmung von Ironie ansehen und diese Betonung nicht mit dem Fokus der Arbeit auf Intertexte und Diskurse zusammenpasst. De Man wiederum ließe mit seiner stark intratextuellen poststrukturalistischen Methode kaum Raum für eine Einbettung des Textes und seiner ironischen Umformungen innerhalb eines historisch-literarischen Diskurses. Einen Ausweg schafft der Ansatz von Linda Hutcheon, die in *Irony's edge* den performativen Aspekt der Ironie hervorarbeitet. Hutcheon begreift Ironie dabei nicht als reine Trope in einem Text, sondern als Produkt eines Aushandlungsprozesses zwischen Adressat*in, Absender*in und Kontext:

„This study argues that irony happens as part of a communicative process; it is not a static rhetorical tool to be deployed, but itself comes into being in the relations between meanings, but also between people and utterances and, sometimes, between intentions and interpretations.“⁹⁹

Ironie wirke also nicht, wie bei Booth, nur lokal, oder wie bei de Man als negierende Kraft innerhalb eines Zeichensystems, sondern sei immer nur in ihrer Interaktion innerhalb des Diskurses und dessen Teilnehmer*innen vollständig fassbar. Tatsächlich wird Ironie für

⁹⁶ ebd. S. 179

⁹⁷ ebd. S. 179

⁹⁸ Booth, Wayne (1975), S. 59

⁹⁹ Hutcheon, Linda (1995): *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London/New York: Routledge, S. 13

Hutcheon überhaupt erst durch die Existenz von verschiedenen Communities – mit Hall könnte man von einem kulturellen System sprechen, in dem Bedeutung durch gemeinsame Grundlage durch Zeichen erst ausdrückbar wird – erst möglich und dadurch inhärent kontextabhängig.¹⁰⁰ Laut Hutcheon sei es daher unmöglich, Ironie nur als binäres System von Gesagtem und Gemeintem aufzufassen, vielmehr stelle sie eher eine Art neues Terrain dar, auf dem Bedeutung zwischen verschiedenen Sprecher*innen und Kontexten verhandelt und hergestellt werde. Statt eines „Ersetzens“ von Bedeutung des Ironischen durch das nicht-Ironische, *oszilliere* das ironische Statement zwischen dem Gesagtem und mehreren möglichen Bedeutungen, die ein Zeichen innerhalb eines Diskurses annehmen kann.¹⁰¹

Anschaulich wird dies am Beispiel des Comics (Abb. 2) aus der Einleitung: Dass die Native Americans durch die ihnen überlassenen Ölfeldern zu Millionären werden, ist überhaupt nur dann als ironisch zu begreifen, wenn man um das eigentliche Schicksal der bis heute ökonomisch und kulturell benachteiligten Native Americans weiß und die ahistorische Wendung in der Erzählung als solche erkennt. Und selbst mit diesem Hintergrundwissen spricht nichts für eine klare Markierung als ironisch, ja die Wendung am Ende könnte sogar als bittere Häme verstanden werden, also als vollkommenes Gegenteil einer kritischen Dekonstruktion. Die Deutung des Schlusses als ironisch, der kritisch mit dem kolonialen Diskurs bricht und diesen untergräbt, ist damit essentiell an die Position gebunden, aus der man den Text befragt. Dass diese vielen möglichen Deutungen sich so stark voneinander unterscheiden können, lässt Hutcheon von der grundsätzlichen „edge“, der Zweiseitigkeit und prekären Lage der Ironie sprechen.¹⁰²

Die Verwicklung von Ironie und Diskurs, und damit auch mit der Macht im Diskurs, sorgt damit für eine wichtige kritische Funktion von Ironie: Weil sie nicht nur Bedeutungen gegeneinander konkurrieren lässt, sondern auch die damit verbundenen Weltanschauungen und Machtverhältnisse, in die sie eingebettet ist. Ironie lässt sich deshalb eng mit der Parodie verknüpfen. Wie die Ironie existiert die Parodie nur in ihrem Bezugsverhältnis zu einer Vorlage, der Interaktion zwischen zwei Bedeutungen bzw. Werken. Margaret Rose definiert Parodie als die „Nachahmung und komische Umfunktionierung einer präformierten Vorlage“.¹⁰³ Rose verbindet ihr Verständnis der literarischen Parodie inhärent mit ihrer Kritikfunktion: Die Parodie konstruiere dabei zwei gegensätzliche Textwelten, die Textwelt des parodierten Originals und die Textwelt des parodisierenden Textes, und lasse diese

¹⁰⁰ vgl. ebd. S. 20

¹⁰¹ vgl. ebd. S. 61

¹⁰² vgl. ebd. S. 38

¹⁰³ Rose, Margaret A. (2006): *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 7

aufeinandertreffen. Die „komische Diskrepanz“, ¹⁰⁴ die daraus hervorgeht, könne wiederum im Wechselspiel zwischen Text und Rezipient*innen, der Leser*innenwelt, erkannt und als Folge in eine Umfunktionierung oder Potenzierung der Vorlage umgewandelt werden. Roses Definition trifft damit auch das relationale Ironieverständnis von Hutcheon, Parodie entsteht also nicht einfach nur innerhalb eines Textes, sondern spielt sich innerhalb einer Interaktion im Diskurs ab, der zwischen Text, Rezipient*innen und zeitlichem/gesellschaftlichen Kontext ausgetragen wird. Sowohl die Ironie, als auch die Parodie spielen also mit der Nachahmung und Umfunktionierung der Realität und erfordern eine rekonstruierende Interpretationspraxis, die genau zwischen vorgegebener, vermeintlicher Bedeutung und ironischer/parodistischer Bedeutung unterscheiden und eine stabile Bedeutung aus mehr als nur zwei Möglichkeiten herstellen muss.

Ironie kann somit auch aus ihrer definatorischen Abhängigkeit von Autor*in-Intentionalität gelöst werden, wie sie etwa für Booth und Muecke konstitutiv ist. In einer diskursfokussierten Interpretationspraxis kann es also nicht darum gehen, eine vermeintliche ironische Intention des*der Autors*in zu dechiffrieren, sondern vielmehr das Verhältnis des Statements zum umgebenden Text sowie zum Diskurs, der die Legitimität einer Aussage überhaupt erst konstituiert, festzustellen. Zu prüfen, ob Ironie oder eine Parodie erkennbar ist, heißt also, intratextuellen und intertextuellen Hinweisen auf einen Widerspruch zwischen Zeichen und Bedeutung nachzugehen und die Bedeutung jenes Widerspruches für das Werk und den (orientalistischen) Diskurs so gut wie möglich bestimmen zu können. Ironie wird damit als distanzierende, oft kritische und im äußersten Falle destabilisierende Art der Bezugnahme im interdiskursiven Kommunikationsprozess von literarischen Texten aufeinander verstanden.

I.2.2 Ironischer Orientalismus

Gerade weil orientalistische Texte so stark auf Stereotypisierung, vermeintlichem „common sense“ über Kulturen und Menschen und „natürlicher“ Differenz beruhen, wurde die ironische Umfunktionierung dieser Grundlage schon häufig zum Gegenstand literarischer Werke. Die anti-imperialistische/ironische Funktion von Text, die Said bei den Werken Conrads beginnen sieht, kann dabei schon früher, etwa bei Eduard Douwes Dekkers *Max Havelaar* (1860) beobachtet werden. Selbst Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726) changiert zwischen Affirmation und der Parodie von westlicher Reiseliteratur und exotistischen Beschreibungen des „Fremden“.

¹⁰⁴ ebd. S. 21

Ironischer Orientalismus, wie diese Neubefragung und Umfunktionierung orientalistischer Texte auf Basis der vorhin zusammengetragener Literatur von dieser Arbeit genannt wird, ist also nicht nur ein Phänomen der modernen und zeitgenössischen Literatur, die auf postkoloniale Theoriebildung, den anti-kolonialen Unabhängigkeitsbewegungen etwa in afrikanischen Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg oder eine vielstimmigere Weltöffentlichkeit regiert. Vielmehr wird Ironischer Orientalismus in dieser Arbeit als wesentlicher Bestandteil eines Zeichen- und Bedeutungsgefüges verstanden, das Bedeutung der Menschen und Kulturen in der Literatur und insgesamt überhaupt erst möglich macht. Homi Bhabha hat diese inhärente Verbindung von Politik und Geschichte mit ihrer Verhandlung in Texten in seiner *Location of Culture* beschrieben. Bhabha legt sein Hauptaugenmerk nicht auf die politische Geschichte *an sich*, sondern auf deren „history of the form of its writing“: ¹⁰⁵ Bhabha wendet sich dabei gegen eine Form der Bedeutungsproduktion anhand binärer Oppositionen, wie sie etwa bei de Saussure, aber eben auch bei Said beschrieben wird, sondern macht vielmehr Schreiben und Argumentieren als Ort der *Verhandlung* von Bedeutung aus. Wissen und Bedeutung ergeben sich, laut Bhabha, weder aus ihrem Wesen selbst, noch werden sie diskursiv einfach am Gegenteil des Anderen erschaffen. Stattdessen ist Bedeutung immer die Folge eines komplexen diskursiven Aushandlungsprozesses, der mehr als nur zwei Endprodukte zulasse: ¹⁰⁶

„In such a discursive temporality, the event of theory becomes the negotiation of contradictory and antagonistic instances that open up hybrid sites and objectives of struggle, and destroy those negative polarities between knowledge and its objects, and between theory and practical-political reason.“ ¹⁰⁷

Theorie und Praxis, Orient und Okzident, Gesagtes und Gemeintes werden damit zu unzureichenden Polaritäten. Die starke Binarität der Saidschen Theorie, die häufig kritisiert wurde, wird bei Bhabha zugunsten einer Hybridität aufgelöst, die den Text als Ort der Verhandlung und nicht der zweiseitigen Markierung begreift.

Gerade deshalb ist Ironie in dieser „diskursiven Zeitlichkeit“ jeder Herstellung von Bedeutung so entscheidend. Kontext und die oft ambivalente Interpretation von Gesagtem und Gemeintem, die für Ironie so entscheidend ist, ist vollständig nur in ihrer performativen Situation verstehbar, wie es etwa Linda Hutcheon gezeigt hat. Ironie ist dabei eine wesentliche Stimme in der diskursiven Aushandlung von Bedeutung, die in jedem Text und im ironischen Text ganz besonders am Werk ist. Ironie ist dadurch auch nicht per se subversiv oder kritisch gegenüber dem Status quo: Wie die Parodie verweist Ironie in erster Linie auf

¹⁰⁵ Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*, London: Routledge, S. 23

¹⁰⁶ vgl. ebd. S. 23f.

¹⁰⁷ ebd. S. 25

eine „komische Diskrepanz“, ¹⁰⁸ die Implikationen dieser Diskrepanz sind aber genauso dem Prozess der Festlegung von Bedeutung unterworfen wie ein Statement, das nicht als ironisch oder parodistisch auffällig ist.

Ironie und Parodie können in ihrer kritischen Dimension die Funktion annehmen, jede als „natürlich“ wahrgenommene Kategorie, sei diese nun Geschlecht, „Race“, aber auch kulturelle Identität, zu hinterfragen. Verweist doch das ironische Unterlaufen des Gesagten auf die Tatsache, dass vorgefertigte narrative Muster nur zum Schein fortgeführt werden könnten. Im Kontext des Kolonialismus, der so stark auf naturalisierter Differenz aufbaut, wie es Hall und Said gezeigt haben, wird der genaue Blick auf die Wirkung von Ironie damit zu einem wesentlichen Moment literaturwissenschaftlicher Analyse.

I.2.3 Der orientalistische Text: *Robinson Crusoe* und *Heart of Darkness*

Um aber analysieren zu können, wo Ironie bei dieser Bezugnahme ansetzt, ist es zuerst entscheidend, den Diskurs zu kennen, innerhalb dessen sie arbeitet. Denn wie bei Link/Link-Heer gesehen, schafft Literatur, verstanden als Interdiskurs, ein deutlich autonomeres Feld als etwa bei Said angedacht. Literatur ist also nicht nur verlängerter Arm einer westlichen Hegemonie, sondern eine eigenständige Materie, die ein komplexes Netz von Texten kreativ miteinander verbindet und umwälzt. Orientalismus soll deswegen nicht als von vornherein festgelegte Bedeutung eines Werkes verstanden werden, sondern als textuelles System, das über die Zeit seine eigenen Muster und Merkmale entwickelt hat. Eine Analyse von Texten im orientalistischen Diskurs muss daher einen doppelten Weg gehen: Wiederholungen und Ähnlichkeiten, auf denen jeder Diskurs maßgeblich für seine Existenz basiert, erkennen und dabei gleichzeitig die Vorannahme einer Gemeinsamkeit aller Texte nicht zu einer simplifizierenden Interpretation führen lassen.

Andrea Polaschegg hat in ihrem *Der andere Orientalismus* die Funktion eines Diskurses als literarisches Bezugssystem beschrieben. Laut ihr habe Orientalismus historisch, am stärksten im 18. und 19. Jahrhundert, als der „performative Produzent“ ¹⁰⁹ für Gemeinsamkeiten in der Literatur gedient. Danach konnten durch die Versammlung ganz unterschiedlicher Phänomene verschiedene Kulturen, Zeiten und Länder auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden und somit für den Westen verstehbar und „intelligibel“ ¹¹⁰ gemacht werden. Alle als orientalistisch, fremd oder exotisch wahrgenommenen Menschen und Völker seien so

¹⁰⁸ Rose, Margaret (2006), S. 21

¹⁰⁹ Polaschegg, Andrea (2005), S. 101, im Original kursiv

¹¹⁰ Butler, Judith (2016), S. 38

durch das Überkonzept von Orientalismus in einer „semiotische[n] Stimmigkeit“¹¹¹ aneinandergelassen worden. Zentral ist für sie dabei das Stilmittel „Pars pro Toto“: Dadurch könne jedes Einzelphänomen immer für ein orientalistisches Ganzes stehen, der Rückbezug auf den Diskurs mache es verstehbar und zum stimmigen Beweis für Wahrhaftigkeit des Orientalismus:

„Der Begriff ‚Orient‘ ist nicht unschärfer, imaginärer oder ‚fiktiver‘ als andere Konzepte, literarisch allerdings von besonderer Produktivität. Es sind die Vielzahl der an seiner Konstitution beteiligten Diskurse, das breite Spektrum seiner materialen Träger mit ihrer jeweiligen Eigengesetzlichkeit sowie die Heterogenität der Gebrauchszusammenhänge, in denen das Konzept steht, die den Orient im 18. und 19. Jahrhundert zu einer so großen Sinneinheit machen.“¹¹²

Bedeutung ist also bewusst keine Folge eines alles bestimmenden Diskurses, sondern entsteht durch die literarische Produktion und Bezugnahme von Texten untereinander. Ein gutes Beispiel für die von Polaschegg beschriebene Funktion des „Pars pro Toto“ zeigt sich bei der Werktrias von Conrads *Heart of Darkness*,¹¹³ Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*¹¹⁴ und Eleanor Coppolas *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*.¹¹⁵ Die Erzählung, der Film und die Dokumentation beziehen sich thematisch sehr eng aufeinander und werden durch Orientalismus trotz ihrer Unterschiede in Form und Machart zusammengehalten. *Apocalypse Now* und *Hearts of Darkness* stellen dabei explizit einen intertextuellen Bezug zu Conrads Erzählung her und adaptieren deren Hauptthema, die Selbstfindung und -zerstörung am Rande der westlichen Zivilisation, für ihr jeweiliges Setting. Während aber der thematische Bezug recht konstant ist, weicht der Ort der Handlung stark vom Original ab: *Apocalypse Now* spielt im Norden und Süden Vietnams und in Kambodscha, *Hearts of Darkness* dokumentiert den eigentlichen Drehort des Films auf den Philippinen und dem Land der Ifugoa, die im Spielfilm die kambodschanischen Dschungelbewohner*innen darstellen.

Dass aus dieser starken kulturellen und geographischen Inkongruenz kein offener Widerspruch zu entstehen scheint, kann auf die nivellierende Wirkung des orientalistischen Diskurses zurückgeführt werden: während der Westen in den drei Werken in verschiedenen Repräsentationen gezeigt wird, kann der Nicht-Westen offenbar durch alles und jeden abgebildet werden, das komplexe Selbstbild des Westen wird zwar sichtbar an seinem Anderen produziert, wer oder was genau dieses „Anderer“ ist, ob philippinisch, kongolesisch oder vietnamesisch, ist aber zweitrangig und im künstlerischen Endprodukt praktisch

¹¹¹ Polaschegg, Andrea (2005), S. 101

¹¹² Ebd. S. 101

¹¹³ Conrad, Joseph (2007): *Heart of Darkness*. Edited by Owen Knowles. London: Penguin Books. In der Folge zitiert als „CH, S. xx“ in Klammern hinter dem Zitat im Text.

¹¹⁴ Coppola, Francis Ford (1979): *Apocalypse Now*, USA: United Artists

¹¹⁵ Coppola, Eleanor/ Bahr, Fax/ Hickenlooper, George (1991): *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, USA: Triton Pictures

irrelevant. Der nicht-westliche „Rest“ nimmt nur durch seine Rolle als mystifizierter und unkonkreter Pseudo-Ort Gestalt an und ist als Teil eines orientalistischen Ganzen erklärt und repräsentiert, nicht aber durch seine spezifischen Merkmale und Eigenheiten. Die Signifikation, die innerhalb des orientalistischen Diskurses stattfindet, kann daher nur als Folge eines großen Bezugssystems von Texten untereinander erklärt werden. Menschen und Kulturen, die das Kontrastbild zum Westen darstellen sollen, sind nicht als vom Westen unabhängige Entitäten denkbar, sondern nur als textliche Konstruktionen, die durch Wiederholung in einer riesigen Menge an Texten über die Zeit Gestalt angenommen und dadurch verstehbar gemacht wurden.

Da es aber unmöglich ist, diese Menge an relevanten Texten vollständig aufzuzählen oder gar untersuchen zu können, scheint es sinnvoll, sich auf einflussreiche und weit rezipierte Vorlagen zu konzentrieren, um einen Typus des orientalistischen Textes zu entwickeln. Neben *Heart of Darkness* ist auch Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) ¹¹⁶ eine solche Vorlage.

I.2.2.1 „[M]y people were perfectly subjected” – *Robinson Crusoe* als orientalistischer Text

Der Einfluss des 1719 in Großbritannien erschienenen Romans *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe* gerade auf das literarische Genre des Abenteuerromans kann kaum überschätzt werden. Susanne Zantop sieht ihn als einen der „einflussreichsten europäischen Romane des 18. Jahrhunderts.“ ¹¹⁷ Als „koloniales Gleichnis *par excellence*“ ¹¹⁸ hat er außerdem eine besondere Bedeutung für die europäische Geistesgeschichte in ihrem Verhältnis zum überseeischen Kolonialismus und dem Sklavenhandel, der etwa in Großbritannien erst 1808 verboten wurde und zum Erscheinungsjahr von Defoes Roman nach Goldfunden in Brasilien sogar einen erheblichen Aufschwung erfahren hatte. ¹¹⁹ Somit lässt sich das Werk, welches in der Folge das auch im deutschsprachigen Raum sehr populäre Genre der Robinsonade begründete, als wichtiges und teilweise sogar stilbildendes Dokument innerhalb des orientalistischen Diskurses lesen. Die hierfür relevanten Spezialdiskurse wären unter anderem die Geschichte der Sklaverei und des Plantagenwesens in Latein- und Südamerika, die Aufklärung als handlungs- und

¹¹⁶ Defoe, Daniel (1985): *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*. Edited by Angus Ross. London: Penguin Books. In der Folge zitiert als „RC, S. xx“ in Klammern hinter dem Zitat im Text.

¹¹⁷ Zantop, Susanne (1999), S. 126

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Kaune-Nüßlein, Alrun (2021): *Atlas der Versklavung. Daten und Fakten über Zwangsarbeit und Ausbeutung*. Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung, S. 27

gedankenleitende Philosophie, christliche Theologie, Landwirtschaft und kapitalistische Herstellungsweise und Handel.

Im Zentrum steht die Figur Robinson Crusoe, der gegen den ausdrücklichen Rat seines Vaters als junger Mann sein Glück im Überseehandel versuchen will. Von der Reise vom britischen Hull in ferne Länder verspricht er sich, der gemäßigten Bürgerlichkeit seiner alten Heimat, der „Middle Station“ (RC, S. 28) des Lebens, zu entkommen. Doch seine Reise erweist sich als äußerst unglücklich, schnell erleidet er den ersten Schiffbruch und wird beim nächsten Versuch von Piraten gefangen genommen und von Mauren versklavt. Nach zwei Jahren kann er entkommen und wird auf der Flucht von einem portugiesischen Schiff aufgelesen, dessen Kapitän er seinen Fluchthelfer Xury als Sklaven verkauft, worauf der Kapitän Crusoe mit nach Brasilien nimmt. Dort angekommen errichtet und bewirtschaftet Robinson eine Plantage, doch lange hält er es am Festland nicht aus: Im Auftrag ansässiger Plantagenbesitzer setzt er die Segel in Richtung afrikanischer Küste, um dort auf eigene Faust Sklaven für die Arbeit auf den südamerikanischen Besitzungen zu kaufen. Auf dieser Reise kommt es zum zweiten Schiffbruch, mit letzter Kraft kann er sich auf eine vermeintlich verlassene Insel retten, auf der er nun fast drei Jahrzehnte verbringt.

Robinson Crusoe ist, neben den abenteuerlichen und realistischen Versatzstücken, vor allem ein moralischer und didaktischer Text. Die Entdeckerfigur im Zentrum durchläuft auf seiner ereignisreichen Reise einen Lernprozess, der vor allem durch das Christentum und den Kapitalismus beeinflusst wird. Nur durch diese beiden Säulen kann er das Leben auf der einsamen Insel überhaupt meistern. Ein anschauliches Beispiel für das Verhältnis von Religion und Arbeit ist die Verblüffung, mit der Crusoe nach einiger Zeit auf der Insel plötzlich das Wachstum von Gerste aus dem Boden bemerkt (RC, S. 95). Zuerst denkt er an ein Wunder, Gott höchstpersönlich habe ihm fürs Überleben auf der Insel Hilfe geschickt. Doch durch genauere Analyse merkt er, dass nicht die Vorsehung, sondern die Ausscheidungen der Hühner das Wachstum der Gerste hervorgerufen haben: „[M]y religious thankfulness to God’s providence began to abate too, upon the discovering that all this was nothing but what was common“ (RC, S. 95).¹²⁰ Die Passage ist gleichzeitig ein Bezug auf das Bibelgleichnis vom Sämann in Matthäus, Kapitel 13, aber auch dessen Erweiterung: Gott, aber vor allem die dem Menschen zugeneigte Natur und harte Arbeit ermöglichen Robinson das Überleben auf der Insel. Erfolg ist hier, wie an anderen Stellen im Roman, die Folge eines genauen Ausbalancierens zwischen gewissenhafter Arbeit, Verzicht und einer Prise göttlicher Vorsehung.

¹²⁰ Eine Restverantwortung bleibt aber bei Gott, indem Crusoe diesem zumindest zugesteht, der Gerste im Schatten das Keimen ermöglicht zu haben.

Überleben ist für Crusoe allerdings keine wild-romantische Koexistenz mit der Natur, sondern nimmt die Form eines Abschottungsprozesses gegen die Natur an. Ohne feindliche Tiere oder Menschen überhaupt nur gesichtet zu haben, macht sich Crusoe an den Bau einer Festung mit hohen Mauern, die ihn vor der Außenwelt schützen sollen. Bei deren Bau verzichtet er sogar auf eine Tür, wodurch er immer eine Leiter benutzen muss, um in sein Zuhause zu gelangen (RC, S. 96). So ist Crusoe schon bald kein Schiffbrüchiger auf der Insel mehr, sondern ein Siedler, der das Eiland durch ausgeklügelte Landwirtschaft, Jagd und Sicherheitstechnik regelrecht eingenommen, *kolonisiert* hat. Der Europäische Entdecker macht sich in seiner „complete [sic!] enclosure“ (RC, S. 96) unerreikbaar für fremde Einflüsse, seine Präsenz wird zur technisierten Selbstbehauptung, die kaum eine Möglichkeit für Durchlässigkeit und Austausch offenlässt. Die Insel ist nicht nur neue Heimat, sondern wird zum Besitz:

„(...)to think that this was all my own, that I was king and lord of all this country indefeasibly, and had a right of *possession*“ (RC, S. 114, Kursivdruck eingefügt)

„First of all, the whole country was my own meer property; so that I had undoubted right of dominion. Secondly, my people were perfectly subjected: I was absolute lord and lawgiver.“ (RC, 240f.)

Die (europäische) Dominanz über Land und Leute ist dabei aber nicht nur eine gottgegebene Grundbedingung, vielmehr wird sie im Roman als Folge von Arbeit und Umsicht dargestellt. Eng damit verknüpft ist der Diskurs der Aufklärung, der auch in Konkurrenz zum Christentum eine fundamentale Rolle einnimmt. Der „kritische Rationalismus“, von Peter Hamilton als „application of reason to social, political, and economic issues with a concern with progress, emancipation, and improvement“¹²¹ und als die wesentliche Methode der Aufklärung verstanden, wird zum handlungsleitenden Motiv für Robinson: Mit der Zeit bemerkt er, dass er sich bei seinem Handeln nicht auf Gott, sondern auf den menschlichen Verstand und Beobachtungsgabe verlassen kann. „Kultur“, in diesem Falle auch in der Dimension ihrer eigentlichen Wortherkunft aus der Fruchtbarmachung von Land, entsteht auf der einsamen Insel als Folge des rational geleiteten Individuums Robinson Crusoe und seinen Eingriffen in die Natur.

“(…) and here I must needs observe, that as reason is the substance and original of the mathematicks, so by stating and squaring every thing by reason, and by making the most rational judgement of things, every man may be in time master of every mechanic (sic!) art.“ (RC, S. 85)

Robinson Crusoe verweist hier also nicht mehr nur auf das pseudo-authentische Einzelschicksal seiner Abenteuerfigur Robinson Crusoe, sondern bezieht sich auf ein *universales menschliches Subjekt*, eine der zentralen Postulate der Aufklärung, das bewusst

¹²¹ Hamilton, Peter (1996): *The Enlightenment and the Birth of Social Science*, in: Hall, Stuart/Held, David/Hubert, Don/Thompson, Kenneth: *Modernity. An introduction to Modern Societies*. Oxford: Blackwell Publishers, S. 19-54, S. 22

auf jede Lebenssituation und jeden Menschen angewendet werden kann.¹²² Robinsons Insel kann damit auch als Version der Welt in ihrem „ursprünglichen Zustand“,¹²³ dem Naturzustand, interpretiert werden, aus dem Robinson seine Weiterentwicklung wagt.

Doch *Robinson Crusoe* zeigt auch, dass diese Anwendung des universalen menschlichen Subjekts, das vernunftbegabt, frei und selbstständig agieren kann, nur auf europäische Menschen anwendbar zu sein scheint. Denn für alle Menschen, die nicht europäischer Herkunft sind, gilt diese *conditio humana* nicht, oder nur sehr eingeschränkt: die Mauren halten Robinson ohne sichtbares Unrechtsempfinden in Sklaverei, die „Wilden“, denen Crusoe am Ende des Buches begegnet sind sprachlose „cannibals, or man-eaters“ (RC, S. 136), die ihre Opfer umbringen und dann auf Spießen braten. Die Einwohner*innen der Insel seien „Barbaren“ und „Monster“ und verlieren dabei, als „degeneracy of human nature“ (RC, S. 172) sogar ihre Menschlichkeit, wodurch Robinson nicht einmal mehr zu unterscheiden vermag, ob es sich bei den „Wilden“ um Frauen oder Männer handelt (RC, S. 188).

Die Darstellungspraxis der Insulaner*innen folgt damit dem Muster der „Naturalisierung von Differenz“, die Stuart Hall beschreibt.¹²⁴ Die Deutung dieser Menschen als unterlegen und kaum menschlich, die durch Robinson vorgenommen wird und von der Erzählinstanz nicht hinterfragt wird, basiert auf Zuschreibungen, die mit ihrer „Natur“ begründet werden, durch ihren Status als „degeneracy of human nature“. Selbst die Darstellung von Friday, zwar „cannibal in his nature“ (RC, S. 211), aber zumindest mit einigen positiven Charakterzügen, kann diesem generalisierendem Differenzsystem nicht entkommen: Obwohl schon 26 Jahre alt, sieht Crusoe sich als Vaterfigur für den „Wilden“ und erzieht ihn zum gläubigen Christen, der aber trotzdem nie ein gleichwertiger Freund Robinsons sein kann, sondern weiterhin seiner Natur nach eine „poor honest creature“ (RC, S. 136) bleibt.

Am Unterschied zwischen Friday und der Menschenfresser lässt sich auch der Topos von *edlen Wilden und Barbaren* ablesen. Urs Bitterli sieht in diesem stereotypen Paar eine wichtige Denkfigur der Aufklärung und der Reiseliteratur über „neuentdeckte“ Gebiete ab Beginn des 17. Jahrhunderts.¹²⁵ Die „Wilden“ spielen dabei eine wichtige Rolle für die Konzeption des Naturzustandes, einem fiktiven Urzustand der Menschheit, die noch frei von den Zwängen von Herrschaft, Privatbesitz und Arbeitsteilung gewesen sei. Dieser Gedanke spielt bei vielen aufklärerischen Theoretikern wie Thomas Hobbes, John Locke und Jean-Jacques Rousseau als Ausgangspunkt für einen Gesellschaftsvertrag der Menschen

¹²² Vgl. ebd. S. 23

¹²³ Jean-Jacques Rousseau (2012): *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*, hrsg. und übers. von Philipp Rippel, Stuttgart: Reclam, S. 22

¹²⁴ Hall, Stuart (1997), S. 244

¹²⁵ Bitterli, Urs (1991), S. 371

untereinander eine entscheidende Rolle. Die genaue Ausdifferenzierung des Naturzustandes variiert stark und kann deswegen nicht generalisiert werden, zumindest bei Rousseau geht er aber mit einer Idealisierung einer vorgesellschaftlichen Vergangenheit einher, in der der Mensch eher „wild“, naiv und auf Gemeinschaft statt auf Profitstreben und Gewalt bedacht gewesen sei. Der Naturzustand, bzw. das Naturrecht, „droit naturel“, ¹²⁶ steht dabei in strengem Gegenstand zur Zivilisation, die die „menschliche Seele“ „verfälscht“ ¹²⁷ habe.

Bitterli weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass eben dieser Naturzustand in Verbindung mit der „Entdeckung“ indigener Völker, die in anderen Gesellschaftsformen lebten als die technisierteren Europäer*innen, nicht nur als Gedankenfigur zu verstehen sei. Vielmehr hätten diese archaischen Völker im 18. Jahrhundert sozusagen als lebende Zeugen „des glücklichen Intermediärzustand[es] zwischen Natur und Kultur“ fungiert. ¹²⁸ Und da auch Rousseau etwa in seiner *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* (1755) dezidiert Bezug auf amerikanische Ureinwohner*innen, „Neger und die Wilden“, ¹²⁹ „Hottentotten“ und „Kariben“ ¹³⁰ nimmt, „entsteht und entstand beim Leser leicht die Meinung, der Naturmensch sei der archaische Überseebewohner schlechthin“. ¹³¹ Der „edle Wilde“ wird dabei nicht nur bei Rousseau als eine Art zeitgeschichtlicher Vorgänger des kultivierten Europäers gedacht, ihm werden die Attribute der Anspruchslosigkeit, Unschuld, Unvoreingenommenheit und Harmonie mit der Natur zugeordnet. ¹³²

Entgegengesetzt dazu steht das Klischee des Barbaren, des „ignoble savage“ ¹³³: kindisch unvernünftig, dumpf, faul und triebgesteuert. ¹³⁴ Bitterli sieht die „positiven“ Darstellungen von Wilden dabei als direkt abhängig von negativen Darstellungen des bedrohlichen Fremden, die schon weit früher und kulturübergreifend festgestellt werden könnten. Gemeinsam ist ihnen damit die naturalisierte, fixierte Differenz, durch die sie vom westlich-europäischen, kultiviertem Subjekt unterschieden werden können:

„Beide Vorstellungen [von „edlen Wilden und „Barbaren“] erwachsen einem betont ethnozentrischen Kulturbewusstsein, sind aber als eine Art von Archetypen des kollektiven Unbewussten keiner Kultur fremd. Es gab sie, bevor es Entdeckungsreisen gab; der Gehalt beider Begriffe nährt sich nicht nur aus persönlicher

¹²⁶ Rousseau, Jean-Jacques (2012), S. 13

¹²⁷ Ebd. S. 21

¹²⁸ Bitterli, Urs (1991), S. 273

¹²⁹ Rousseau, Jean-Jacques (2012), S. 39

¹³⁰ Ebd. S. 116

¹³¹ Bitterli, Urs (1991), S. 282

¹³² Vgl. Ebd. S. 373

¹³³ Hall, Stuart (2000): *The West and the Rest: Discourse and Power*, in: ders.: *Modernity: an introduction to modern societies*, Malden: Blackwell, S. 185-227, S. 221

¹³⁴ Vgl. Bitterli, Urs (1991), S. 373

Anschauung oder durch die Wissenschaft vermittelter Erfahrung, sondern aus der Art und Weise, wie die eigene Kultur intellektuell bewältigt werden kann.“¹³⁵

Insofern seien Darstellungen von „Wilden“, ob nun freundlich und wohlgesonnen wie Friday oder grausam und tierähnlich wie die Menschenfresser, in jedem Fall als diskursive Konstrukte zu verstehen, die das notwendige Kontrastbild für den Westen erschaffen und im Saidschen Sinne zum Zwecke der Eigenkonstruktion entstehen und *nicht* auf Basis von Fakten und Empirie und neutraler Repräsentation durch den Westen.

Ganz im Sinne von Saids Beispiel der Kourtsane bei Flaubert, die nur durch die Darstellung Flauberts eine Form und eine Repräsentation erlangt, führt Crusoe den „edlen Wilden“ Friday in die westliche Zivilisation ein, entwöhnt ihm den Kannibalismus, zeigt ihm das Würzen mit Salz (RC, S. 215) und lehrt ihm die Bibel. Die Beziehung der Beiden verläuft dabei streng nach dem Modell der westlichen Hegemonie, sodass es etwa überhaupt nicht zur Debatte steht, ob etwa auch Robinson Fridays Sprache lernen könnte und nicht umgekehrt, wie es im Roman geschieht. Friday ist niemals ein gleichwertiger Partner Robinsons, er dient ihm lediglich als Kontrastbild, das die Überlegenheit des Westens und die Unterlegenheit des Orients nicht nur abbildet, sondern diskursiv produziert. Crusoes Insel ist daher nicht nur ein Gedankenexperiment über kulturelle Begegnung, sondern ein von Anfang an in sich geschlossenes Produktionssystem für Differenz und westliche Überlegenheit.

Und dabei ist Friday sogar noch das größte Beispiel für Ambivalenz im Roman: Die restlichen Nicht-Europäer fügen sich ohne erkennbaren Widerstand in die Kapitallogik des Überseehandels ein: Xury, Crusoes Fluchthelfer von den Mauren, wird als Sklave verkauft, um den Kapitän für die Rettung zu bezahlen (RC, S. 54). Der internationale Seehandel, der Anfang des globalen Kapitalismus und seine Logik durchdringen dabei die Taten aller handelnden Personen. Selbst die Rettung aus höchster Seenot verlangt ein Gegengeschäft, nach seiner Rückkehr auf seine Plantage findet Crusoe alle seine Vermögenswerte von seinen Geschäftspartnern bewahrt, die jahrzehntelange Irrfahrt hat Robinson nebenbei zu einem reichen Plantagebesitzer gemacht. Wie durch eine marktwirtschaftliche Vorsehung stellt sich die Odyssee auch noch als gewinnbringendes Investment heraus.

I.2.2.2 „Anti-imperialist irony“ – *Heart of Darkness* zwischen Naturalisierung und Distanzierung vom Imperialismus

Joseph Conrads *Heart of Darkness* ist bis heute ein wichtiger Bezugstext von Kunst und Literatur, die koloniale und anti-koloniale Themen behandelt. Dabei kann der eigentliche

¹³⁵ Ebd. S. 374

Handlungsort der Erzählung, wie in den Beispielen *Apocalypse Now* und *Hearts of Darkness*, zwar abweichen, der erzählerische Kern aber recht unverändert übernommen werden. In anderen Beispielen, wie etwa in *Chocolate's Heart of Darkness*,¹³⁶ wird der Handlungsort ebenso verändert, der intertextuelle Bezug aber als Kritik an neo-kolonialen Praktiken europäischer Kakaolieferanten verwendet. Dem deutschen Dramatiker Wolfram Lotz gab Conrads Text in *Die lächerliche Finsternis*¹³⁷ Anlass zu einer Parodie des Originals und verlegt die Handlung nach Afghanistan und ans Landgericht Hamburg.

Diese kleine Auswahl zeigt die Ambivalenz von *Heart of Darkness*, die Chinua Achebe in seinem Essay *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness* thematisiert. Achebe wägt darin die Bedeutung von Conrads Erzählung als einem Prunkstück des englischsprachigen Literaturkanons¹³⁸ gegen rassistische und kulturchauvinistische Positionen gegenüber Afrika ab, die er in *Heart of Darkness* erkennt.

Heart of Darkness lässt sich, allein schon wegen der vielen Überschneidungen mit *Robinson Crusoe*, als anschauliches und vor allem für die literarische Moderne stilbildendes Werk des orientalistisch-kolonialen Diskurses lesen. Als relevante Spezialdiskurse kann man etwa den Handel mit Elfenbein im Kongo, die Geografie des Flusses Kongo, die koloniale Handelsverwaltung, Entdeckungsreisen, aber auch die menschliche Psyche und ihre Interaktion mit ihrer Umwelt ausmachen.

Die Erzählung beginnt auf einem kleinen Schiff auf der Themse, auf dem der namenlose Ich-Erzähler der Geschichte seines Mitfahrers Marlow lauscht, die von einer Expedition in den Kongo handelt und die dieser als Kapitän angeleitet hat. Die hauptsächliche Handlung spielt sich also, bis auf wenige Unterbrechungen, auf der intradiegetischen Ebene ab: Marlow berichtet von seinem Auftrag, Mr. Kurtz, einen zunehmend isolierten Vorsteher eines Elfenbein-Handelsposten am Kongo, mit seinem Schiff zu erreichen und den Kontakt zur Siedlung wiederherzustellen. Marlow berichtet von den lebensfeindlichen Bedingungen in den Handelsposten und auf dem Schiff, während sie auf ihrer Reise ins Landesinnere, „deeper into the heart of darkness“ (CH, S. 43) unter anderem von Einheimischen attackiert werden und dabei ein Besatzungsmitglied getötet wird.

Der „fremde“ Kontinent stellt sich hier, ganz anders als in *Robinson Crusoe*, nicht als fruchtbares und Entdeckern freundlich gesonnenes Terrain dar, sondern strahlt von Anfang an Gefahr aus. Marlow, der als kleines Kind Landkarten gewälzt und die noch weißen, nicht

¹³⁶ Moreira, Paul (2019): *Chocolate's Heart of Darkness*, Frankreich: Premières Lignes

¹³⁷ Lotz, Wolfram (2013): *Die lächerliche Finsternis*. Hörspiel. Frankfurt a.M.: Deutscher Theaterverlag

¹³⁸ Achebe, Chinua (2016): *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*, in: The Massachusetts Review, Vol. 57, No. 1, S. 14-27, S. 15

kartographierten Stellen am Nordpol oder in Südamerika bewundert hat, findet als junger Mann im inzwischen von zahlreichen westlichen Expeditionen „entdeckten“ afrikanischen Kontinent keine verheißungsvolle Fläche, sondern einen „place of darkness“ (CH, S. 9). Der Fluss Kongo übt dennoch eine Anziehungskraft aus, seine schlangenartige Form weckt im jungen Mann den Entdeckergeist:

„But there was in it [im “place of darkness”] one river especially, a mighty big river, that you could see on the map, resembling an immense snake uncoiled (...). The snake had charmed me” (CH, S. 43)

Die Schlange und mit ihr das Gebiet rund um den Kongo¹³⁹ erwecken damit Bilder des biblischen Sündenfalls und nehmen eine verbotene, mystische, aber auch reizvolle Gestalt an. Die westliche Kartographierung des Gebiets führt bei Marlow zu einem paradoxen Ergebnis: das Land wird nicht verstehbarer, sondern gerade durch seine Form als kolonialer schwarzer Fleck auf der Landkarte immer mysteriöser. Diese Aura des Geheimnisvollen und Mystischen, das, wie der Bezug zum christlichen Sündenfall-Mythos zeigt, zusätzlich mit der Geschichte von den Ursprüngen der Menschheit verbunden wird, erfüllt die ganze Erzählung. Die Reise, die Marlow erlebt, ist damit nicht nur eine abenteuerliche Unternehmung auf dem Fluss Kongo, sondern wird für den Erzähler zur Zeitreise der Menschheit:

„Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest.” (CH, S. 42)

Die Vegetation Afrikas scheint der Realität und der erlebten Zeit entrückt und wird zur Zeugin der vor-gesellschaftlichen Vergangenheit. Der „primeval mud“ (CH, S. 31) steht dabei im bewussten Gegensatz zur Zivilisation, aus der Marlow angereist ist und aus deren Warte er nun die lebendigen Ursprünge der Menschheits- und Erdgeschichte zu erkennen meint.

„The earth seemed unearthly. We were accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there – there you could look at a thing monstrous and free. It was unearthly and the men were — No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it – this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled, and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of their humanity – like yours – the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough: but if you were man enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it which you – you so remote from the night of first ages – could comprehend.” (CH, S. 44)

Diese Stelle kann als die Schlüsselpassage der Erzählung betrachtet werden, da sie viele Aspekte des orientalistischen Diskurses beinhaltet. Hier zeigt sich beispielhaft, wie in *Heart of Darkness* der fließende Übergang zwischen Natur und deren Bewohner*innen stattfindet.

¹³⁹ Seit der Berliner Konferenz von 1885 unterstand der „Kongo-Freistaat“ als Privatbesitz direkt dem belgischen König. Für eine Einordnung Conrads und von *Heart of Darkness* vor dem Hintergrund der belgisch-britischen Kolonialpolitik siehe Brantlinger, Patrick (2009): *Victorian Literature and Postcolonial Studies*. Edinburgh: University Press, ab S. 139

Die Beschaffenheit der Erde, „unearthly“ und durch ihre Andersartigkeit zur zivilisierten Welt immer mysteriös, wird auf die Menschen übertragen, sie erwecken bei Marlow dieselben Eigenschaften der Urtümlichkeit und des Archaismus wie die Bäume oder der Fluss selbst. Der „wild and passionate uproar“ ist dabei eben kein Akt zivilisierter Kommunikation, sondern mehr ein Produkt einer eigentümlichen Gleichartigkeit zwischen Natur, Urwald und den Afrikaner*innen. Die Einheimischen sind, im Gegensatz zu allen europäischen Charakteren und bis auf zwei vielsagende Stellen, stumm, sie sprechen nicht nur *kein* Englisch, sondern scheinen sich nur in trommelnden Lauten im Dschungel oder „words that resembled no sounds of human language“ (CH, S. 83) zu unterhalten. Dem afrikanischen Maschinisten auf dem Schiff kann die Funktionsweise des Dampfmotors nur durch einen „evil spirit“ (CH, S. 45) erklärt werden, den er bei zu hohem Druck auf dem Kessel befrieden muss, und Marlow beobachtet kurz vor Beginn der Suche nach Mr. Kurtz Arbeiter des Handelspostens, wie sie tierähnlich auf allen Vieren aus dem Fluss trinken (CH, S. 45).

Heart of Darkness wird dabei auf anschauliche Weise zum Beispiel für die Naturalisierung von Differenz. Sämtliche Afrikaner*innen verlassen nicht den Status als „unhappy savages“ (CH, S. 18) oder „cannibals“ (CH, S. 42) und können nur durch pure Konditionierung, wie der Maschinist, oder rohe Arbeit beim Elfenbein-Transport einen Zweck erfüllen. *Heart of Darkness* setzt damit die diskursive Formation der edlen und unedlen Wilden, wie sie bei *Robinson Crusoe* auftritt, nahtlos fort, betont aber den wilden und grausamen Aspekt umso stärker: In nur einer von zwei Stellen, an denen Einheimische mit englischer oder überhaupt einer Sprache auftreten, fordern sie Marlow auf, ihnen nach dem Töten der Feinde diese zum Verzehr übrig zu lassen (CH, S. 49). Achebe interpretiert diesen Bruch mit der sonstigen Artikulation der Afrikaner*innen als perfiden poetischen Akt Conrads, der seiner europäischen Leser*innenschaft einen „authentischen“ Ausdruck der afrikanischen Unzivilisiertheit präsentieren wolle.¹⁴⁰

Wie in *Robinson Crusoe* ist es außerdem möglich, die oben zitierte lange Passage als interdiskursive Verbindung zum Naturzustands-Diskurs der Aufklärung zu verstehen. Die Einhegung des Landes, die Rousseau als Ausgangspunkt der Fesseln der Gesellschaft ansah,¹⁴¹ hat im Kongo-Gebiet noch nicht stattgefunden und die Afrikaner*innen sind als ewige Bewohner*innen der „beginnings of time“ (CH, S. 50), unbefangen von den kulturellen Entwicklungen Europas, noch im Zustand wilder „Naturmenschen“, wie Rousseau sie etwa bei den nordamerikanischen Ureinwohner*innen fand. Marlow kann sich, im Saidschen Konstruktionsbegriff gedacht, nur als rationaler und zivilisierter Beobachter der Szenerie in

¹⁴⁰ Achebe, Chinua (2016), S. 19

¹⁴¹ Rousseau, Jean-Jacques (2010), S. 74

der Kolonie begreifen, indem er das „Andere“ als unzivilisiert und der Natur zugehörig repräsentiert, seine eigene aufgeklärte Rolle nimmt durch das von ihm geschaffene Kontrastbild des wilden und menschenfressenden Afrikaners erst Bedeutung an.

Doch genau an dieser Stelle ist es auch eine andere Lesart möglich. Auch wenn Marlow nur eine „remote kinship“ zwischen ihm und den unzivilisierten Einheimischen zulassen will, zeigt die Stelle doch eine gewisse reflektierende Selbsteinsicht, die über eine ganz simple Dichotomie zwischen Europäer und Afrikaner hinausgeht. Marlow erkennt in der wilden, grausamen Menschlichkeit der Afrikaner*innen sich selbst, bzw. das, was ohne die europäische Zivilisation von ihm übrig wäre. Wie schon am Anfang beim Studium der heimischen Landkarten wird die Zivilisations-bringende Botschaft und Forschung des Westen als Lüge enttarnt: das verheißungsvolle „Unbekannte“ ist der dunklen Realität des europäischen Kolonialismus gewichen, das westliche „Enlightenment“ hat nicht Helligkeit und Fortschritt, sondern Anarchie und Grausamkeit im Kongo erschaffen. Und tatsächlich wird die koloniale Realität in *Heart of Darkness* zwar nicht fundamental kritisiert, aber doch zumindest nicht verherrlicht. Die Handelsposten sind, obwohl sie zur Beschaffung des enorm wertvollen Elfenbeins dienen, Orte der Armut ohne ausreichende Verpflegung für die einheimischen Arbeiter (CH, S. 18) und Orte der Verzweiflung für die europäischen Arbeiter und Beamte, die ohne nötige Infrastruktur und Verpflegung sich selbst überlassen sind. Gänzlich anders als in der realistischen und detailgenauen Aufbereitung von landwirtschaftlichen Techniken und Häuserbau in *Robinson Crusoe*, nimmt *Heart of Darkness* eher die Form eines surrealen Alptraums an. Dieser übermannt etwa Mr. Kurtz, der in einer mysteriösen Einheit mit dem einheimischen Volk beim Handelsposten lebt und vor seinem Haus Menschenköpfe auf Pfählen aufgespießt hat (CH, S. 71). Er verkörpert diesen Wahnsinn des desorganisierten und auf Gewalt fußenden Systems, dem all seine Mitarbeiter unterworfen werden. Die große Bedeutung, die sich Kurtz mit seinen reichlichen Beschaffungen von Elfenbein bei der britischen Handelsgesellschaft erarbeitet hat, steht dabei in peinlichem Gegensatz zu seinen brutalen und eigenmächtigen Methoden. Kurtz wird daher vom strahlenden Helden des Handelssystems zu einem allzu ehrlichen und unmaskierten Profiteur, der für das öffentliche Bild nicht mehr tragbar ist. Dieses unvorteilhafte Bild zu beseitigen ist deshalb Marlows Aufgabe.

Die Figur von Kurtz schafft dadurch eine Art doppelten Boden für den kolonialen Diskurs, der sich in *Robinson Crusoe* noch unhinterfragt aufbauen kann. Die Verbindung von Aufklärung, westlicher Zivilisation und globalem Handel, die in Defoes Roman das Endprodukt einer moralischen Anleitung ist, wird in *Heart of Darkness* zum Alptraum durch

und für den Westen. Said bezeichnet diese Distanzierung von der westlichen positiven Perspektive als „ironic distance“: ¹⁴² Die westliche Entdeckerfigur konstruiert sich in der Erzählung nicht am orientalischen Anderen als zivilisiertes, rationales Subjekt, sondern wird ihr eigenes Zerrbild, ein den eigenen Trieben unterlegenes grausames, allzu menschliches Naturprodukt.

Zu einem großen Teil wird dieses Hinterfragen des orientalistischen Konstruktionsprozesses durch die Erzählung selbst ermöglicht. Die erzählerischen Mittel und die Erzählung an sich sind auch gleichzeitig die bedeutendsten Unterschiede zu *Robinson Crusoe*: während beide Werke, Defoes und Conrads, zu Beginn intradiegetisch-homodiegetische Erzähler haben, wechselt *Heart of Darkness* bald nach Anfang recht konstant zur metadiegetischen Ebene Marlows. Diese Verlagerung der Handlung auf die nächste diegetische Ebene, die allein schon durch die konstanten Anführungszeichen den erzählenden und damit subjektiven Charakter der Geschehnisse hervorhebt, erschafft ein gewisses Maß an (ironischer) Distanz. Die Handlung innerhalb von Marlows Bericht bestätigt dabei das geheimnisvolle Bild der europäischen Kolonie noch zusätzlich: statt einer Beschreibung von Fakten werden der Fluss Kongo und seine Ufer in Vermutungen und Unklarheiten gehüllt, die von Personen vor Ort geäußert werden. So etwa als Marlow ein Gespräch zweier Männer nur in Fetzen verstehen kann: „(...) ‘military post-doctor-two hundred miles-quite alone now-unavoidable delays-nine months-no news-strange rumours.’“ (CH, S. 39). Die Interpretation dieser Versatzstücke verbleibt nun bei Marlow, dem intradiegetischen Erzähler und der*dem Leser*in, wodurch eine fühlbare Ambivalenz und Vagheit der Handlung nicht etwa aufgelöst, sondern durch die Ordnung der Erzählung aktiv gefördert wird.

Edward Said hat diese Distanz als „ironic distance“ ¹⁴³ bei Conrad als Weg der Flucht aus dem totalisierenden dominanten Duktus des Imperialismus beschrieben. Durch die Verlagerung der Handlung von *Heart of Darkness* auf die zweite erzählerische Ebene als „Geschichte in der Geschichte“ schaffe Conrad die Möglichkeit, den imperialen Diskurs *von außen* zu beobachten. Der Diskurs wird also durch die Verlagerung der eigenen Beobachterposition überhaupt erst als Diskurs erkennbar. ¹⁴⁴ Bezogen auf die gesamte Prosa von Conrad spricht Said in diesem Zusammenhang von „anti-imperialist irony“, ¹⁴⁵ also einer literarischen Strategie, die koloniale europäische Praktiken als gewalttätige Akte offenlegt und so die strenge Trennung des zivilisierten Westens vom unzivilisiertem „Rest“ hinterfragt.

¹⁴² Said, Edward (1993): *Culture and Imperialism*, New York: Random House, S. 25

¹⁴³ ebd.

¹⁴⁴ vgl. ebd. S. 29

¹⁴⁵ ebd. S. xix

Doch nicht nur Said selbst hat vor der allzu schnellen Deutung von *Heart of Darkness* als einer Imperialismus-kritischen Erzählung gewarnt. Chinua Achebe weist etwa auf die fehlenden Konsequenzen des doppelten erzählerischen Settings hin, die Verlagerung der Handlung auf eine nächste Ebene führe letztlich zu keiner merklich anderen Einordnung, das Werk *Heart of Darkness* ende mehr oder weniger mit Marlows Geschichte an der Themse, ohne dass etwa der intradiegetische Erzähler noch Einwände vorgebracht hätte.¹⁴⁶

Außerdem ist zu bedenken, dass die oben gezeigte Problematisierung des westlichen Subjekts und die Offenlegung des Konstruktionsvorganges keinen Einfluss auf die Darstellung nicht-westlicher Menschen hat. Die naturalisierenden und rassistischen Zuschreibungen scheinen von der alptraumhaften Selbstfindung Marlows überhaupt nicht belangt zu werden, der höhere Status des Europäers als überlegener Mensch mit Sprache, Agency und der Möglichkeit zur Veränderung ist wie in *Robinson Crusoe* nicht Gegenstand der Debatte, sondern stille Voraussetzung. Die „wirkliche Frage“ bei der Lektüre von Conrads Erzählung sei, laut Achebe, damit nicht die nach der europäischen Selbstidentität, sondern die nach der „dehumanization of Africa and Africans“,¹⁴⁷ die durch die repräsentativen Praktiken in *Heart of Darkness* fortgeschrieben und verfestigt werde.

Ironie, zumindest in der Saidschen Lesart, scheint also die Möglichkeit einer Distanzierung des*der Leser*in vom Geschehen und den handelnden Charakteren zu beinhalten und die Handlung in ein kritischeres Licht zu rücken. Offen bleibt vorerst die Frage, ob die ausbleibenden Konsequenzen für die Handlung ein Widerspruch für eine ironische Lesart ist, oder Ironie von dieser Frage der Repräsentation nicht tangiert wird.

I.2.3 Der orientalistische Text: Zwischenfazit

Legt man also die Vergleichsfolie der Merkmale des orientalistischen Diskurses an, ist es möglich, auch zwischen den sehr unterschiedlichen Werken *Heart of Darkness* und *Robinson Crusoe* aussagekräftige Ähnlichkeiten zu erkennen. Doch auch wenn sich beide durch ihre ähnlichen Merkmale einem übergeordneten Diskurs zuordnen lassen, ist doch festzustellen, dass beide Werke durch die Wahl ihrer Handlung und ihrer poetischen Mittel auch wichtige Unterschiede zueinander aufweisen.

Im Ganzen lässt sich aber – natürlich nur unter dem Vorbehalt der nicht repräsentativen und nicht ansatzweise erschöpfenden Werkauswahl – dennoch eine Art Typus des orientalistischen/kolonialen Textes erkennen: beide Geschichten erzählen sich vom Standpunkt einer westlichen Entdeckerfigur her, die gegenüber den nicht-westlichen

¹⁴⁶ Achebe, Chinua (2016), S. 20

¹⁴⁷ ebd. S. 21

Territorien, seien sie nun in Zentralafrika oder vor der Küste Venezuelas, eine überlegene, paternalistische und abwertende Position einnimmt. Während das Innenleben und die Motivation dieser westlichen Charaktere einen großen Teil der Texte einnehmen, nimmt die Kolonie eine bereits vorgefertigte Rolle als statische, naturzuständige und unzivilisierte Projektionsfläche ein, die eher als ein Produkt westlicher Imagination statt als historisch und literarisch bedingter Handlungsort fungiert. Das Ergebnis des Kontaktes der Entdeckerfigur mit der Kolonie ist in beiden Fällen eine Affirmation der Dichotomie zwischen dem Westen und dem globalen „Rest“, die durch die starke Naturalisierung von kulturellen Unterschieden und der stereotypisierenden bis rassistischen Darstellung der jeweiligen Einwohner*innen hervorgerufen wird. Schon anhand dieser zwei Textbeispiele ist damit außerdem ersichtlich, dass beide literarischen Werke auf bereits existierende Darstellungsmuster und Denkfiguren zurückgreifen, die sich auch in der Geistesgeschichte der Aufklärung und der überseeischen Besiedlung Amerikas konstituiert haben. Mit Andrea Polaschegg und Edward Said kann man hier also von einem sich selbst erhaltenden intertextuellen Signifikanzsystem sprechen, das die westliche Selbstidentität durch die Zirkularität von erwartetem Ergebnis und Methode selbst konstruiert.¹⁴⁸

Sich selbst repräsentierende und artikulierende kolonisierte Menschen fehlen in beiden Werken gänzlich oder können nur in den vom Westen für sie geschaffenen Rollen einen Schein von Autonomie erlangen. Frauenfiguren sind ebenfalls fast vollkommen abwesend.

Trotzdem zeigen die Verschiebungen, die in *Heart of Darkness* auf der erzählerischen Ebene geschehen und die ersten Anzeichen des Zerfalls des kohärenten und selbstbewussten westlichen Subjekts, dass das Verständnis eines literarischen Werkes als Baustein des orientalistischen Diskurses bis zu einem gewissen Grad von einer ambivalenten Interpretationspraxis abhängt.

Eine ironische Lesart wäre gerade im Fall von Conrads Erzählung definitiv möglich, da diese gerade durch ihre Erzählperspektive und die alptraumhafte Opazität der Handlung einen erkennbar anderen Weg geht als der moralisierend modellhafte Roman *Robinson Crusoe*. Conrads *Heart of Darkness*, woran Edward Said den Startpunkt einer anti-imperialistischen Ironie in der Literatur festgemacht hat, ist damit zwei Dinge zugleich: Schauplatz für die rassistische Affirmation des kolonialen Diskurses und Beweis für der Möglichkeit seiner kritischen Reflektion und Auflösung.

¹⁴⁸ Polaschegg, Andrea (2005), S. 101

II. Analyse: *Water Music* und *Imperium* als ironisch-orientalistische Texte

Die Analyse der beiden Romane soll sich also auf ihre Rolle und ihr Wirken im orientalistischen Diskurs mit besonderem Fokus auf die Funktion der Ironie beziehen. Dies bedeutet, dass eine Betrachtung von Struktur und Handlung intra- und intertextuell notwendig ist, da etwa Ironie als Element von Handlung und Erzählung im Text genauso wie beim intertextuellen Bezug zum orientalistischen Diskurs auftreten kann. Deshalb erscheint es sinnvoll, beide Texte in einem ersten Teil inhaltlich und formal etwas allgemeiner zu erfassen, bevor eine genaue Analyse einzelner Aspekte beginnen kann, die aber notwendigerweise immer mit dem Gesamten in Verbindung stehen wird.

II.1 *Water Music* und *Imperium* – Text und Diskurs

II. 1.1 *Water Music* als metahistorischer Schelmenroman

*Water Music*¹⁴⁹ erschien 1981 und ist der erste Roman des Amerikaners Thomas Coraghessan Boyle (*1948). Der Roman ist in drei größere Abschnitte unterteilt, die jeweils kürzere Kapitel enthalten. Die formale Struktur des Textes leitet sich dabei direkt von den Hauptcharakteren und ihrer Konstellation zueinander ab: die drei Teile markieren die drei wesentlichen Lebensetappen des schottischen Entdeckers Mungo Park, einer historischen Figur, der 1795 von London aus zu einer Expedition aufbricht, um den Verlauf des Nigers in Westafrika zu bestimmen. Gemeinsam mit seinem Guide und Übersetzer Johnson entkommt er im ersten Teil der maurischen Gefangenschaft in Benown und schlägt sich durch die Sahelzone und das Königreich Bambara zum Niger durch, welchen er als erster Europäer zu Gesicht bekommen darf. Auf der Rückreise verliert er Johnson an ein gefräßiges Krokodil und schließt sich deshalb einer Sklavenkarawane an, die ihn letztlich zurück zum britischen Außenposten an der afrikanischen Westküste bringt. Für seine unwahrscheinliche Rückkehr gefeiert und durch die Veröffentlichung seines Reiseberichtes ein berühmter Mann geworden, kehrt er im zweiten Teil nach einigen gesellschaftlichen Eskapaden zu seiner Verlobten Ailie nach Schottland zurück, die beiden heiraten und gründen eine Familie. Unfähig sich nach den Eindrücken der Expedition in Afrika mit einem Leben in der britischen Provinz als Landarzt zufrieden zu geben, plant er aber heimlich und mit erneuter Unterstützung der Londoner „African Society“ eine zweite Forschungsreise, um den Niger noch weiter zu erforschen und vor allem für den europäischen Handel zu erschließen. Gegen den Willen seiner Ehefrau, dieses Mal aber mit deutlich mehr Ausrüstung und Soldaten, bricht Park 1805 ein zweites Mal in Richtung Afrika auf. Doch seine zweite Reise wird im letzten Teil des Buches zum

¹⁴⁹ Boyle, T.C (1998): *Water Music*. London: Granta Books. In der Folge zitiert mit Klammern im Text als „WM, S. xx“

Desaster: Schlechte Organisation, unsensible und gewaltvolle Konfrontationen mit den Einheimischen, die harten klimatischen Bedingungen des Monsuns und Tropenkrankheiten erschweren das Vorankommen des Expeditionszuges dramatisch, bis Mungo schließlich mit nur noch drei übriggebliebenen Gefährten im Pfeilhagel einheimischer Kämpfer in den Stromschnellen von Boussa umkommt.

Während die drei großen Teile also im Wesentlichen das Leben des Entdeckers Mungo Park spiegeln, besteht *Water Music* intern aus zwei Handlungssträngen, die sich erst im dritten Teil vereinen. Die Kapitel alternieren dabei, mit wenigen Ausnahmen, zwischen der Fokalisierung auf Mungo Park und die zweite Hauptfigur, Ned Rise. Rise ist ein Lebenskünstler aus der Londoner Unterschicht, der sich mit kleineren Betrügereien und halbweltlichen Geschäften gerade so über Wasser halten kann. Als Waise erlebt er alle Härten und Ungerechtigkeiten des schmutzigen London des frühen 19. Jahrhunderts: Sein Ziehvater verstümmelt seine Hand, um dem Jungen bessere Betteleinnahmen zu verschaffen, er ertrinkt beinahe in der Themse, wird unschuldig zum Tode verurteilt, ersteht durch ein medizinisches Wunder wieder von den Toten auf und muss sich fortan als Grabräuber für einen gewissenlosen Arzt verdingen. Bei seiner Flucht aufs Land wird er gefangengenommen und landet letztlich als Soldat in der britischen Strafkolonie in Westafrika.

Dort kreuzen sich auch die Wege der beiden Hauptcharaktere Ned und Mungo, die bis dahin in kompletter Unwissenheit voneinander gelebt haben, zum ersten Mal. Ned wird als Organisator zu einem der seltenen Lichtblicke in Mungos zweiter Expedition, als einziges Mitglied der Gemeinschaft überlebt Ned die Stromschnellen und führt sein Leben bei einem Volk im Westen des heutigen Nigeria weiter.

Die Vielzahl an Charakteren, die zahlreichen expliziten intertextuellen Anspielungen und die schiere Handlungsfülle des Romans erschweren eine kurze Konzeptualisierung von *Water Music* recht schwierig. Dennoch lassen sich einige wesentliche dominante thematische und strukturelle Eigenschaften erkennen, die so wichtig sind, dass ihre Analyse eine spezifischere Interpretation nur erleichtern kann.

In der Sekundärliteratur wird *Water Music* als Schelmenroman bzw. als Pikareske gelesen. So beschreibt Robert Scott den Roman als „bawdy picaresque with two protagonists“¹⁵⁰ und bezieht sich dabei vor allem auf die englischsprachige „picaresque“ des 18. Jahrhundert, also auf Swifts *Gulliver's Tale* und Samuel Johnsons *Rasselas*, aber auch Voltaires *Candide*.¹⁵¹

¹⁵⁰ Scott, Robert (2004): „But hey, this is Africa, man“: *Water Music and the Postmodernization of the Eighteenth-Century Novel*, in: *Revue LISA*, Vol. 2, Nr. 5, <https://doi.org/10.4000/lisa.2907>, S. 86-95. (Seitenzahlen basieren auf den Paragraphen der Webversion)

¹⁵¹ Ebd. S. 4

Besonders sieht Scott diesen Gattungsaspekt in der Figur von Ned Rise als „true picaro“¹⁵² verwirklicht, der als wandelbare Figur im Londoner Untergrund eine typisch pikareske Gestalt annehme. Marc Donadieu erweitert diese Deutung sogar noch, indem er auch Mungo als „picaresque character“¹⁵³ verortet und in *Water Music* verschiedene Umarbeitungen des Picaro-Motivs nachweist. Mungo sei folglich eher eine satirische Verdrehung des Picaros, weil er die typische Wandelbarkeit dieser Figur gerade bei seiner zweiten Niger-Reise sträflich vermissen lasse.¹⁵⁴

Und tatsächlich gleicht die Ausgangslage von *Water Music* dem, was etwa Matthias Bauer und Donadieu als wesentlich für den Schelmenroman kennzeichnen. Beide betonen die gesellschaftliche Außenseiterrolle, die der Schelm bzw. der Picaro einnimmt und die ihm in der Folge zu einer ganz speziellen Sicht auf die Gesellschaft verhilft. Bauer spricht hier von der „verkehrten Welt“,¹⁵⁵ die der Picaro bewohne, typischerweise ein kriminelles oder in seiner Existenz gefährdetes Milieu. Der Picaro werde so zum „Ergebnis seiner Umweltprägung“,¹⁵⁶ als Anhänger einer Subkultur widerspreche er notwendigerweise den etablierten und elitären Schichten der Gesellschaft und erlaube so einen Blick von außen auf diese angebliche „Normalität“:

„Picaresque characters serve to subvert the established order by showing its shortcomings and injustices, which is why they frequently break laws, traditions and social order or find a way to work around it.”¹⁵⁷

Als „resourceful, shifty character“ und „con artist“,¹⁵⁸ der aus äußerst prekären Verhältnissen stammt und sich auf Täuschungen und Tricks verlegt, um gesellschaftlichen Erfolg erlangen zu können, wird Ned Rise damit zum Paradebeispiel für einen pikaresken Charakter.

Blickt man auf die Erzählstruktur, fällt im starken Kontrast zu *Robinson Crusoe* und *Heart of Darkness* in *Water Music* ein allwissender und souveräner Erzähler auf, die Fokalisierung wechselt oft zwischen einer extradiegetischen Nullfokalisierung und einer internen Fokalisierung, die selbst wiederum variabel ist, weil sie zumeist zwischen den Blickwinkeln von Mungo und Ned, aber auch von Ailie oder etwa Fatima hin und her wechselt. Ein gutes Beispiel für den fließenden Übergang der Fokalisierungen lässt sich kurz vor Johnsons Tod beobachten:

¹⁵² Ebd. S. 4

¹⁵³ Donadieu, Marc V. (2000): *American Picaresque: The early novels of T. Coraghessan Boyle*. Ann Arbor: Bell & Howell Information and Learning Company, S. 62

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 85

¹⁵⁵ Bauer, Matthias (1993): *Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans*, Stuttgart: Metzler, S. 26

¹⁵⁶ Ebd. S. 27

¹⁵⁷ Donadieu, Marc (2000), S. 9

¹⁵⁸ Jeweils Donadieu, Marc (2000), S. 62 und S. 81

„Unknown to any of the participants in this scene, however, is the very crucial fact that a colossal old riverine crocodile – nearly eighteen feet in length – has followed the rising waters deep into the recesses of the jungle in the hope of picking up an easy meal at the expense of some half-drowned, warm-blooded creature making its miserable way to higher ground. (...) Things have gone splashing past him – easy marks – wretched, wet, vomiting things creeping out of the water unawares – but he’s ignored them.” (WM, S. 148)

Hier wird zuerst die allwissende externe Fokalisierung bekräftigt, indem der Erzähler explizit auf einen Umstand, das lauende Krokodil, hinweist, der „unknown to any of the participants“, Mungo und Johnson, existiert. Unterstrichen wird der Wissensüberschuss sogar noch durch die exakte Beschreibung des „eighteen feet“ Krokodil. Diese externe Perspektive wird aber wieder verlassen, um die Jagdgedanken des Krokodils wiedergeben zu können, nur um den Tod Johnsons wieder von der externen Warte zu berichten (WM, S. 149). Diese dynamischen Wechsel der Fokalisierung und die dadurch sehr dominante Funktion des allwissenden Erzählers sind kennzeichnend für die Erzählung in *Water Music*. Ironie entsteht in den meisten Fällen somit auch durch das Framing der Charaktere durch den Erzähler, wie in dieser Szene, die den Tod Johnsons als Folge des gerissenen Jagdverhaltens des Krokodils erklärt.

Häufig zu beobachten sind in *Water Music* außerdem Formen der *Fiktionsironie*, also eine Ironie, die durch das Spiel mit der Fiktionalität des Textes entsteht.¹⁵⁹ Fiktionsironie kann im Roman dabei durch ganz unterschiedliche Strategien entstehen, etwa durch das bewusste Platzieren von Anachronismen in der Handlung und der Erzählung. Ein Beispiel findet sich etwa in dem durch Ned verkauften falschen Kaviar. Dessen Name, „Chichikov’s Choice“, ist eine Anspielung auf den (wie Ned aus ärmlichen Verhältnissen stammenden) Charakter Pavel Ivanovich Chichikov aus Nikolaj Gogols *Die Toten Seelen*, wie Peter Freese gezeigt hat.¹⁶⁰ Da dieser Roman aber erst 1842, also mehrere Jahrzehnte nach der Zeit der Handlung von *Water Music*, veröffentlicht wird, ist der Name des Kaviars ein Anachronismus. Genauso kommt Mungos Angst, die Mauren könnten ihm als Christ den Buchstaben „A“ auf die Brust brennen (WM, S. 61) zu früh, denn der Roman, aus dem diese Assoziation entstammt, nämlich Nathaniel Hawthornes *The Scarlett Letter*, wird erst 1850 veröffentlicht.¹⁶¹ Ebenso weichen einige Ausdrücke und Sprechweisen der Charaktere von der Zeit der Handlung Anfang des 19. Jahrhunderts deutlich ab, etwa Johnsons „but hey, this is Africa, man“ (WM, S. 92) oder „double-time it back“ (WM, S. 29). Die Erzählung nimmt sich noch weitreichendere anachronistische Freiheiten: Bei der Beschreibung der Bedingungen an der

¹⁵⁹ Nünning, Ansgar (2008), S. 334

¹⁶⁰ Freese, Peter (2019): *T.C. Boyle’s Water Music and the Meta-Fictional Reconstruction of the Past*, in: Germanisch-Romantische Monatsschrift, Jhg. 69, Nr. 5, S. 43-94, S. 89

¹⁶¹ Vgl. ebd. S. 92

afrikanischen Westküste zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird die Einordnung der Infektionskrankheit Malaria sichtlich mit modernem medizinischem Wissen im Hintergrund beschrieben:

„It was generally believed that miasmata, ‘putrid exhalations from the earth,’ brought on the ravages of these fevers and digestive cataclysms. The mosquitoes, flies and sandfleas? Why bother even to swat them.” (WM, S. 298)

Dass Moskitos erst nach der Zeit der Romanhandlung als Überträger der Infektion ausgemacht wurden und der Erzähler offensichtlich auf dieses Wissen rekurriert, sorgt für eine ironische Distanz der Erzählung zum historischen Geschehen, das sie beschreibt. „Why bother even so swat them” ist folglich ironisch zu verstehen, die Frage bricht die Illusion des historischen Romans, in dem Erzähler und historische Figuren auf einem Level und Wissenstand agieren. Das nächste Kapitel nach diesem Exkurs trägt den Titel „Oh Mama, can this really be the end?“ (WM, S. 299), ein Zitat aus Bob Dylans *Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again* (1966).

Stellen wie diese, von denen in *Water Music* einige zu finden sind und die etwa Peter Freese detailliert entschlüsselt hat, haben in der Forschung zu einer Deutung des Romans als *metahistorisch* geführt. Ansgar Nünning definiert metahistorische Literatur mit einem „Spannungsverhältnis zwischen dem der Realität entstammenden Erzählgegenstand ‚Geschichte‘ und dem fiktionalen Aussagemodus der Literatur“. ¹⁶² Metahistorie lege, anders als der klassische Historienroman der Prägung Sir Walter Scotts, der Vergangenheit nachzuahmen oder zu imitieren versuche, ¹⁶³ den Fokus auf die literarische Repräsentation der Vergangenheit selbst:

„Viele historische Romane der Gegenwart veranschaulichen durch metafiktionale Selbstreflexionen nicht nur literarische Fiktionalität, sondern lenken die Aufmerksamkeit auch auf jene Grenzüberschreitungen, die sich bei jedem Versuch ergeben, reale geschichtliche Ereignisse in sprachliche Erzählungen zu übersetzen.“ ¹⁶⁴

Historische Metafiktion kann also als besondere Form der Fiktionsironie verstanden werden, als „ironic stance toward history“, ¹⁶⁵ die von der literarischen Gemachtheit jeder Rekonstruktion von Vergangenheit ausgeht und diese Einsicht in das literarische Werk selbst einfließen lässt. Die anachronistische Sprache in *Water Music* ist dafür ein Indikator, die Sprache fügt sich bewusst nicht in eine realistische Simulation des Großbritannien rund um die Jahrhundertwende ein, sondern sticht aus dem historischen Setting heraus. Scott sieht hierin ein bewusstes Brechen mit etwas, das man mit Gérard Genette als

¹⁶² Nünning, Ansgar (2009): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Band 1. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 46

¹⁶³ Vgl. ebd. S. 49

¹⁶⁴ Ebd. S. 63

¹⁶⁵ Scott, Robert (2004), S. 8

„Wirklichkeitseffekt“¹⁶⁶ bezeichnen könnte: „Boyle self-consciously dissolves the reader’s ability to associate types of language with certain historical periods.“¹⁶⁷ Freese stellt deshalb außerdem eine direkte Verbindung von *Water Music* zu anderen metahistorischen Werken der Postmoderne her, etwa zu Thomas Pynchons *Gravity’s Rainbow* oder Jon Barths *The Sot-Weed Factor*.¹⁶⁸

Die fiktionalen „Freiheiten“, die sich *Water Music* in seiner Erzählung eingesteht, lassen sich vor allem an einem Vergleich mit der direkten historischen Vorlage, dem Leben des Entdeckers Mungo Park (1771-1806) identifizieren.

II.1.2 Mungo Park und der koloniale Diskurs

Water Music basiert, bis hin zu teils kleinsten Details, auf der Expedition des historischen schottischen Entdeckers Mungo Park, der seine erste Niger-Reise ab 1795 im Reisebericht *Travels in the Interior Districts of Africa* festhielt. Nach seiner Rückkehr erhielt dieser bis 1800 vier Auflagen und wurden nicht nur unter geographischen und politischen Experten rege rezipiert.¹⁶⁹ Kate Marsters zählt die *Travels* in ihrem Vorwort zur kritischen Textausgabe zu den „Klassikern“ der afrikanischen Reiseliteratur¹⁷⁰ und weist ihren direkten Einfluss auf spätere Autoren wie etwa Joseph Conrad nach.¹⁷¹ Schon an dieser Parallele zeigt sich die doppelte Funktion des Reiseberichts, der einerseits als ein glaubwürdiges Startdokument für die europäische Erschließung des afrikanischen Kontinents für Handel und Ressourcenförderung dienen sollte, andererseits aber das Bedürfnis der Leser*innenschaft nach Exotismus und fantastischen Geschichten über den „fremden“ Kontinent befriedigen musste.

Für ersteren Zweck interessierte sich vor allem die 1788 gegründete African Association, eine von einflussreichen britischen Persönlichkeiten aus Politik, Wissenschaft und Klerus gegründete Vereinigung, die den Verlauf des Niger aus wissenschaftlichen und kommerziellen Motiven heraus kartographieren wollte. Mitbegründer und Vorsitzender der Vereinigung, Sir Joseph Bank, hatte 1769 schon James Cook auf seine Entdeckungstouren nach Australien begleitet und kann als symptomatische Figur für die Entwicklung der britischen Kolonial- und Entdeckungspolitik gesehen werden. Wie auch Urs Bitterli beschreibt, war mit der „Entdeckung“ Australiens die überseeische Exploration mehr oder

¹⁶⁶ Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung*, übersetzt von Andreas Knopp, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 105

¹⁶⁷ Scott, Robert (2004), S. 17

¹⁶⁸ Freese, Peter (2019), S. 50

¹⁶⁹ Marsters, Kate Ferguson (2000): *Introduction*, in: *Mungo Park: Travels in the Interior Districts of Africa*, Durham/London: Duke University Press, S. 1-28, S. 7

¹⁷⁰ Ebd. S. 1

¹⁷¹ Ebd. S. 5

minder abgeschlossen, die Küstengebiete Afrikas bekannt und weitgehend kartographiert, das Landesinnere aber weitgehend der weiße Fleck auf der Karte, den Marlow in *Heart of Darkness* auf der Weltkarte sieht.¹⁷² Bitterli sieht mit der Gründung der African Association das Einleiten einer entscheidenden neuen Phase des europäischen Umgangs Europas mit dem afrikanischen Kontinent: Hatten zur Aufrechterhaltung des transatlantischen Sklavenhandels noch Handelsposten an den Küsten und vage Kenntnis des Landesinneren ausgereicht, habe sich mit der Expedition von Park auch europäisches Interesse am Inneren des Kontinents manifestiert.¹⁷³ Er sieht Mungo Park deshalb als „wegweisenden Charakter“, der für das aufkeimende europäische Interesse am Handel mit Afrika stehe und dessen Auftrag entscheidend sein sollte für das weitere koloniale Schicksal des Kontinents:

„Die neuen Erkenntnisse sollten nutzbringend angewandt werden können; das Wissen, das man sich erwarb, war Investitionskapital, welches man arbeiten lassen musste; die kartographische Erfassung bislang unbekannter Gebiete bedeutete den ersten Schritt zur wirtschaftlichen Erschließung einer Gegend.“¹⁷⁴

Auf der anderen Seite wäre die Funktion von Park und seinen Berichten als Produkt des aufkeimenden britischen Kolonialinteresses deutlich zu kurz gefasst. Wie Marsters zeigt, hatten die *Travels* ebenfalls den literarischen Ansprüchen des breiten Publikums zu genügen, dessen Wohlwollen die African Association in ihren Verhandlungen mit der britischen Regierung für sich nutzen wollte:

„And this, I think, is crucial to understanding why his work is singularly significant: in meeting his readers' needs, in maintaining decorum, Park's narrative functioned as an act of domestic persuasion.“¹⁷⁵

Durch nachträgliche Äußerungen des Literaten Walter Scott, mit dem Mungo Park eine Freundschaft verband, ist außerdem nachweislich bekannt, dass Park absichtlich Erlebnisse seiner Reise in seinen gedruckten Schilderungen aussparte, um die Lesegewohnheiten des Publikums nicht zu sehr zu strapazieren.¹⁷⁶ Außerdem war Park nicht der alleinige Autor, da die *Travels* eine ausführliche Revision durch Beauftragte der Association durchliefen.

Diese zwei großen Faktoren, der wirtschaftlich-koloniale Ursprung von Parks Reisen und die inhärente Literarizität der *Travels*, machen das Leben von Mungo Park aus Sicht des orientalistischen Diskurses interessant. Der starke Einfluss des Kolonial- und Handelssystems auf die Akteure und die literarischen Erzeugnisse ist Ausgangspunkt für ein diskursives System, das das britische Empire als überlegen und das zu entdeckende Afrika als unterlegen produziert. Die zivilisierende Geste des aufgeklärten Europa im Gegensatz zum unzivilisierten und auf Handel und Fortschritt angewiesenen Afrika ist dabei eine der

¹⁷² Bitterli, Urs (1991), S. 49

¹⁷³ Vgl. ebd. S. 49

¹⁷⁴ Ebd. S. 50

¹⁷⁵ Marsters, Kate Ferguson (2000), S. 22

¹⁷⁶ Vgl. ebd. S. 9

verwendeten diskursiven Konfigurationen, die, wie in der Besprechung von *Robinson Crusoe* bereits gezeigt, nicht erst erfunden werden mussten, sondern schon stabile Denkmuster des europäischen Umgangs mit dem Nicht-Westen bildeten. Parks *Travels* müssen in diesem Licht nicht als deskriptiv-historisches Dokument betrachtet werden, sondern als Produkt und Verstärker des orientalistischen Diskurses.

Doch gleichzeitig muss der Blick auf das Werk selbst fallen und auf die Frage, ob sich die *Travels* so nahtlos in den orientalistischen Diskurs einbetten lassen. Denn tatsächlich lässt sich der Text ebenso als kritische Analyse des durch den Westen angetriebenen Sklavenhandels lesen, dessen brutale Auswirkungen auf die Menschen der afrikanischen Gesellschaft der Erzähler mitfühlend und gleichzeitig analytisch zeigt.¹⁷⁷ Park verschließt sich außerdem dezidiert einer rassistischen Weltsicht:

„From this interview [ein Gespräch mit einem einheimischen Schmied und dessen Mutter] I was fully convinced, that whatever difference there is between the Negro and European in the conformation of the nose and the colour of the skin, there is none in the genuine sympathies and characteristic feelings of our common nature.“¹⁷⁸

Obwohl Parks *Travels* die klar erkennbare Hauptquelle für Boyles Bearbeitung des Stoffes in *Water Music* darstellen,¹⁷⁹ stehen sie nicht im Fokus der intertextuellen Analyse dieser Arbeit. Obschon sie äußerst relevant sind, die fraglichen Spezialdiskurse zu bestimmen, wäre ein Vergleich von Boyles Roman zur historischen Vorlage Parks, wie ihn Peter Freese teilweise vornimmt,¹⁸⁰ ein ungenügendes Vorhaben: Zum einen steht zur Debatte, wie aussagekräftig mögliche Abweichungen Boyles von den „Fakten“ der Vorlage wären, wenn schon deren Authentizität und Objektivität ohnehin fraglich sind. Zum anderen sind durch das Einbetten von *Water Music* in den diskursiven Gesamtzusammenhang breiter applizierbare Urteile und eine repräsentativere Aussagekraft möglich.

II.1.3 *Imperium* als postmoderner Kolonialroman

*Imperium*¹⁸¹ erschien im Jahr 2012 und ist der vierte Roman des Schweizer Schriftstellers Christian Kracht. Wie *Water Music* basiert der Roman auf einer historischen Figur, in diesem Fall August Engelhardt (1875-1919), der sich von Deutschland aus auf die Reise in die Südsee macht, um dort auf der von ihm erworbenen Insel Kabakon einen Orden für Sonnen- und Kokosnuss-Anbeter*innen zu gründen. Auf dem Eiland angekommen ernährt er sich

¹⁷⁷ Vgl. Park, Mungo (2000), Chapter 22, S. 257

¹⁷⁸ Ebd. S. 120

¹⁷⁹ Die deutsche Ausgabe betont den historischen Prätext sogar umso stärker, indem sie auf der Umschlaginnenseite eine Karte mit dem Konterfei Mungo Parks und dessen Reise abbildet. Vgl. Boyle, T.C. (2017): *Wassermusik*. Übers. von Dirk van Gunsteren. München: DTV

¹⁸⁰ Freese, Peter (2019), ab S. 53

¹⁸¹ Kracht, Christian (2017): *Imperium*. Frankfurt a. M.: Fischer. In der Folge zitiert als „IMP, S. xx“ in Klammern im Text.

fortan nur noch von Kokosnüssen und widmet sich auch dem Anbau der Frucht, die er mithilfe einheimischer Arbeiter*innen ernten und nach Deutschland verkaufen will. Als Folge seiner zahlreichen Anwerbeversuche kann Engelhardt bald schon seinen ersten Besucher und „Jünger“, Heinrich Aueckens, begrüßen. Dieser entpuppt sich allerdings als homosexueller Antisemit, dessen Engelhardt sich mithilfe seines einheimischen Gefährten Makeli nach einiger Zeit gewaltsam entledigt. Und auch mit dem zweiten Besucher, dem überspannten Berliner Musiker Max Lützow, geht Engelhardt im Unfrieden auseinander. Allgemein artet das spiritualistische Kolonialprojekt zur Katastrophe aus: Engelhardt verliert in Folge von Mangelernährung und einer Lepra-Infektion langsam aber sicher den Verstand und ist schlussendlich, als ein Attentatsversuch durch die preußische Kolonialverwaltung auf ihn scheitert, seinen eigenen Finger. Abgemagert aber noch lebendig finden ihn amerikanische Soldaten erst nach dem Zweiten Weltkrieg in einer Höhle, fasziniert protokolliert ein US-Private Engelhardts Lebensgeschichte, die später von Hollywood verfilmt wird.

Im starken Gegensatz zu *Water Music*, das bis heute nur eine Handvoll wissenschaftlicher Bearbeitungen nach sich gezogen hat, wurde *Imperium* gerade in der germanistischen Forschung ausführlichst behandelt. Der Fokus der Beiträge liegt dabei sichtbar auf der Verwendung von Ironie in Verbindung mit den selbstreferenziell-postmodernen Elementen der Erzählung. Besondere Bedeutung hat dabei der in der Kurzfassung erwähnte Schluss erhalten, in dem die Handlung des Romans noch einmal als Hollywoodfilm, basierend auf den Aufzeichnungen des amerikanischen Soldaten, abläuft. Eckhard Schumacher erkennt hier die Technik der „*mise en abyme*“, also eine Reproduktion des Bildes im Bild selbst,¹⁸² mit Genette kann man hier auch von einer Form der Metalepse, also einer Überschneidung verschiedener (extra-)diegetischer Instanzen,¹⁸³ sprechen. Ralph Pordzik sieht die „*mise en abyme*“ gar als „primäres Bauprinzip“¹⁸⁴ des Romans. Pordzik liest *Imperium* durchgängig als Werk der „parasitären“ Ironie, also als instabile Ironie nach Booth, und sieht in Krachts Text eine Vereinigung des autonomen Kunstbegriffs der Romantik mit einem „postmoderne[n] experimentelle[n] Stil“.¹⁸⁵ Als romantische Elemente sieht er dabei hauptsächlich die zahlreichen Verschiebungen auf narrativer Ebene, wie sie etwa durch „Hunderte Projektoren“ (IMP, S. 244) entstehen, die die Romanhandlung noch einmal abspielen oder auch durch die zahlreichen intertextuellen Referenzen. Anders als

¹⁸² Schumacher, Eckhard (2018): *Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht*, in: Lorenz, Matthias N./Riniker, Christine (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank&Timme, S. 17-33, S. 30

¹⁸³ Genette, Gérard (2010), S. 152

¹⁸⁴ Pordzik, Ralph (2013): *Wenn die Ironie wild wird, oder: lesen lernen. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts „Imperium“*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Vol. 23, Iss. 3, S. 574-591, S. 587

¹⁸⁵ Ebd. S. 576

übliche Referenzen führe das intertextuelle Spiel in *Imperium* allerdings nicht zu einer Deutungserweiterung durch den Text, sondern weise vielmehr auf seine eigene Sinnlosigkeit: „Im Gegensatz zu anderen Techniken und Verwendungsmöglichkeiten intertextueller Praxis ergibt sich daraus keine dialogische Bereicherung der Lektüre, der Text läuft scheinbar ins Leere.“¹⁸⁶ Pordziks Position ist damit eine, die die Ironie im Roman so stark gewichtet, dass neben ihr kaum mehr eine extrahierbare Bedeutung übrigbleibt.

Sicherlich ist Pordziks Standpunkt der extremste aller Deutungen, die Ironie und Selbstreferenzialität der Erzählung thematisieren. Doch er ist symptomatisch für viele der wissenschaftlichen Rezeptionen, von denen kaum eine ohne einen expliziten oder impliziten Bezug auf die Spiegel-Rezension von Georg Diez¹⁸⁷ auskommt. Die exzessive Auseinandersetzung mit Diez' Text und dessen Vorwurf, Kracht sei eine „Nähe (...) zu rechtem Gedankengut“ anzulasten,¹⁸⁸ hat in der Besprechung des Romans häufig zu einem Verteidigungsmechanismus der Rezensent*innen¹⁸⁹ zugunsten von Kracht geführt. Laut Lucas Mario Gisi habe diese „berechtigte Zurückweisung von Spekulationen über die politische Gesinnung des Autors“ zu einer „falschen Zurückhaltung gegenüber einer Auseinandersetzung mit den politischen Fragen“ des Textes geführt.¹⁹⁰ Die Folge ist, dass in der Forschung die Ironie häufig als eine Art Schild vor jeglicher politischer Deutung verwendet wurde, wie bei Pordzik, oder die Parallelen von Engelhardt zu Adolf Hitler und dem Nationalsozialismus die koloniale Thematik gänzlich überlagerten.

Postmoderne Skepsis vor den Techniken des Historischen Romans und vor fiktiver Literatur allgemein spielt also genauso eine Rolle wie die starke Selbstreferenzialität, die sich am stärksten im „intermediale[n] Vexierspiel“¹⁹¹ der Erzählung des Romans zeigt. Krachts Roman ist also ohne Frage genauso wie Boyles Text als metahistorisch zu bezeichnen. Und natürlich ist auch der stark ironische Erzählduktus, der in jedem von Krachts Werken eine

¹⁸⁶ Ebd. S. 586

¹⁸⁷ Diez, Georg (2012): *Die Methode Kracht*. Der Spiegel, Ausgabe 7, S. 100-103

¹⁸⁸ Ebd. S. 100

¹⁸⁹ Ralph Pordzik grenzt sich explizit ab, ebenso Tom Kindt, der Diez' Deutung „vollkommen unzulänglich“ findet, vgl. Kindt, Tom (2018): „Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere...“. *Zu Erzählstrategie und Wirkungskonzeption von Christian Krachts Roman Imperium*, in: Lorenz, Matthias N./Riniker, Christine (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank&Timme, S. 455-470, S. 456. Robin Hauenstein verwirft den Text als „erschreckend“, vgl. Hauenstein, Robin (2014): „Ein Schritt zurück in die exquisite Barbarei“ – *Mit Deutschland in der Südsee: Christian Krachts metahistoriographischer Abenteuerroman Imperium*, in: *Germanica*, Band 54, Heft. 1, S. 29-45, S. 30, genauso verfahren Gisi, Lucas Marco (2018): *Unschuldige Regressionsutopien? Zur Primitivismus-Kritik in Christian Krachts Imperium*, in: Lorenz, Matthias N./Riniker, Christine (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank&Timme, S. 505-534, Birgfeld, Johannes (2012): *Südseephantasien. Christian Krachts Imperium und sein Beitrag zur Poetik des deutschsprachigen Romans der Gegenwart*, in: *Wirkendes Wort*, Jgh. 62, Nr. 3, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 457-477, Schmitz, Christoph (2019): *Von verblichenen Fotos und ratternden Projektoren – Zur Anti-Dokumentarästhetik in Christian Krachts Imperium*, Frankfurt: J.B. Metzler, S. 127-136,

¹⁹⁰ Gisi, Lucas Marco (2018), S. 506

¹⁹¹ Schmitz, Christoph (2019), S. 129

zentrale Rolle einnimmt, ein unumgänglicher Faktor bei der Deutung von *Imperium*. Sowohl das Verwenden von Ironie, als auch die zahlreichen erzählerischen Metalepsen führen allerdings nicht *automatisch* zu einer Deutung des Romans hinsichtlich seiner Politik oder dessen Umgang mit dem Kolonialdiskurs.

Gerade bei der Interpretation von Ironie ist es entscheidend, welche Wirkung ihr im Text zudedacht wird. Wie im methodischen Teil gesehen ist die Deutung von Ironie als inhärent parasitär und negierend nach Paul de Man zwar möglich, je nach anderen textlichen Indikatoren aber häufig weder pragmatisch noch zielführend. Gerade in Krachts Text, der mit unterschiedlichen Formen der Ironie hantiert, wäre eine totalisierende Deutung von Ironie recht limitierend. Ein gutes Beispiel für Ironie in *Imperium* findet sich auf der Zugfahrt Engelhardts von Calombo nach Ceylon, auf der er in Govindarajan einen ebenso Buddhismus-interessierten vegetarischen Mitfahrer findet. Aufgeregt teilt Engelhardt seinem neu gefundenen „Seelenfreund“ (WM, S. 38) seine Ansichten mit, die dem*der Leser*in und Engelhardts Mitmenschen bis dahin verborgen waren:

„Und stellte nicht der Hinduismus, dessen höchster Ausdruck der Vegetarismus, also die Liebe war, im Weltengefüge eine Kraft dar, dessen allumspannendes, liches Rauschen dereinst jene Länder, denen das Christentum zwar Nächstenliebe geschenkt, darin aber nicht die Tiere einbezogen hatte, überstrahlen würde wie ein blendender Komet? 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 Fleisch und die Ernährung der Menschen durch tierische Substanzen gar die Vorstufe zur Anthropophagie?

Engelhardts Englischkenntnisse reichten manchmal nicht ganz aus, um solcherlei Fragen exakt zu formulieren – dennoch mußten sie heraus; wo ihm die abstrakten Termini fehlten, behalf er sich mit in die Luft gemalten Ideenwolken, mit Kometen, deren Spur von seinem Finger durch das sonnenhelle Abteil gezogen wurde.“ (WM, S. 38-39)

Zuerst einmal lässt sich aus diesen zwei Absätzen die Art der Erzählung in *Imperium* genauer bestimmen. Wie in *Water Music* handelt es sich in *Imperium* um einen äußerst souveränen Erzähler, der zwischen externer und interner Fokalisierung beliebig wechseln kann. Die Gesprächssituation wird also einerseits von außen geschildert, andererseits werden die Gefühle über den Dialog, die Engelhardt empfindet, mitgeteilt. Gleichzeitig findet mit dem Absatz eine abrupte Distanzierung der Erzählung statt. Die Widergabe der Fragen im ersten Absatz erwecken den Eindruck eines authentischen Abbildens des Gesprächs, das gleichzeitig eine Erweiterung des inneren Monologs Engelhardts zu sein scheint. Froh über den „Seelenbruder“ meint Engelhardt, genau das, was er schon immer gedacht hat, frei heraus seinem Gegenüber mitteilen zu können und bis zum Absatz wird die Illusion dieser reibungslosen Konversation aufrechterhalten.

Doch die Sprachbarriere, auf die der Erzähler süffisant verweist, verändert die Dynamik der Szene nachträglich. Das von beiden nur mittelmäßig beherrschte Englisch (WM, S. 37) muss zu einer größeren Hürde führen, als Engelhardt vermutet. Die Außensicht, die vom Erzähler auf Engelhardt geliefert wird, der mit „gemalten Ideenwolken“ und schlechtem Englisch seinen Vegetarismus vom Hinduismus und der Philosophie ableiten will und auf das schon auf Deutsch komplexe Wort der „Anthropophagie“ zurückgreift, macht die vermeintlich souveräne Position von Engelhardt nachhaltig lächerlich. Die abenteuerliche, aber zumindest rhetorisch überzeugend vorgetragene Gedankenwelt Engelhardts des ersten Abschnitts wird durch das Bild vom wirr Himmelskörper in die Luft gestikulierenden langhaarigen Deutschen als Wahnsinn demaskiert.

Durch das Spiel mit der Fokalisierung und der verdeckten, aber doch klar erkennbaren Ironie, entsteht, was Booth als „community of minds“¹⁹² und Hutcheon als „communities of ironist and interpreter“¹⁹³ bezeichnen. Beide beziehen sich hier auf eine Art implizite Kompliz*innenschaft von Leser*in und Erzähler, die durch die gemeinsame Erhebung über das Opfer der Ironie entstehe. Engelhardt wird in diesem Fall durch die Fokalisierung und Ironie des Erzählers bloßgestellt, die wirre Gedankenwelt des spiritualistischen Engelhardt belächelt und die Ahnung, bei dem Kokosnussanbeter könne es sich um einen Verrückten handeln, bestätigt.

Und doch sorgt diese Ironie nicht automatisch zu einer völligen Demontage der Hauptfigur. Zwar kann man in der Zugszene durchaus das erkennen, was Pordzik als post-Ironie bzw. „Ironie zweiter Ordnung“¹⁹⁴ ansieht: die Figur von Engelhardt, die durch ihre Charakterzüge ohnehin schon ironisch gelesen werden kann, wird durch das Einziehen der Unsicherheit des Erzählers ein weiteres Mal gebrochen. Doch folgt daraus keineswegs, dass Engelhardt nicht mehr als ernstzunehmender Charakter auftreten kann:

„Als das feine Tuch der Gardine ihn erneut berührte, begann er zu weinen, es durchzuckte ihn, seine Knie zitterten, ihm war, als habe man ihm mittels einer Apparatur sämtliche Courage aus seinen Knochen herausgesaugt, und nun bräche das Gerüst zusammen, welches vormals nur durch den Kitt des Mutes zusammengehalten war.“ (WM, S. 31)

Von Govindarajan um sein Erspartes gebracht und die unsichere Zukunft in einem ihm völlig unbekanntem Teil der Erde vor Augen, liefert die Erzählung einen Einblick in die Überforderung des jungen Mannes. Engelhardt wird hier als Opfer der harten Umstände greifbar und auch die Erzählung bietet keinen Anhaltspunkt, seine Trauer in diesem Fall als ironisch gebrochen aufzufassen.

¹⁹² Booth, Wayne (1975), S. 14

¹⁹³ Hutcheon, Linda (1995), S. 20

¹⁹⁴ Pordzik, Ralph (2013), S. 574

In dieser kleinen Auswahl zweier Szenen werden also zentrale Elemente von *Imperium* erkennbar: Die starke Rolle des Erzählers, der vor allem durch die subtil ineinander verlaufenden Fokalisierungswechsel zwischen allwissender und einer Figurenperspektive auffällt. Und die ambivalente Rolle Engelhardts, dessen Überheblichkeit sein dramatisches Schicksal verursacht, dem aber angesichts der ihn umgebenden Umstände sein Untergang nicht allein angelastet werden kann. Gerade der zweite Punkt wirft die Frage auf, welches Verhältnis Engelhardt als Aussteiger und expliziter Gegner des preußischen Deutschlands gegenüber dem orientalistischen Diskurs einnimmt und wie der Roman dieses Verhältnis allgemein entwickelt.

1.4 August Engelhardt: Eine Kokosnuss-Kolonie gegen die „Degeneration“ durch die Moderne

Wie im Falle von *Water Music* basiert *Imperium* zumindest zum Teil auf einem authentischen historischen Dokument: Von Kabakon aus verfasste August Engelhardt gemeinsam mit seinem Partner August Bethmann 1906 das Pamphlet *Eine sorgenfreie Zukunft. Das neue Evangelium*. In diesem entwerfen die Beiden eine Art utopische Kampfschrift gegen die europäische Moderne der Jahrhundertwende, die für eine Rückkehr zur Natur bei Ernährung, Wohnen und Zusammenleben plädiert. *Eine sorgenfreie Zukunft* liest sich dabei wie ein Sammelsurium sämtlicher gesellschaftlicher Strömungen, die sich mehr oder weniger radikal gegen eine bürgerliche Lebenswelt des Wilhelminischen Kaiserreiches richteten. Als Problem wird der „unruhige, nervöse, leidenschaftsvolle Kulturmensch von heute“¹⁹⁵ diagnostiziert. Dieser Kulturmensch leide an den Problemen der europäischen Zivilisation, namentlich der Kleidung, der Ernährung und der Wohnung. Für jene drei Problembereiche habe die moderne Gesellschaft nur vermeintlich gute Lösungen gefunden, eigentlich aber durch genau diese Lösungen der Korruption des Menschen Vorschub geleistet. Kochen, Würzen und jegliches Verfeinern von Speisen machen Bethmann und Engelhardt als Symptom zivilisatorischer Hybris aus.¹⁹⁶ Nur eine „[n]aturgemäße Lebensweise“, genauer gesagt eine strikte Diät mit Kokosnüssen, leiste Abhilfe und stelle einen „mächtigen Hebel zur Lösung der sozialen Frage“ bereit.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Engelhardt, August/ Bethmann, August (1906): *Eine sorgenfreie Zukunft. Das neue Evangelium*, Insel Kabakon bei Herbersthöhe: Reform-Verlag. Digitalisiert durch National Library of Australia, S. 10

¹⁹⁶ ebd. S. 15

¹⁹⁷ Ebd. S. 15

Formulierungen wie diese zur „Lösung der sozialen Frage“ lassen an sozialistische Losungen erinnern, die gerade in der Vorkriegszeit in Deutschland sehr präsent waren. Der Lösungsansatz der beiden Kokovoren ist allerdings eher ein strikt individualistischer:

„Wer die Erde in ein neues Eden wandeln will, der muss die Menschen lehren, wie sie das Paradies in sich aus seinem tiefen, tiefen Schläfe aufwecken. Das Außenleben eines Lebens ist die Projektion seines Innenzustandes in die Außenwelt.“¹⁹⁸

Dieser Gedanke der Projektion ist im Text wiederkehrend. Die Argumentation erinnert häufig an das kosmologische Weltbild der Renaissance, indem durch eine Analogie der botanischen Beschaffenheit der Kokosnuss zum menschlichen Schädel angeblich der Wille Gottes zum Ausdruck komme.¹⁹⁹ Die Mischung aus dem literarischen Stil eines Manifests und einer botanischen Betrachtung führt daher zu unfreiwillig kruden Assoziationen, deren intendierte Logik eher in Verwirrung umschlägt. So fragt der Erzähler: „Gibt es Pflanzen mit Menschenköpfen? (...) Gibt es Pflanzen, die das Menschenhaupt als Frucht tragen?“ und beantwortet die Fragen postwendend: „Es sind Kokospalmen. Ihre Früchte, die Kokosnüsse, sind vegetabile Menschenköpfe. Sie allein sind des Menschen wahre Nahrung.“²⁰⁰

Die Tropen werden dadurch als optimaler Nährboden für Kokosnüsse Sehnsuchtsort der Ambitionen des Sonnenordens. Das Ziel sei deshalb, ein „internationales tropisches Kolonialreich des Fruktivorismus zu begründen, indem er [der Fruktivorismus] um den ganzen Äquator ein engmaschiges Netz von Kolonien reinen, nackten, fruktivorischen Lebens legt.“²⁰¹ In dieser Passage zeigt sich auch das ambivalente Verhältnis zum Kolonialismus und der wilhelminischen Kolonialpolitik. Obwohl „Patriotismus und Nationalökonomie“ dezidiert als „engherzige Begriffe und Tugenden“²⁰² verworfen werden, wird an dem zu dieser Zeit äußerst einflussreichen Kolonialgedanken nicht gerüttelt. Und auch bei der Instrumentalisierung der tatsächlichen Bewohner*innen der Tropen bleibt *Eine sorgenfreie Zukunft* streng einem orientalistischen Denkmuster verhaftet: Die „Naturvölker“, also „Samoaner und die andern Südsee-Insulaner, die Singhalesen und Sunda-Insulaner, die Indianer am Orinoko und am Amazoenstrom, die Eingeborenen Zentral- und Südafrikas“,²⁰³ bilden eine mehr oder minder homogene Masse, die mehr als Beweiskraft für eine naturverbundenere Vergangenheit dienen sollen, als dass sie als Zeitgenossen oder gar mögliche Mitglieder des Sonnenordens mitgedacht werden.

¹⁹⁸ Ebd. S. 10

¹⁹⁹ Vgl. ebd. 16

²⁰⁰ Ebd. S. 16

²⁰¹ Ebd. S. 64

²⁰² Ebd. S. 83

²⁰³ Ebd. S. 32

So ist *Eine sorgenfreie Zukunft* zwar einerseits als Gegendiskurs gegen die europäische Moderne und ihre Phänomene wie grassierende Urbanisierung, Wohnungsnot der proletarischen Massen und einer neuen Suche nach Sinn in der Massengesellschaft zu verstehen. Andererseits bestätigt der Text auch herrschende eurozentrische und kulturchauvinistische Positionen und instrumentalisiert etwa explizit den Naturzustandsgedanken Rousseaus und den Topos vom „edlen Wilden“, dessen kritische Implikationen bei der Besprechung von *Robinson Crusoe* schon angemerkt wurden. Lucas Marco Gisi hat in diesem Zusammenhang auf verschiedene Formen der Regressionsutopien, also Formen der „Sehnsucht nach dem Ursprünglichen“²⁰⁴ in der Kunst und Literatur rund ums Fin de Siècle hingewiesen. Als eine davon sieht er den Primitivismus, als dessen Thematisierung er Krachts Roman begreift. Aber auch die Lebensreform-Bewegung, von der Engelhardt und auch Bethmann ein Teil waren, lässt sich dazuzählen. Carstensen und Schmid begreifen die Lebensreform als Reaktion auf den technologischen und industriellen Wandel rund um das Ende des 19. Jahrhunderts.²⁰⁵ Als Grundlage sehen sie ein Paradox, das Engelhardt und Bethmanns Umgang mit dem Kolonialismus treffend illustriert: der Gedanke des *Fortschritts durch Rückschritt*, einem Ausbrechen aus den Zwängen der kapitalistischen Moderne durch Rückkehr zur Natur und einer naturverbundenen Lebensweise. Dieses stark regressive Element grenzt die Lebensreform auch streng von der sozialistischen Bewegung der Zeit ab, die ebenfalls grundlegende Kritik an den Verhältnissen äußerten, diese aber durch eine auf die Zukunft gerichtete Transformation verändern wollte.

Zur politischen Deutung der Bewegung gibt es verschiedene Ansätze. Sowohl Carstensen/Schmid, als auch Rohrkrämer verweisen auf gewisse Übergänge der Lebensreform-Bewegung zu völkischem und nationalsozialistischem Denken. Rohrkrämer sieht in der Lebensreform in jedem Fall eine Reaktion auf die schnell verlaufende Moderne, mit möglichen Parallelen zur Blut-und-Boden-Ideologie der Nationalsozialisten,²⁰⁶ eine Deutung die Krachts *Imperium* zumindest nahelegt. In jedem Falle lässt sich eine Art geistig-kulturelle Krise als Grundlage der Lebensreform ausmachen, die nicht nur in Deutschland, neue Konzepte einer „anderen und besseren Moderne“²⁰⁷ reizvoll machten.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Ambivalenz der Lebensreform in *Eine sorgenfreie Zukunft* spürbar ist. Neben dem bereits angesprochenen widersprüchlichen Verhältnis zum

²⁰⁴ Gisi, Lucas Marco (2018), S. 507

²⁰⁵ Carstensen, Thorsten/Schmid, Marcel (2016): *Die Literatur der Lebensreform. Kontexte, Orte und Autoren*, in: dies.: *Die Literatur der Lebensreform. Kulturkritik und Aufbruchstimmung um 1900*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 9-26, S. 10

²⁰⁶ Rohrkrämer, Thomas (2016): *Modernisierungskrise und Aufbruch. Zum historischen Kontext der Lebensreform*, in: Carstensen, Thorsten/Schmid, Marcel (2016), S. 27-42, S. 37

²⁰⁷ Ebd. S. 39

Patriotismus und Kolonialismus sind dafür vor allem Stellen verantwortlich, die die „zunehmende Degeneration“²⁰⁸ durch die Moderne behandeln. Und da das Manifest eine dezidiert inklusive Sicht auf Religionen predigt und die „Religion Christi, die Buddhas und die Mohameds“ alle als „Erzeugnisse tropischen Sonnenäthers“²⁰⁹ versteht, kann zumindest die Frage gestellt werden, ob das Auslassen des Judentums an dieser Stelle nur eine unbedeutende oder vielsagende Ellipse war.

Für die Analyse von Krachts Bearbeitung liefern der Text und die Biographie Engelhardts also sicherlich die wichtigste Vorlage. Doch wie bei *Water Music* zielt der geplante Vergleich nicht auf das Feststellen von Unterschieden zum „Original“ oder dem „tatsächlichen“ historischen Geschehen ab, vielmehr hilft der Blick auf die historischen Hintergründe bei einer Definierung der relevanten Spezialdiskurse. Genauso wie bei *Water Music* ist sofort der orientalistische Diskurs beim kolonialistischen Setting des Romans greifbar, ebenso spielen die Aufklärung und die europäische Moderne als explizite und implizite Themen bei beiden eine wichtige Rolle. Es lassen sich aber ebenso entscheidende Unterschiede finden: Weder ist der britische Kolonialismus des späten 18. Jahrhunderts eins zu eins mit dem deutschen Kolonialismus des beginnenden 20. Jahrhunderts zu vergleichen. Noch ist Westafrika und das nähere Gebiet des Niger automatisch ein ähnlicher Ort wie eine Insel im Südpazifik, genauso wenig wie das wilhelminische Kaiserreich im Verhältnis zum prä-kapitalistischen London. Die diskursiven Kontinuitäten, die sich trotzdem in beiden Werken festhalten lassen, versprechen dennoch einen vielsagenden Vergleich, auch wenn die Gefahr der Nivellierung historischer Gegebenheiten nie aus den Augen gelassen werden soll.

2. *Water Music* und *Imperium* als Werke des ironischen Orientalismus

Die Frage lautet also erstens, wie *Water Music* und *Imperium* ihre Spezialdiskurse, die ihnen durch ihre Form als Historische Romane auferlegt sind, behandeln und wie sie sich gegenüber dem orientalistischen Diskurs verhalten. Zweitens soll gezeigt werden, welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Werke dabei entstehen. Da sowohl die Spezialdiskurse als auch der überspannende Orientalismuskurs eine sehr große Bandbreite an möglichen Themen und Motiven anbieten, wird sich die vergleichende Analyse auf drei Schwerpunkte konzentrieren, die sich aus dem erarbeiteten Typus des orientalistischen Textes ableiten:

- (1) Sowohl *Heart of Darkness*, als auch *Robinson Crusoe* weisen einen starke männlichen Hauptcharakter auf, der als Entdecker der ihm feindlich gesinnten „wilden“, nicht-

²⁰⁸ Engelhardt, August/ Bethmann, August (1906), S. 39

²⁰⁹ Ebd. S. 82

westlichen Welt gegenübersteht. In beiden Texten unterstützt die Fokalisierung außerdem die Abhängigkeit der Geschichte von diesen *Entdeckerfiguren*, deren Gefühle, Haltungen und Taten damit stellvertretend für die westliche Sicht stehen können. Die Erzählung liefert in beiden Texten wenig, in *Robinson Crusoe* sogar gar keine reflexive Ebene.

Dieser starke Fokus auf die männliche Entdeckerfigur kann als Konstante des orientalistischen Diskurses auch über diese beiden Werke hinaus gesehen werden, schon Said erkennt etwa im Orientalisten Edward Lane einen der Prototypen des Entdeckers und Gelehrten. Said kritisiert dabei die falsche Authentizität der wissenschaftlichen Erfahrung genauso wie deren vermeintliche Neutralität:

„As narrator, Lane is both exhibit and exhibitor, winning two confidences at once, displaying two appetites for experience: the Oriental one for engaging companionship (or so it seems) and the Western one for authoritative, useful knowledge.“²¹⁰

Bei einem Blick auf die Entdeckerfigur gilt es also zwei Aspekte besonders im Auge zu behalten: Wie wird das „authentische“ Erleben des Fremden, des Nicht-Westens, entwickelt? Und welches Resultat wird aus dieser Begegnung des Entdeckers mit seiner Umgebung gewonnen? Das unhinterfragte westliche „ego, the first-person pronoun“²¹¹ sollte dabei unter besonderer Beobachtung stehen und seine oben bereits kurz betrachtete ironische Brechung kritisch beleuchtet werden.

- (2) Der zweite Schwerpunkt hinterfragt die grundsätzliche orientalistische Konstruktionsstruktur: Welches Bild entsteht vom Orient oder der Kolonie? Und entsteht dieses Bild als „contrasting image“,²¹² das nicht die Folge eines objektiven Repräsentationsprozesses ist, sondern einer interessengeleiteten *self-fulfilling-prophecy*, die das westliche Selbstbild als aufgeklärt, zivilisiert, fortschrittlich und komplex an ihrem Gegenteil konstruiert? Die Frage, welche Klischees und Stereotype beide Romane von ihren orientalistischen Vorbildern übernehmen und ob und wie sie sie ironisch umfunktionieren, ist untrennbar mit diesem Punkt verbunden.
- (3) Der dritte Schwerpunkt benötigt eine Lektüre, die die Texte *vom Rand aus* betrachtet. Hier braucht es einen Blick, der mit dem Paradox umzugehen weiß, das viele orientalistische Texte aufweisen: Obwohl in ihnen qua Definition die Darstellung der nicht-westlichen Menschen entscheidend ist, treten jene nur als Randfiguren und Nebencharaktere auf, ihnen werden wie in *Heart of Darkness* nicht die Mittel der

²¹⁰ Said, Edward (2003), S. 160

²¹¹ Ebd. S. 160

²¹² Ebd. S. 1f

sprachlichen Artikulation zugestanden oder verschwinden hinter einem paternalistischen Machtgefüge zugunsten der Entdeckerfigur wie in *Robinson Crusoe*. Mary Louise Pratt spricht in diesem Zusammenhang vom „speechless, denuded, biologized body“²¹³ der Natives, die für die westlichen Beobachtungen als Forschungsobjekte zwar interessant, aber als Individuen mit Agency unbrauchbar seien. Für eine literaturwissenschaftliche Analyse birgt diese Rolle der Einheimischen natürlich ein Problem, da ausreichende textliche Repräsentation der Ausgangspunkt jeder Interpretation ist.

Jonathan Culler hat speziell den feministischen Zugang zu Texten untersucht und in diesem Zusammenhang von der „Hypothese der Frau als Leserin“ gesprochen, die die „dominante Perspektive der männlichen Kritik aus den Angeln heben“²¹⁴ könne. Culler spricht hier von einer Lektürepraxis, die bewusst vernachlässigte Repräsentationen in literarischen Werken vom Rand ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, um so zu einer „umfassenden Perspektive und überzeugenden Lektüre“²¹⁵ zu gelangen. Daran anschließend ist es also nötig, bei der Interpretation der Rolle von Einheimischen und Kolonisierten einen Blick zuzulassen, der der Gewichtung im Aufbau der Werke womöglich konträr läuft. Die Ironisierung existierender diskursiver Topoi kann dabei ebenso eine Möglichkeit der Überwindung festgelegter Klischees sein, wie auch deren Verfestigung bewirken.

II.2.1 „Very weary of Africa“ – Die ironisierte Entdeckerfigur

Wie die Erzählung in beiden Romanen mit ihren beiden Hauptfiguren, den Entdeckern Mungo Park und August Engelhardt umgeht, lässt sich in den jeweiligen Anfängen der Texte gut ablesen.

Water Music führt dabei vor allem eine Kontrastierung des Entdeckungszeitalters der Aufklärung und dem individuellen Entdecker Mungo vor. Die Erzählung rafft die Forschungslage über den Verlauf des Nigers, von spekulativen Kartenmalereien mit „strange and mythical creatures“ (WM, S. 4) des Mittelalters bis zum „Age of Enlightenment“, in dem erste historische Entdecker, John Ledyard, Simon Lucas und Daniel Houghton, systematische Reisen in Richtung des Landesinneren unternahmen und scheiterten. Mungo soll als deren Nachfolger endgültig Klarheit über den Verlauf des Niger bringen, doch die erste Szene, in

²¹³ Pratt, Mary Louise (2008): *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. New York: Routledge, S. 52

²¹⁴ Culler, Jonathan (1988): *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Übers. von Manfred Momberger. Hamburg: Rowohlt, S. 62

²¹⁵ Ebd. S. 62

der ihn die Erzählung präsentiert, zeigt ihn keinesfalls in einer Position der entdeckenden Stärke:

„At an age when most young Scotsmen were lifting skirts, plowing furrows and spreading seed, Mungo Park was displaying his bare buttocks to al-haj'Ali Ibn Fatoudi, Emir of Ludamar.“ (WM, S. 3)

Ali, der Mungo nicht lange nach dem Beginn seiner Reise in Benown gefangen genommen hat, ist in totaler Kontrolle über die Situation und über den weißen Körper des Entdeckers, den er für die versammelten maurischen Bewohner*innen, „crowded [at] the tent's entrance“ (WM, S. 3), wie eine Kuriosität ausstellt. Der Blick des Entdeckers, der auf das Unbekannte des afrikanischen Kontinents gerichtet ist, wird also radikal auf ihn selbst umgelenkt, genauer auf seinen Intimbereich, „where he was softest, and whitest“ (WM, S. 5). Diese für Mungo unangenehme und unwürdige Situation wird zur radikalen Gegenszene für den ausstellenden, autoritären Blick des westlichen Gelehrten, den Said beschrieben hat ²¹⁶ und Pratt als den „Linnean Gaze“ ²¹⁷ des europäischen Entdeckers beschreibt. Diese vor allem aus den Anfängen der wissenschaftlichen Biologie entstammende Praxis des Beobachtens, Beschreibens und Klassifizierens sieht Pratt als wichtige Ausgangslage für die koloniale Konstruktion der nicht-westlichen Welt. Den historischen Mungo Park stellt sie damit also in eine Linie mit Carl von Linné und Alexander von Humboldt, die allesamt durch ihre Forschertätigkeit zur Norm des „European global or planetary subject“ ²¹⁸ beigetragen hätten. Gerade diese Praxis der hegemonialen Ausstellung und Beschreibung wendet sich in *Water Music* aber gegen den westlichen Entdecker selbst, das zu erforschende arabische *Objekt* wird durch Alis Leibwächter Dassoud als „anatomist lecturing on the eccentricities of the human form“ (WM, S. 5) zum erforschenden *Subjekt*, der mit seinem Blick in Mungos Körper eindringt: „the African observes and classifies the European man.“ ²¹⁹ Der Entdecker wird zum Entdecktem.

Diese Umkehrung ist dabei als wiederkehrendes Motiv im gesamten Roman zu auszumachen. Nach seiner Bitte um Wasser wird Mungo von den umstehenden Sklaven ins Gesicht uriniert (WM, S. 28), er fällt vor einer Audienz mit Fatima vom Pferd in den Dreck (WM, S. 45) und löst dann während der Audienz durch seine Tollpatschigkeit Chaos aus. Auch eine Unterredung mit dem Potentaten Mansong geht auf diese Weise beinahe schief (WM, S. 113). Allgemein zeigt sich Mungo gerade bei der vermeintlichen Kernkompetenz eines Entdeckers, dem interkulturellen Kontakt mit den Einheimischen, häufig heillos überfordert. Das offenbart sich nicht nur in den Slapstick-Szenen, wo er als Diplomat versagt, sondern auch in seiner

²¹⁶ Said, Edward (2003), S. 160

²¹⁷ Pratt, Mary Louise (2008), S. 35

²¹⁸ ebd. S. 29

²¹⁹ Gleason, Paul (2009), S. 40

Funktion als Geograf, der letztendlich den Niger findet und in ihm baden kann. Sein ungestümes und nur auf sich selbst bezogenes Entdeckerverhalten tritt dabei offen zutage, indem er die britische Hymne „at the top of his lungs“ (WM, S. 103) im Wasser planschend zum Besten gibt und so die Bambarrans erschreckt und vertreibt.

Die Last des Ausgleichs mit der sozialen Umgebung fällt hier wie in vielen anderen Gelegenheiten Mungos Dolmetscher und Guide Johnson zu, der ihn mehrfach aus brenzligen Situationen befreit: Johnson rettet Mungo vor dessen Blendung durch die Mauren (WM, S. 9), bewegt Mungo, wieder aus dem Niger herauszukommen (WM, S. 104) und befreit beide aus der Gefangenschaft Dassouds (WM, S. 79). Ohnehin ist die Bedeutung Johnsons, auch im Vergleich zur historischen Vorlage des Guides in den *Travels*, absolut elementar: Er verhandelt mit Einheimischen um Verpflegung, kennt sich als einziger mit der Geografie Westafrikas aus, spricht arabisch und Mandingo und lenkt Mungo durch den diplomatischen und kulturellen Kontakt mit Herrschern und der Bevölkerung. Sylvia Kalina stellt daher eine „Überlegenheit“ Johnsons gegenüber Mungo fest,²²⁰ die Entdeckung ist in *Water Music* also weniger die heroische Tat des europäischen Entdeckers als eine Bestätigung der Ortskundigkeit und Erfahrung Johnsons, für den die Unerfahrenheit, Impulsivität und Ich-Zentriertheit Mungos eher zum Hindernis werden.

Ironie spielt in der sukzessiven Abwendung vom idealen westlichen Entdecker eine zentrale Rolle. Der Kontakt mit dem Fremden, das Robinson etwa mit dem Errichten einer perfekten Subsistenzwirtschaft kultivieren, Humboldt mit seinem wissenschaftlichen Instrumentarium vermessen und Marlow zumindest körperlich unversehrt und überlegen hinter sich lassen konnte, bringt Mungo an seine äußersten Grenzen. Er überlebt nur mit Glück und erreicht das Haus des Sklavenhändlers Taura, der ihn letztlich zurück an die Küste bringt, in erbarmungswürdigem Zustand:

„The explorer presented himself at the door, suffering from fatigue, starvation, mental duress, emaciation, jungle rot, blisters, hemorrhoids, various local infections, hepatitis, diarrhea and a febrile body temperature (...). ‘Tell your Master,’ he croaked at the incredulous black face at the door, ‘that I am a white desirous of traveling to the Gambia with one of his slave coffles. Tell him...’ here he lost his train of thought, ‘tell him... I... I failed Greek but could kick a football the length of the field.’” (WM, S. 176)

Der offizielle Gesandte der angesehenen African Association wird hier in Folge der harten Bedingungen seiner Reise zum bemitleidenswerten und lächerlichen Charakter, die diplomatische Anfrage endet in einem zusammenhanglosen Detail über Mungos Jugend, der Entdeckerstatus des „white man“ wird durch die Kontrastierung mit der Realität ironisch

²²⁰ Kalina, Sylvia (2008): *Der Dolmetscher und sein Schutzbefohlener. T.C. Boyles Water Music*, in: Kaindl, Klaus/ Kurz, Ingrid: *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien: Lit Verlag, S. 145-153, S. 149

gebrochen. Und obwohl die Erzählung mit Sicherheit nicht gänzlich unempathisch gegenüber ihrer Hauptfigur agiert, sorgt diese konstante Entmystifizierung des Entdeckers Mungo für eine ironische Distanzierung von dem Entdeckungsprozess als solchem. Sichtbar ist dies etwa, als Mungo im Camp von Benown mehr Freiheiten erhält und beschließt, seine Eindrücke schriftlich festzuhalten: „After all, he *was* an explorer – there he was, exploring.“ (WM, S. 53). Mungo scheint die Hauptaufgabe seiner Reise erst wieder einzufallen und eher planlos beginnt er sein „exploring“, die Tautologie und die orthographische Hervorhebung sorgen hier für die ironische Erhebung der Erzählung *über* die Hauptfigur: Die Erzählung ruft die Entdecker-Aufgabe vor Auge, allerdings nur um süffisant darauf zu verweisen, dass Mungo ihr bisher ungenügend gerecht geworden ist. Vernichtender ist Mungos Selbsteingeständnis etwas später, als er, ausgeraubt und körperlich malträtiert, konstatiert: „Very weary of exploring, very weary of Africa.“ (WM, S. 123)

Die Ironie hat in beiden Stellen doppelte Funktion und Ursprung. Einerseits entsteht sie lokal durch die Einschätzung Mungos und seiner Überforderung mit der Situation. Und andererseits als uninstabile, nicht-lokale Ironie, die ununterbrochen aus dem Auseinanderklaffen vom Ideal der westlichen, männlichen und souveränen Entdeckerfigur, die Mungo verkörpern soll, und der Realität der äußerst prekären Exploration entsteht. Der Anspruch der Entdeckung und Kolonisation, wie sie etwa Robinson auf seiner Insel durch sein Bündnis mit Gott und der menschlichen Ratio gelingt, wird in *Water Music* als unvereinbar mit der Realität gezeigt: Mungo überlebt nur durch schier unglaubliches Glück, dem Wissen und der Hilfe seines Übersetzers und durch das Mitleid der Einheimischen und *trotz* seiner Selbstüberschätzung und fehlenden Anpassungsfähigkeit. Mungo wird zur ironischen Entdeckerfigur, zu einem bis zu seinem Gegenteil komisch verzerrten Repräsentanten der westlichen Kolonisation.

Dieses Zerrbild entwickelt sich im Roman aber durchaus graduell. Das stärkste Gefälle zwischen Anspruch und Wirklichkeit zeigt sich dabei zwischen erster und zweiter Niger-Reise. Denn während die erste zwar schon eine Aneinanderreihung von Missgeschicken Mungos ist, wird zumindest die Unschuld des Entdeckers bewahrt. Obwohl etwa seine Tollpatschigkeit für Probleme sorgt, hilft ihm diese auch als verzeihliche Charaktereigenschaft in manchen Situationen und amüsiert etwa Fatima, Alis Gemahlin (WM, S. 53). Johnsons Vermutung „[m]aybe she is big on slapstick“ (WM, S. 53) bewahrheitet sich und Mungo erhält daraufhin Zutritt zu einer entscheidenden Figur des maurischen Lagers, was ihn unverhofft auch als Entdecker validiert. Zwar ist dieser Erfolg wiederum ironisch, da er ihn nicht seiner diplomatischen Versiertheit, sondern seinem

unfreiwilligem Unterhaltungswert verdankt, die Ironie trägt hier aber nicht zur Dekonstruktion des Entdeckers bei, sondern verleiht dieser Rolle eine neue Zutat.

Mary Louise Pratt hat diese Ironisierung des Entdeckens als „anti-conquest“ beschrieben. Sie sieht die Sammler und Naturwissenschaftler wie Mungo Park und Humboldt als harmlosere bzw. verharmloste Nachfolger etwa der Konquistadoren: Anders als deren aggressive, heroische und dominant-männlichen Landnahme verfolge der Sammler – absichtlich oder unabsichtlich – eher eine vorsichtigeren, un-heroischere Pose.²²¹ Pratt macht dies an Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts fest und schreibt der Forscherfigur eine „aura not of authority, but of innocence and vulnerability“²²² zu, die die herrisch-koloniale Pose absichtlich unterlaufe.

Obschon Mungo also offiziell als kolonialer Agent für die britische Elite unterwegs ist, verschwimmt sein Auftrag zumindest auf seiner ersten Reise mit der Entdeckung, der Neugier und seiner Unbeholfenheit im Angesicht der scheinbar übermenschlichen Aufgabe. *Water Music* eignet sich diesen Spezialdiskurs, den Reisebericht des Forschers des 18. Jahrhunderts, an und verstärkt die darin enthaltenden (selbst-)ironischen Tendenzen, besonders durch die gezeigte erzählerische Distanzierung zur Entdeckerfigur und die Slapstick-Elemente. Mungos erste Reise ist damit zumindest in den meisten Fällen noch eine harmonische Verbindung von Mensch und Natur, Entdecker und Einheimischen und seinem Guide: In der Szene, in der Mungo Johnson auffordert, ihn ab jetzt mit dem Vornamen anzusprechen, wird die Hierarchie zwischen den Beiden aufgehoben und ihre beginnende Freundschaft der Beiden bestätigt: „He [Johnson] looks immensely pleased with himself as he takes the explorer’s hand and murmurs, ‚Okay...Mungo‘“ (WM, S. 145).

Doch am Zerbrechen dieser Beziehung lässt sich später dann auch das Zerbrechen der Illusion der anti-conquest des westlichen Forschers ablesen: Mit mehr Macht, Verantwortung, Soldaten und Waffen ausgestattet scheitert Mungo bei der zweiten Reise nun nicht mehr am idealen Entdeckerbild, sondern als Expeditionsleiter und offizieller Gesandter des Königs. Ohne jede Vorsicht vor dem herrschenden Klima führt er seine „expedition on the grand scale“ (WM, S. 303) kurz vor der Monsunzeit ins Innere Westafrikas und ignoriert, von sich selbst eingenommen und zurückgekehrt „to the scene of his greatest triumph“ (WM, S. 303), die drohende Gefahr. Wenig überraschend wird Mungo der „terrible burden that leadership has become“ (WM, S. 350) nicht gerecht und die Harmonie der früheren Unschuld wird durch immer neue Tiefschläge aufgelöst:

²²¹ Pratt, Mary Louise (2008), S. 47

²²² ebd. S. 55

„Self-doubt was something new to Mungo, something that had crept up on him like a growth, a malignancy, during the course of this second expedition. Self-doubt and guilt.” (WM, S. 384)

Zu stolz, um auf Johnsons wie immer kundigen Rat zu hören, die Expedition kurz vor der letztlich tödlichen Bootsfahrt ins Ungewisse des Nigers abubrechen, kommt es zwischen den beiden zum Bruch, Mungo stößt den Guide zu Boden: „‘Get out!’ he screamed, his voice broken with rage. ‚Get out, *nigger!*““ (WM, 386). Dieses eine Wort markiert den bleibenden Bruch in der Beziehung der Beiden und im Charakter Mungos. Die alte Hierarchie, verstärkt durch Mungos rassistische Beleidigung Johnsons, wird wieder eingesetzt bzw. von Mungo zum ersten Mal reproduziert. Seine entdeckerrische Unschuld hat Mungo ohnehin schon zuvor verloren, als er einen unbewaffneten Einheimischen erschießt:

„The explorer thinks of Sir Joseph Banks, of his book, of London and the whirl of celebrity, Ailie, the children, sun on the Yarrow. What am I doing? he thinks. What in God’s name am I doing? Then he pulls the trigger.”

(WM, S. 355)

Die Szene kann dabei als tragischer Kulminationspunkt des riesigen Fiaskos gesehen werden, als die sich Mungos zweite Niger-Reise entpuppt. Die Überforderung und Verzweiflung des Individuums Mungo zwischen europäischer Entdeckerhistorie („Sir Joseph Banks“) und seinem schottischen Leben als Ehemann lassen seinen Mord am Einheimischen beinahe wie unausweichlich wirken, die unschuldige Individualität des Entdeckers ist den strukturellen Notwendigkeiten der organisierten kolonialen Landnahme gewichen. Mit ihrer Gewalt und Unmöglichkeit für Freundschaft und Einklang mit Natur und Mitmenschen.

In *Imperium* lässt sich ein ganz ähnlicher Prozess der sukzessiven Demaskierung des vermeintlich unheroischen, unschuldigen Entdeckers feststellen. Auch Engelhardt reist mit ehrlichem Interesse in die fremde Weltreligion und gleich zu Beginn wird auf sein angelesenes Wissen zu den Vögeln des Pazifiks verwiesen, etwa über den „anthornis melanura“, dessen „schimmerndes Gefieder“ Engelhardt als Kind „in den Folianten“ betrachtet hat (IMP, S. 12). Die explizite Nennung des lateinischen Begriffes für den Vogel verweist einerseits auf das Klassifikationssystem Carl von Linnés, was Engelhardt wie Mungo mit dem Topos des Naturforschers assoziiert, andererseits sind die Sehnsüchte, die er beim heimischen Studium ferner Weltregionen entwickelte, etwa von Marlows Erwähnung der „weißen Flecken“ auf der Weltkarte wohlbekannt. Diese schwärmerische Sehnsucht für den schönen Vogel wird aber jäh gebrochen, indem der Blick Engelhardts auf die „dickleibigen Pflanze“ fällt, die sich zwar auf demselben Schiff wie Engelhardt befinden, allerdings eine gänzlich andere Haltung zur Natur verkörpern: „Das Wort *Pflanze* traf es nicht richtig, denn dieser Begriff setzte Würde voraus, eine kundige Beschäftigung mit der Natur und dem

hehren Wunder des Wachstums“ (IMP, S. 13). Engelhardt Mitbürger seien folglich eher „Verwalter“, „Verwalter des vermeintlichen Fortschritts“ (IMP, S. 13), die aus ökonomischem Interesse in die Südsee gekommen seien.

Imperium weist damit sogar stärker als *Water Music* auf die „anti-conquest“ hin, die durch den Hauptcharakter Engelhardt (vermeintlich) vertreten wird. Schon die erste Charakterisierung Engelhardts entsteht durch die Differenz, die er zwischen sich und den Pflanzern feststellt:

„Es war ganz und gar nicht auszuhalten. Bläßliche, borstige, vulgäre, ihrer Erscheinung nach an Erdferkel erinnernde Deutsche lagen dort und erwachten langsam aus ihrem Verdauungsschlaf, Deutsche auf dem Welt-Zenit ihres Einflusses. So oder so ähnlich dachte der junge August Engelhardt (...).“ (IMP, S. 12)

Diese frühe Passage zeigt drei grundlegende Inhalte des folgenden Romans: Erstens, dass das Selbstverständnis Engelhardts von einem Unterschied zu den deutschen Pflanzern abhängt. Seine Liebe zur Natur, sein Interesse für den „*anthornis melanura*“ und sein Vegetarismus im Gegensatz zu den Kotelett-frühstückenden Deutschen (IMP, S. 24) bauen den Sonderling Engelhardt im Kontrast zu den Unternehmern auf. Zweitens etabliert sich hier die Ironie als Ausdruck dieser Gegensätze, die „Erdferkel“, die angeblich auf dem Welt-Zenit ihres Einflusses stehen, weisen klar auf Ironie als Stilmittel hin, die durch das falsche Lob des „Welt-Zenits“ offensichtlich nur eine weitere Degradierung der vulgären Deutschen im Sinn hat. Und drittens setzt die Passage den erzählerischen Ton des Romans, der sich in der bereits genannten Zugszene zeigt, fort: Das „So“ markiert die vorherigen Sätze als inneren Monolog Engelhardts, der dem*der Leser*in sichtbar gemacht wird, das „oder so ähnlich“ stellt diese vermeintliche Fokalisierung sogleich in Frage, da es auf eine Unsicherheit bei der Richtigkeit der Wiedergabe von Engelhardts Gedanken verweist. Die Frage, ob diese Unsicherheit durch die Erzählung nur in Kauf genommen wird oder bewusst hervorgerufen wird, ist dabei zentral für den gesamten Roman und wohl nicht abschließend zu beantworten.

Der Sonderstatus Engelhardts wird dabei aber nicht nur durch ihn selbst, sondern auch durch die Außenwahrnehmung der Pflanzler bestätigt. Sie sehen in Engelhardt nicht den Naturfreund, sondern ein „zitterndes, kaum fünfundzwanzig Jahre altes Nervenbündel (...). Wie exaltiert! Ein Prediger höchstwahrscheinlich, anämisch veranlagt, lebensuntauglich“ (IMP, S. 14). Wie in *Water Music* wird Bedeutung am Anfang des Textes durch das Austauschen und Ausrichten von Blicken hergestellt. Während Boyles Text den forschenden Entdeckerblick zugunsten der orientalischen Objekte auf den Entdecker selbst gegenspiegelt, lässt *Imperium* zwei Quellen des Blickes miteinander konkurrieren und erzeugt durch die Ambivalenz der Fokalisierung die Unsicherheit, *welcher* der Blicke ein „authentisches“ Bild der Realität vermittelt. Beiden gemeinsam ist dabei eine Abwendung vom klassischen

kolonialen Helden wie Robinson Crusoe, dessen Instanz und Urteilskraft unhinterfragt das objektive Bild der Welt erschafft. Mungo kann diesen Blick durch seine unvoreilhaftige Situation und seine Abhängigkeit nicht anbringen, Engelhardts Glaubwürdigkeit wird durch das vernichtende Urteil der Pflanzer und der Unentschiedenheit der Erzählung von Beginn an unterminiert. Da aber beide, zumindest zu Beginn ihrer Reisen, unschuldig agieren und von der kolonialen Einbettung ihrer Personen gewissermaßen freigesprochen werden, können beide Figuren als Akteure der „anti-conquest“ betrachtet werden.

In *Imperium* ist die Grenze zwischen „conquest“ und „anti-conquest“ allerdings deutlich schmaler als in *Water Music*. Die groteske Figur von Engelhardt bewegt sich von Beginn an näher am Abgrund als Mungo und das Scheitern des Deutschen wird stärker durch die Erzählung vorausgesagt. Das erste Zeichen für Engelhardts Verfall zeigt sich in einem Traum von einer rituellen Bestattung, bei der ein Leichnam auf einem Floß ins Meer abtreibt (IMP, S. 28). Engelhardt erahnt das Unheil, das die Verbindung des Dampfers, auf dem er unterwegs ist, mit dem „heidnische[n] Begräbnisfloß“ aus dem Traum bedeuten könnte, beschließt aber, sich keine weiteren Sorgen zu machen. Mit ihrem intertextuellen Verweis auf Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*, in der eine ähnliche metaphorische Verbindung der venezianischen Gondelfahrt und dem antiken Totenfluss Styx hergestellt wird, sagt die Erzählung zumindest subtil das Unheil Engelhardts voraus. Eine noch stärkere Vorausdeutung stellen die mehrfachen Vergleiche von Engelhardt und Adolf Hitler dar, die der Erzähler vornimmt. „Parallelen“ zwischen Hitler und Engelhardt – beide „Romantiker“ und „Vegetarier“ – seien danach „beabsichtigt und sinnigerweise, Verzeihung, *in nuce* auch kohärent“ (IMP, S. 18f.).

Diese Verbindung Engelhardts mit Hitler und folglich auch eine Verbindung des deutschen Wilhelminismus und Kolonialismus mit dem Nationalsozialismus hat auch in der Forschung viel Aufmerksamkeit erfahren. Hauenstein sieht die Geschichte Engelhardts als „stellvertretend für den Weg Deutschlands“²²³ und in *Imperium* eine „Stilisierung“ „der deutschen Expansion in der Südsee und der nationalen Entwicklung in Richtung Wahn und ‚Barbarei‘“. ²²⁴ Gisi zählt zu diesem Duo noch die oben bereits erläuterte Lebensreform-Bewegung, der Engelhardt angehörte, und subsumiert Kolonialismus, Nationalsozialismus und Lebensreform unter dem Label der „Regressionsutopien“. ²²⁵ Gemeint ist damit das Bestreben, eine „kulturelle und/oder individuelle Rückkehr zum Ursprünglichen und

²²³ Hauenstein, Robin (2014), S. 34

²²⁴ ebd. S. 36

²²⁵ Gisi, Lucas Mario (2018), S. 508

Eigentlichen“²²⁶ zu erreichen und eine damit verbundene Kritik der modernen Zivilisation. *Imperium* zeige die gefährlichen Implikationen und Grundlagen dieser Regressionsutopien auf, indem der Text Kolonialismus und Lebensreform in Gestalt von Engelhardt geistig im Faschismus Hitlers münden lasse.

Typischerweise ist diese Parallelisierung in *Imperium* aber eine ironisch gebrochene, die Gefahr geht nicht direkt von Engelhardt aus, der eher eine Parodie als ein authentischer Gesandter seiner Zeit ist. Folgerichtig scheitert der im Zug wild gestikulierende, unpraktische und leichtgläubige Engelhardt krachend bei der Errichtung seines Imperiums. Er lässt sich einen großen Teil seines Vermögens stehlen (IMP, S. 47), kauft das „wertlose[...] Inselchen“ (IMP, S. 63) Kabakon zu einem völlig überzogenen Preis und verliert dort, mangelernährt und von Wahnvorstellungen geplagt, schnell die Kontrolle über die Kokosnussproduktion und letztlich seinen Verstand. Anders als Mungo, dessen entdeckender Erfolg zwar glücklich, aber immerhin zustande kommt, wird Engelhardt durch die Erzählung und Handlung nicht einmal der Anschein von Souveränität und Kontrolle gewährt.

Ironie spielt bei dieser Darstellung eine entscheidende Rolle, zum einen als szenische Ironie: Engelhardt und Lützow sind zu einem Gespräch zu Gouverneur Hahl geladen, um den Umgang mit den Jüngern des Sonnenordens zu besprechen, die auf Engelhardts publizistische Lockungen hin in die Südsee aufgebrochen sind und dort nun in der kleinen Hafenstadt Herbertshöhe, in prekären Verhältnissen leben. Hahl kündigt an, die Jünger nicht weiter versorgen zu wollen und nach Deutschland zurückschicken zu wollen:

„Aus Engelhardts Ohr tropfte es derweil warm, dann träufelte ein kleines heißes Bächlein herab, er drehte den Kopf zur Seite, um nachzusehen, was ihm da so unvermittelt auf die Schulter rann, sein Gewand war mit einem Mal ganz gelb befleckt von einer Ladung Ohrenschmalz, die sich fließend gelöst hatte. Welche erstaunliche, unkontrollierbare kindliche Menge!“ (IMP, S. 172)

Ähnlich wie in der Zugszene bricht die Erzählung, die zuvor Hahls Sätze in indirekter Rede wiedergegeben hat, zugunsten einer Außenbetrachtung Engelhardts ab, die zu einer komischen Neubewertung des Gesprächs führt. Die Ernsthaftigkeit des Themas und die kindliche Peinlichkeit Engelhardts sorgen für eine starke Diskrepanz, durch die sowohl die Gesamtsituation, als auch Engelhardts Person ironisch unterlaufen wird. Dass anschließend noch die brutale Bestrafung eines Einheimischen, eines „vermeintlichen Diebes“ (IMP, S. 172), sich vor dem Gouverneurssitz abspielt, setzt diese ironische Unterminierung fort. Der koloniale Diskurs wird damit der Lächerlichkeit preisgegeben und seinen Akteuren die Autorität genommen, auch wenn es wichtig ist zu bemerken, dass Engelhardt hier zwar

²²⁶ ebd. S. 509

lächerlich, aber immerhin noch verschroben-menschlich gezeigt wird, wie etwa auch in der oben besprochenen Szene in seiner Schiffskabine.

Formen der Fiktionsironie verfahren zwar anders, haben aber einen ähnlichen Effekt: Etwa als Engelhardts Ankommen auf Kabakon von der Erzählung wahlweise mit der Landung des Konquistadors Hernán Cortés, „allerdings gemalt (...) abwechselnd von El Greco und Gauguin“, beschrieben wird:

„So sah die Besitznahme der Insel Kabakon durch unseren Freund ganz unterschiedlich aus, je nachdem von welcher Warte aus man das Szenario betrachtete und wer man tatsächlich war.“ (IMP, S. 66).

Diese Sichtbarmachen der Erzählung und hier sogar die explizite Problematisierung der Position, von der aus Geschichten erzählt werden können, führt zu einer ironischen Distanzierung von Engelhardts spezifischen Schicksal und offenbart ihn als literarische Repräsentation. Die Erzählung führt dabei die „Splitterung der Realität“ (IMP, S. 67) der Moderne an ihrer eigenen Hauptfigur vor und beweist erneut ihr Vorwissen um das Scheitern Engelhardts. Sein Versuch, sich der „allerorten beginnenden Moderne zu entziehen“ wird damit schon vor Ende der Handlung als gescheitert erklärt, „Engelhardt tat einen entscheidenden Schritt nach vorne auf den Strand – in Wirklichkeit war es ein Schritt zurück in die exquisite Barbarei“ (IMP, S. 67).

Diese „Barbarei“ wird dem ersten Sonnenjünger, Heinrich Aueckens, zum Verhängnis, der durch einen von einer Kokosnuss „zerschmetterten Schädel“ stirbt (IMP, S. 128). Außerdem verkommt Engelhardt mit voranschreitendem Misserfolg „unversehens zum Antisemiten“ (IMP, S. 225). Und als Kapitän Slütter auf Kabakon anlangt, um Engelhardt, analog zur Konstellation von Marlow und Mr. Kurtz in *Heart of Darkness*, zu beseitigen, findet er den Deutschen abgemagert, mit Aussatz übersät und ohne Daumen vor, den dieser sich selbst abgeschnitten hat. (IMP, S. 218-221). Engelhardt ist zur grotesken Parodie von Robinson Crusoe geworden: die Insel hat er im Verfolgungswahn mit Fallgruben überzogen und ist zum „Auto-Anthropophagen“ (IMP, S. 151), also zu einem Menschenfresser geworden, der sich selbst, in diesem Fall seinen in Salz eingelegten Daumen, aufisst. Der Kannibalismus, der in Defoes Roman das unzivilisierte „Wilde“ markiert und auf die Einheimischen externalisiert, wird in *Imperium* auf die Entdeckerfigur zurückgewendet. Eines der zentralen Motive des westlichen Entdeckerromans wird auf diese Weise ironisch invertiert und die Überlegenheit des Westens damit radikal hinterfragt.

Ein Blick auf die Konfiguration der Entdeckerfiguren in *Imperium* und *Water Music* lässt also darauf schließen, dass beide in dieser Hinsicht eine ironische Brechung des orientalistisch-kolonialen Diskurses vornehmen. Sowohl Mungo, als auch Engelhardt stehen in teils

deutlichem Kontrast zur prototypischen Figur des souveränen, selbstbestimmten und erfolgreichen westlichen Entdeckers, wie er in Conrads *Heart of Darkness* in der Figur von Marlow oder in Defoes *Robinson Crusoe* auftritt. Nicht nur scheitern Engelhardt und Mungo mit ihren jeweiligen Kolonialmissionen, sondern ihre Unfähigkeit und Überforderung mit ihrer sozialen und natürlichen Umgebung trägt zu diesem Scheitern maßgeblich bei. Mungo überlebt nur durch die Fähigkeiten seines Guides Johnson, seine körperliche und kulturelle Ungeschicklichkeit gefährden sein Weiterkommen erheblich. Wo also Robinson Crusoe seinen westlichen Subjektstatus und seine Überlegenheit souverän gegen Natur und „wilde“ Einheimische verteidigt und beide sogar „perfektioniert“, scheitert Mungo spätestens bei seiner zweiten Reise an den äußeren Umständen und seiner Selbstüberschätzung, die in seinem und dem Tod seiner Mannschaft endet. Die Darstellung Mungos greift dabei das Motiv der „anti-conquest“ auf, verstärkt den ironischen Effekt allerdings merklich, bis Mungo zum Schluss in seinem Verhalten gegenüber den Einheimischen und Johnson nur noch die Rolle des kolonialen Aggressors einnimmt.

Imperium überführt die angebliche Unschuld des Romantikers und Outsiders Engelhardt ebenfalls in ein gewalttätiges Scheitern der Hauptfigur. Sein Versuch, ein kleines Paradies für sich und Gleichgesinnte zu errichten, endet in Barbarei, Mord, Selbstverstümmelung und Antisemitismus. Dass Engelhardt durch die Erzählung dabei explizit als geistiger Vorgänger Adolf Hitlers aufgebaut wird, verstärkt die fatale Darstellung und Komplizenschaft des Entdeckers noch zusätzlich.

Imperium und *Water Music* rezipieren den Entdeckerdiskurs, ironisieren ihn in Erzählung und Handlung und sorgen durch die dadurch entstehende Sichtbarwerdung der Diskrepanz von kolonialem Selbstbild und zerstörerischer Realität für eine Kritik am orientalistischen Diskurs. Die heilsbringende, rationale und souveräne Werte der westlichen Entdeckung wird damit nicht fortgeschrieben, sondern durch die ironischen Bezüge und Umwertungen kritisch referenziert und problematisiert.

Imperium geht dabei durch seine Drastik in der Handlung und der in der Erzählung stärker als in Boyles Roman genutzten Fiktionsironie sogar noch einen Schritt weiter bis hin zu einer grotesken Demontage der Entdeckerfigur. In *Water Music* bleibt durch Mungos halbwegs gelungene erste Reise und seine Fähigkeit zu Empathie und Freundschaft zu Johnson ein friedlicher Kulturkontaktes zwischen Westen und Nicht-Westen zumindest eine Möglichkeit.

II.2.2 Kritik am Westen und am Konstruktionsprozess des Orientalismus

Eine der zentralen Thesen Edward Saids zur Konstruktion des Orients durch den Westen ist die Funktionalisierung des „Anderen“ für das eigene Selbstbild. Statt eine Selbstbefragung

der eigenen Gesellschaft und ihrer inneren Widersprüche durchzuführen, verlasse sich der Westen also auf sein Kontrastbild „Orient“, das die eigenen Eigenschaften durch die pure Differenz zum Anderen sichtbar machen könne. Folglich habe Orientalismus „less to do with the Orient than it does with ‘our’ world“²²⁷ und der Diskurs über den Orient wird damit mehr zum verdeckten Diskurs über den Westen.

Eine Folge davon ist, dass auch innere Widersprüche und Probleme nicht direkt zur Sprache kommen müssen, sondern sozusagen stellvertretend im Wettbewerb mit einer „anderen Kultur“ ausgetragen oder kaschiert werden können. Gayatri Spivak weist auf diese Externalisierung eigener Probleme in *Can the Subaltern Speak* hin, indem sie auf die Rechtfertigung britischer Kolonialpraxis durch den angeblichen Kampf für Frauenrechte aufmerksam macht: „‘White men saving brown women from brown men.’“²²⁸ Der westliche Überlegenheitsdiskurs wird also um einen Gender-Aspekt erweitert, indem die indische Kultur als inhärent patriarchalisch und die westliche als feministisch-progressiv gegenübergestellt werden.

Eine anti-orientalistische Strategie bestünde darin, auf diese Prozesse der diskursiven Verlagerung hinzuweisen, wie es etwa Foucault bei der Produktion des Wahnsinns oder Said beim Orient tun, oder gesellschaftliche und politische Konflikte im Westen selbst sichtbar zu machen und sie nicht auszulagern. Daher soll im Folgenden untersucht werden, ob und wie diese beiden Strategien in *Water Music* und *Imperium* verfolgt werden.

II.2.2.1 „The law’s a joke (...)“ – Klassengesellschaft und Gewalt

Zu den häufigsten orientalistischen Zuschreibungen über nicht-westliche Gebiete gehören die der Unterentwicklung, Hilfsbedürftigkeit und der politischen Despotie. Polaschegg verweist etwa auf das Stereotyp des arabischen Despoten, wie er etwa in *1001 Nacht* oder Mozarts *Entführung aus dem Serail* vorkommt²²⁹ und Agnes Czajka auf die „developmentally subordinate“ Rolle von Afrikaner*innen in westlichen Geschichtsbüchern.²³⁰ Auch in *Heart of Darkness* findet sich dieser Diskurs der Unterentwicklung und der existenziellen Armut, die im Kongogebiet herrschen. Die Frage von Klasse, Armut und gesellschaftlicher/industrieller Entwicklung kann deshalb als Frage der orientalistischen Konstruktion gesehen werden: Manifestiert sich eine ungerechte, despotische und ungleiche

²²⁷ Said, Edward (2003), S. 12

²²⁸ Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): *Can the Subaltern Speak*, in: C. Nelson/ L. Grossberg: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Macmillan Education: Basingstoke, S. 271-313, S. 93

²²⁹ Polaschegg, Andrea (2005), S. 142

²³⁰ Czajka, Agnes (2005): *The African Orient: Edward Said’s Orientalism and ‘Western’ Constructions of Africa*, in: *The Discourse of Sociological Practice*, Vol. 7, Iss. 1/2, S. 117-134, S. 128

Klassengesellschaft immer an einem anderen Ort als dem eigenen, verschwindet das Problem als internes, westliches. Gerade mit der Ära der Aufklärung und der im späten 18. Jahrhundert startenden industriellen Revolution beginnt sich der Widerspruch zwischen Selbstbild und Realität zu verstärken: Unter anderem mit Adam Smith wird die wissenschaftliche Grundlage für den beginnenden globalen Kapitalismus gelegt und mit dem Rationalismus der Aufklärung begründet;²³¹ gleichzeitig sorgt die zunehmende Urbanisierung zu Ende des 18. Jahrhunderts für bisher unbekanntes Elend in den Städten.²³² Harriet Bradley verweist etwa auf die sozialen Folgen

„with thousands of people living in conditions of filth, disease, and penury. For the first time masses of people in Britain experienced urban rather than rural poverty, arguably much worse, because of the isolation from village communities with the traditional forms of support for the poor, sick, and disadvantaged which had grown up within them.”²³³

Dick Hebdiges Blick auf die Jugendkultur der Londoner 1780er-Jahre ist dabei eine gute Ergänzung zur ökonomischen Analyse Bradleys: Hebdige erkennt in den neuen urbanen Bedingungen die Ursachen für das Aufkommen neuer und oft kleinkrimineller Subkulturen, die fortan zwischen Wohlfahrtsprojekten und Kriminalisierung pendelten. So bildeten sich die „‘deserving‘ and ‚undeserving‘ poor“²³⁴ heraus. Interessant ist in diesem Zusammenhang die orientalistische Begrifflichkeit, die er für die Beschreibung dieser neuen Subkultur feststellt:

„A more concentrated group of sightings occur during the mid-nineteenth century when intrepid social explorers began to venture into the ‘unknown continents,’ the ‘jungles,’ and the ‘Africas’ – this was the phraseology used at the time – of Manchester and the *slums* of East London.”²³⁵

Hier zeigt sich, wie der orientalistische Topos der Reise ins Unbekannte auch als Mechanismus *innerhalb* des Westens wirken kann. Die globale Differenzstruktur zwischen Westen und Orient, England und Afrika, wird im nationalen Kontext wiederholt und inkorporiert. Das externalisierte „Andere“ entsteht also nicht nur an einem globalen Kontrast, sondern lässt sich schon innerhalb der Stadtgrenzen Londons oder Manchesters errichten und zeigt dort seine Wirkung in der diskursiven Abgrenzung zwischen britischem Establishment und krimineller Jugend und armen Tagelöhner*innen.

²³¹ vgl. Brown, Vivienne (1996): *The Emergence of the Economy*, in: Hall, Stuart/Held, David/Hubert, Don/Thompson, Kenneth: *Modernity. An introduction to Modern Societies*. Oxford: Blackwell Publishers, S. 90-121, S. 114

²³² vgl. Bradley, Harriet (1996): *Changing Social Structures: Class and Gender*, in: Hall, Stuart/Held, David/Hubert, Don/Thompson, Kenneth: *Modernity. An introduction to Modern Societies*. Oxford: Blackwell Publishers, S. 122-148, S. 133

²³³ ebd. S. 133

²³⁴ Hebdige, Dick (1983): *Posing... Threats, Striking... Poses: Youth, Surveillance, and Display*, in: *SubStance*, Vol. 11, no. 1, Iss. 37-38, S. 68-88, S. 73

²³⁵ ebd. S. 72, Kursivdruck eingefügt.

Water Music reflektiert in seiner Handlung eben jene historische Konstellation der Spätaufklärung und des beginnenden globalen Kapitalismus. Ned Rise gehört der von Hebdige beschriebenen Londoner Unterschicht an: Geboren in einem Londoner Stall von einer alkoholabhängigen Mutter erleidet er schon als nur wenige Stunden altes Baby eine Schnittwunde (WM, S. 36) und wird schon als Siebenjähriger von seinem Ziehvater zum Betteln gezwungen (WM, S. 37). Als Ned aus dessen Sicht dabei zu wenig einnimmt, verstümmelt er die Hand des Jungen, um mehr Mitleid bei Passant*innen zu erregen, was Ned tatsächlich zu mehr Almosen verhilft, „the loss of his fingertips an ongoing horror to him, a waking nightmare“ (WM, S. 38).

„Not Twist, not Copperfield, not Fagin himself had a childhood to compare with Ned Rise’s. He was (...) a victim of poverty, ignorance, ill-luck, class prejudice, lack of opportunity, malicious fate and gin.“ (WM, S. 34) Der Verweis auf *Twist* und *Copperfield* spricht nicht nur für eine Selbstverortung von *Water Music* in die literarische Tradition Charles Dickens, der häufig eben jenes urbane prekäre Milieu der Waisenkinder thematisierte. Er illustriert auch den miserablen gesellschaftlichen Stand Neds und die Schuldlosigkeit an seiner Lage.

Das rigorose Klassensystem, das das London von *Water Music* beschreibt und die Unmöglichkeit, diesem zu entkommen, zwingen Ned zu einem Leben in der Illegalität, um überleben zu können und kleine Schritte zu überschaubarem Wohlstand unternehmen zu können. Als „resourceful, shifty character“ und „con artist“²³⁶ verlegt er sich auf Täuschungen und Tricks, um gesellschaftlichen Erfolg erlangen zu können: So verkauft er den nahezu wertlosen und mit Schuhcreme gestreckten Fischrogen als „Chichikov’s Choice“, original-russischen Kaviar (WM, S. 130), an Restaurants und wohlhabende Haushalte. Der wertlose Rogen („It’s like bottling air and selling it for one and ten the bottle“ WM, S. 72) steht dabei im bewussten Kontrast zum Nimbus von Kaviar als Essen der Adligen und der Elite. Dass Ned damit Erfolg hat und der Betrug nicht auffällt, demaskiert die künstlich-elitäre Londoner Gesellschaftsschicht und öffnet den Blick auf die „verkehrte Welt“ der Pikareske. So liefert gerade die fehlerhafte Nachahmung der Oberschicht durch Ned, der einen „stone impersonating a pocketwatch“ (WM, S. 17) trägt, den Anlass, diese Oberschicht in ihrer überlegenen Existenz zu hinterfragen.

Neds Schicksal wird noch einmal dunkler im Kontrast zu den adeligen Figuren des Romans. Hier zeigt sich maßgeblich die doppelte Struktur des Romans: Zwar treffen Ned und Mungo sich erst gegen Ende in Person, ihre Leben haben aber durch zahlreiche Zufälle mehr Berührungspunkte, als es auf den ersten Blick scheint: Für Jutta Jim, Teil der Sex-Show, die

²³⁶ Jeweils Donadieu, Marc (2000), S. 62 und S. 81

Ned veranstaltet, bezahlt Ned Geld an dessen „master/employer, Lord Twit“ (WM, S. 19), denselben Lord Twit, der Mitglied der African Association ist. Johnson, Mungos Guide durch Afrika, entpuppt sich als der Mann, der Neds Ziehvater Barrenboyne in seiner Jugend in einem Duell erschossen hat (WM, S. 41), Sir Joseph Banks, Mungos Auftraggeber und Chef der African Association, ist der Arbeitgeber von Fanny, Neds Geliebter, und sitzt im Publikum, als Ned gehängt wird wegen seines angeblichen Mordes an Lord Twit (WM, 161). Andere Verbindungen sind subtiler oder ergeben sich eher durch die Erzählung: das erste Kapitel, in dem Ned vorkommt, beginnt mit „Ned Rise wakes with a headache. He has been drinking gin (...)“ (WM, S. 5), ein späteres Kapitel über Mungo mit „Mungo wakes with a headache. He has been drinking sooloo beer (...)“ (WM, S. 74).

Bevor sich Ned und Mungo also am britischen Militärposten in Westafrika persönlich treffen, beeinflussen sich beide Leben überhaupt nicht. Doch die Erzählung, in Wechselwirkung mit dem Wissen des*der Leser*in,²³⁷ der*die sich im Gegensatz zu den Protagonisten der zufälligen Verbindungen der Beiden bewusst ist, sorgt dafür, dass beide Handlungsstränge subtil miteinander verflochten sind.

Diese tangentielle Verbindung fungiert in *Water Music* als impliziter ironischer Kommentar der britischen Klassengesellschaft. Ned, der sich in derselben Londoner Gesellschaft bewegt und sogar mit denselben Menschen wie Mungo selbst zu tun hat, nimmt jene Gesellschaft von einer völlig anderen Warte als der Entdecker wahr. Dass Mungo und Ned so viele Berührungspunkte haben, von diesen aber beide nicht das Geringste ahnen, weist auf die massiven Unterschiede ihres gesellschaftlichen Standes hin und wie dieser Stand die eigene soziale Realität verändert. So ist Lord Twit im Zirkel der African Association, Mungos Welt, ein rhetorisch gewandter Ikonoklast, der mit seinen adeligen Kollegen über die Auslegung antiker Quellen streitet; in Neds Welt verleiht er seinen Diener für drei Pfund, damit dieser bei Neds Sex-Show teilnehmen kann und hilft später dabei, Ned auszurauben und fällt dabei aus dem Fenster (WM, S. 133). Ned wird für diesen Unfall zum Tode verurteilt und sein Prozess sogar zur symbolischen Verhandlung für Gerechtigkeit:

„It was more than a crime. It was an outrage, a violation of the rules, a challenge to the system. Let them murder a Lord today, they'll be raping a Lady tomorrow. It was unthinkable.“ (WM, S. 161)

Durch das Wissen des*der Lesers*in, dass Ned unschuldig und Lord Twit bei weitem kein unschuldiger Adelige ist, muss diese Passage ironisch gelesen werden. Der Establishment-Diskurs über Kriminalität und die Gefahren für das moralische System der Gesellschaft, der

²³⁷ Freese, Peter (2019) weist ebenfalls auf diese Leser*innen-Aktivierung durch die Kontrastierung der beiden Charaktere hin, S. 63

hier ironisch referenziert wird, wird so zum sozialen Kommentar, der vielmehr die Scheinheiligkeit und den Machtmissbrauch der Eliten offenlegt.

An diesen Stellen wird auch das Genre der Pikareske voll ausgespielt: Neds Handeln als „Picaro“ zwischen Legalität und Verbrechen und sein vergebliches Bemühen, durch Betrug näher an die obere Gesellschaftsschicht zu gelangen, sorgen für das „Entlarvungspotential“²³⁸ des pikaresken Romans *Water Music*. Gerade weil Ned von einer Schieflage in die nächste schlittert, wird die Ungerechtigkeit des Systems deutlich, in dem er sich bewegt. Die Gier, moralische Verkommenheit und offene Gewalt, die die Oberschicht im Geheimen ausübt, werden so zutage befördert. Ned als „ironic alter ego of the Scottish explorer“²³⁹ liefert hierfür die nötige Einsicht und die Kontrastfolie, die Mungo durch seinen privilegierten Stand und seine Selbsteingenommenheit unmöglich liefern kann. Der gänzlich fiktionale Handlungsstrang mit Ned, der in *Water Music* neben dem historisch verbürgten Leben von Mungo steht, fungiert daher als „subversive corrective“,²⁴⁰ als ironisches Korrektiv, durch das das Selbstbild des Westens als gerechte und aufgeklärte Gesellschaft als Fiktion und elitäre Konstruktion entlarvt werden kann.

Die Gewalt, die gegen die unterste Gesellschaftsschicht ausgeübt wird, präsentiert sich dabei zum Teil äußerst drastisch und richtet sich nicht nur gegen Ned, sondern auch seine Freundin Fanny Branch, die sich dem gescheiterten Künstler und Edelmann Adonais Brooks unterwerfen muss. Dieser übernimmt daraufhin die Kosten für Neds Anwalt, zwingt Fanny dafür aber zu sexuellen, „[s]trange and bestial“ (WM, S. 159) Gefälligkeiten:

„One afternoon he pinned her down and branded his initials in her left buttock; another time he came home with a terrier and a box of rats, and made furious love to her while the dog scrambled about the room throttling rodents and growling like a two-man saw.“ (WM, S. 159)

Fanny wird in die Rolle der tragischen Heldin gezwungen, sie muss für ihren Geliebten ihren freien Willen und Körper aufgeben, da Ned sonst ohne rechtlichen Beistand zum Tode verurteilt werden würde. Die sexuelle Gewalt, die Fanny schon als 16-Jährige (WM, S. 124) und später mit Brooks ertragen muss, wird von Männern in Machtpositionen ausgeübt und ihr einziger Ausweg ist der Selbstmord in der Themse (WM, S. 271). Die Gewalt in der Gesellschaft wird in *Water Music* also nicht nur als Gewalt des Rechtssystems der Männer untereinander, sondern auch als patriarchale gezeigt. Ailie, die von Mungo mehrfach betrogen und belogen wird und gegen Ende „worn down“ (WM, S. 436) vereinsamt, erleidet ein ähnliches Schicksal wie Fanny, wenn auch weniger drastisch.

²³⁸ Bauer, Matthias (1993), S. 29

²³⁹ Freese, Peter (2019), S. 62

²⁴⁰ ebd. S. 62

Insofern lässt sich *Water Music* durchaus als Anklage gegen patriarchale Gewalt und Klassengewalt lesen, der Ned und sein näheres Umfeld schutzlos ausgeliefert sind. Doch die Skurrilität und beinahe groteske Form, in der etwa die oben zitierte Vergewaltigung Fannys geschildert wird, sorgen für einen ähnlich ironisch-distanzierenden Effekt, der schon bei der Beschreibung Mungos als Entdecker festzustellen war. Gleason spricht hier von den „absurd and comic heights“²⁴¹ in Szenen und Sprache, die sich im Roman häufig finden. Diese absurde Komik führt einmal mehr zu einer ironischen Distanzierung von der Handlung, es wird der Verdacht geweckt, ob eine derartige Drastik wirklich „realistisch“ innerhalb der Handlung ist. Die metahistorischen Stellen verstärken diesen Effekt zusätzlich und lenken verbunden mit den ständigen Übertreibungen auf Wort- und Handlungsebene den Fokus immer wieder stärker auf Sprache und Erzählung als auf die Handlung. Fannys Schicksal ist somit tragisch, aber vornehmlich poetisch. Brooks ist dabei bewusst als Klischee der dunklen Romantik konzipiert, er unterbricht eine Lesung mit „Enough of wit and urbanity and the heroic couplet! Where is life, where is blood, where is the grave?“ und träumt von „Sex in churchyards and catafalques, sex in shackles, galleys, dungeons“ (Beide WM, S. 154). Fannys Selbstmord, die zwar als Opfer dieser Perversionen gezeigt wird, ist selbst eine künstlerische Parodie der dunklen Romantik: Nachdem sie sich von den adeligen Orgien in einem norddeutschen Schloss befreit und ihr Kind gestohlen wurde, ertränkt sie sich, zudem noch Opium-abhängig, in der Themse. Der Text erfüllt somit die dunklen Fantasien von Brooks und die Anforderungen des aufgerufenen literarischen Bezugs zur dunklen Romantik.²⁴²

Der Fall von Fanny wird damit zum echten Grenzfall einer Lesart, die Ironie berücksichtigt. Die „Rekonstruktion“²⁴³ des *eigentlich gemeinten* offenbart sich hier als nicht so eindeutig und offenbart, was Hutcheon als „edge“ der Ironie bezeichnet hat:²⁴⁴ Geschichte, Sprache, die aufgerufenen Intertexte und Spezialdiskurse, die in der Bewertung eine Rolle spielen, sorgen für ein zu komplexes Umfeld für die simple Festlegung auf *ein* „Gemeintes“. Wo Gleason in Fannys Schicksal eine Parodie des viktorianischen Melodramas erkennt und in Boyles überbordender Sprache eine Problematisierung der „virginal fecundity“²⁴⁵ von Frauenfiguren, wäre es ebenso möglich hauptsächlich Selbstreferenzialität zu erkennen, die sich vom Schicksal der Held*innen entfernt und stattdessen das Augenmerk auf die

²⁴¹ Gleason, Paul (2009), S. 40

²⁴² Freese, Peter (2019) nennt etwa Thomas De Quincey als mögliche Vorlage für den Charakter von Brooks, vgl. S. 90. Ebenso werden die Romantiker Samuel Taylor Coleridge und William Wordsworth (WM, S. 197) genannt und Ned erfährt von dem Gerücht, dass Brooks nicht nach Deutschland, sondern nach Griechenland abgereist sei, wo der Dichter Lord Byron 1823 starb (WM, S. 228).

²⁴³ Booth, Wayne (1975), S. 12

²⁴⁴ Hutcheon, Linda (1995), S. 38

²⁴⁵ Gleason, Paul (2009), S. 44

literarische Konvention lenkt. Die zahlreichen metahistorischen Elemente des Romans wären dafür ein weiteres Argument. Allerdings würde so die Instrumentalisierung der Frauenfigur Fanny durch Brooks nicht kritisiert, sondern für den fiktionsironischen Kniff eher reproduziert und bestätigt.

Diese Ambivalenz würde wohl auch nach einem close-reading der relevanten Passagen bestehen bleiben und somit eine klare Entscheidung für *eine* Bedeutung nach Booth notwendigerweise unterkomplex bleiben. Sinnvoller scheint es daher Hutcheons „edge“ der Ironie und ihre starke Abhängigkeit von Kontext und der eigenen Situierung zu diesen Kontexten festzustellen, die in diesem Fall eine klare Deutung dessen, was neben der Ironisierung patriarchaler Gewalt als „unironisches“ Gegenstück übrigbleibt, unmöglich macht. Von einem diskurstheoretischen Standpunkt ist allerdings klar erkennbar, dass *Water Music* sowohl durch die Thematisierung der Gewalt an Ned, als auch an Fanny, eine kritische Befragung des aufgeklärten Großbritanniens vornimmt. Die ohne eigene Schuld zustande gekommenen unmenschlichen Bedingungen, die Fanny und Ned daran hindern, ihre Liebe zueinander auszuleben, während der britische Adel für tatsächliche Vergehen nicht belangt wird oder sogar profitiert, erwachsen so zum inneren Widerspruch. Und brechen damit das Bild des einheitlichen, fortschrittlichen und für Zivilisation einstehenden Westens nachhaltig auf.

Imperium ist zweifellos ebenso als Kritik am Westen und seiner Kolonialpolitik zu verstehen. Die Art und die genaue Ausrichtung dieser Kritik sind allerdings andere. Strukturell betrachtet liegt dies zum einen daran, dass der Roman nur auf einen Charakter, Engelhardt, ausgerichtet ist, während *Water Music* mit Johnson und Ned die zentrale Figur Mungo mit zwei Komplementär- bzw. Kontrastcharakteren konfrontiert. Ned Rise erhält als Kontrastfigur zum überheblichen und privilegierten Mungo automatisch positivere Eigenschaften, er überlebt als einziger die zweite Niger-Reise und beweist als einziger Charakter die Fähigkeit, seinen Bedingungen zu entkommen. Johnson wiederum ist für den positiven Einfluss auf Mungo verantwortlich, er lehrt ihm das Vorgehen als Entdecker und die Freundschaft zwischen den Beiden sorgt für ein versöhnliches Ende der ersten Expedition.

Engelhardt steht hingegen alleine da. Als Sonderling ist er in Preußen Misshandlung und Hohn ausgesetzt. In München werden er und sein Freund Gustaf Nagel, „langhaarig (...) [und] in Leinentücher gewickelt“, Opfer des „lauten Spott[s] der Bürger“ und ein Polizist entscheidet sich nur zugunsten seines pünktlichen Feierabendbiers, die Beiden nicht grundlos zu verhaften (IMP, S. 79). Mit dem Zug fährt Engelhardt anschließend an den Memelstrand und übernachtet dort ohne Kleidung. Am nächsten Morgen üben Polizisten an ihm ihre

„animalische Lust an der Unterdrückung“ (IMP, S. 86) aus und treten und schlagen den Wehrlosen. Auch aufgrund dieser Erfahrungen beschließt er, sein Kolonie-Projekt in der Südsee schnell in die Tat umzusetzen und

„dieser vergifteten, vulgären, grausamen, vergnügungssüchtigen, von innen heraus verfaulenden Gesellschaft, die lediglich damit beschäftigt ist, nutzlose Dinge anzuhäufen, Tier zu schlachten und des Menschen Seele zu zerstören, adieu zu sagen, für immer (...)“ (IMP, S. 92)

Durch die unangenehmen Begegnungen mit der Polizei stellt sich die westliche Welt für Engelhardt als grausam und wenig erstrebenswert dar, sein Inselprojekt ist deshalb auch eines der Autonomie, das ihn möglichst weit weg von den Autoritäten bringen soll. Doch diese sind ihm in Gestalt der deutschen Kolonialverwaltung der Südsee weiter feindlich gesinnt: Beim Kauf des kleinen Eilands Kabakon wird er gnadenlos übervorteilt und zahlt vierzigtausend Mark für ein „wertloses Inselchen“ (IMP, S. 63) und gibt dafür nicht nur sein ganzes Bargeld aus, sondern beleih auch seine Produktion von Kokosnussprodukten auf zwei Jahre. Die Erzählung, die zwischen einer internen Fokalisierung auf die Verkäuferin, Emma Forsayth, und Engelhardt hin und her wechselt, offenbart die Selbstbereicherung der kolonialen Geschäftsfrau, die das Eiland selbst nur für zwei alte Gewehre, eine Kiste Beile, zwei Segel und dreißig Schweine“ vom „Tolaihäuptling“ erstanden hat (IMP, S. 63f).

Und auch allgemein entpuppen sich die Oberen der Gesellschaft der Südseeprovinz als hauptsächlich am kleinlichen Gewinn interessiert. Hoteldirektor Hellwig lässt Engelhardt nicht aus Gastfreundschaft, sondern für „gewisse Vorteile im Herbertshöher Geltungsgefüge“ (IMP, S. 53) umsonst in seinem Hotel wohnen und schlägt beim Verkauf eines Klaviers, das ihm gar nicht gehört, heimlich 150 Mark heraus (IMP, S. 155). Verglichen etwa mit Robinsons geschäftstüchtigem Wirtschaften, das ihm das Überleben auf der Insel und darüber hinaus den Status als globalen Unternehmer einbringt, ist die deutsche Pazifikkolonie in *Imperium* eher Schauplatz des ständigen kleinlichen Betrugs. Engelhardt verschuldet sich schon nach der Ankunft über Jahre, was seine Chancen auf ein wirtschaftliches Gelingen seines Projekts drastisch reduziert. Doch nicht einmal die Kolonialverwaltung macht ein wirklich gutes Geschäft, da durch ihre Gier nach schnellem Geld die Beleihung der Engelhardtschen Produktion wertlos ist, weil de facto kaum eine zustande kommt.

Betrachtet man *Imperium* also als Historischen Roman und vor der Hintergrundfolie des deutschen Kolonialismus vor dem Ersten Weltkrieg, wird die Krachtsche Darstellung des Kolonialbetriebs als Gegenerzählung bzw. als Parodie erkennbar. Horst Gründer zeigt die historischen und politischen Bedingungen der deutschen Kolonialbewegung Ende des 19. Jahrhunderts und betont dabei die anfangs vor allem wirtschaftliche Interessenslage. Überbevölkerung, Überproduktion und Kapitalüberschuss seien dabei etwa vom Kolonial-

und Sozialpolitiker Friedrich Fabri als Kernproblem des deutschen Mutterlandes ausgemacht worden, die durch eine staatliche Kolonialpolitik lösbar seien. Dennoch habe zuerst noch Zurückhaltung gegenüber einer aktiven staatlichen Kolonialpolitik geherrscht, die letztlich aber zum Zwecke des Schutzes der Kapitalinteressen deutscher Plantagenbesitzer in der Südsee, die sich dem Druck durch die Briten ausgesetzt sahen, doch aufgenommen werden musste.²⁴⁶ Einer der prominentesten Befürworter und Vorkämpfer der kolonialen Sache dürfte der Publizist und Entdecker Carl Peters sein, der durch die literarische Verarbeitung seiner eigenen Entdeckertouren und Landnahmen in Afrika eine größere Öffentlichkeit für Kolonialpolitik in Deutschland schaffte. Wolfgang Struck sieht in der Figur von Peters, dessen zum Teil grausames Vorgehen gegen Einheimische 1896 auch Thema für den Reichstag wurde, eine für die Zeit kennzeichnende Mischung aus realem Willen zur Bereicherung und Eskapismus in die „abenteuerliche[...] Topographie“ des Koloniallandes.²⁴⁷ *Imperium* referenziert diese ökonomischen und psychologischen Faktoren der deutschen Kolonialpolitik, lässt aber beide ironisch ins Leere laufen. Die vulgären Pflanzer werden in die Nähe von Schweinen gerückt und zu Verwaltern des „vermeintlichen Fortschritts“ (IMP, S. 13), womit der Text das wirtschaftlich-fortschrittliche Kolonialprogramm von Politikern wie Fabri ironisch unterläuft. Die auf den eigenen Gewinn fixierten Figuren des Hotelbesitzers Hellwig und der Emma Forsayth repräsentieren in *Imperium* das träge, ineffiziente und korrupte Kolonialsystem.

Und auch als moralisches System wird die Kolonialverwaltung in Herbertshöhe durch die Erzählung vorgeführt: Der Gouverneur Hahl wird als verkopfter veränderter Intellektueller gezeichnet, der noch während des bereits zitierten Gesprächs mit Lützow und Engelhardt gedanklich an seinen „privatgelehrten Untersuchungen“ (IMP, S. 170) über Kolibris hängt. Sein von ihm bekundeter Wille, die deutsche Kolonie als „hochsittliche, faire Instanz“ zu leiten, wird konterkariert durch die Parenthese der Erzählung:

„Währenddessen (die letzten Schläge auf dem Rücken [sic!] des vermeintlichen Diebes waren draußen auf dem Platz verklungen) hatte Hahl in einigem Detail die Schriften des französischen Denker Charles Fourier erwähnt (...“ (IMP, S. 172)

Der progressive Gelehrtenvortrag Hahls fällt daher vor allem durch seinen Widerspruch zur Realität auf, in der vor seinem Fenster ein Einheimischer mit einem Bambusstock durch die Schutztruppe verprügelt wird, was die Pflanzer „feixend“ (IMP, S. 168) beklatschen. Die

²⁴⁶ vgl. Gründer, Horst (2001): *Die historischen und politischen Voraussetzungen des deutschen Kolonialismus*, in: Hiery, Hermann Joseph: *Die Deutsche Südsee 1884-1914*, Paderborn: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 27-58, S. 32-35

²⁴⁷ Struck, Wolfgang (2020): *Macht-Abenteuer. Carl Peters in der Bibliothek*, in: Grill, Oliver/ Obermayr, Birgitte: *Abenteuer in der Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 169-190, S. 177

liberale Selbstbekundung wird hier durch den Erzähler als Schein offenbart und auf diese Weise das schlechte Bild der deutschen Kolonie unterstrichen.

Engelhardt nimmt hier eine ähnliche Funktion wie Ned in *Water Music* ein: Er ist Opfer des herrschenden Systems. Er leidet in Deutschland unter der Polizeigewalt und zeigt sich abgestoßen von der erwähnten Gewalt der Kolonialverwaltung (IMP, S. 168). In dieser Funktion ermöglicht Engelhardt wie Ned in *Water Music* die Demaskierung und implizite Kritik des herrschenden Systems und seiner Entscheider. Preußen steht so als Repräsentant des Westens am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht besser als das Großbritannien des ausgehenden 18. Jahrhunderts da, der Widerspruch zwischen aufgeklärtem Anspruch und der ungerechten Wirklichkeit wird von *Imperium* genauso zum Wesenskern des Westens erklärt. Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Werken besteht allerdings in ihrem Ausmaß der Kritik am Westen: Denn während *Water Music* seine kritische Darstellung hauptsächlich auf die oberen Schichten der Londoner Gesellschaft konzentriert und Ned, Fanny und Johnson als schuldlose und sympathische Charaktere belässt, ist *Imperium* eine viel fundamentalere Absage an den Westen. Denn Engelhardt ist nicht wie Ned nur Opfer, der Mord an Aueckens, sein aufkeimender Antisemitismus und sein selbstverstümmelnder Wahnsinn gegen Ende markieren ihn genauso als Täter. Wie Matthias Lorenz anmerkt, ist Peters ja gerade nicht der Hauptcharakter des Romans, sondern mit Engelhardt jemand, der nicht von Beginn an Schuld im kolonialen Kontext auf sich geladen hat.²⁴⁸ Dass Engelhardt trotzdem, und das zeigen die Hitler-Parallelen besonders, zum Täter und sogar Vorgänger des Faschismus wird, spricht für eine deutlich grundsätzlichere Befragung der westlichen Ideologie, als sie in *Water Music* stattfindet. Obwohl *Imperium* also den Klassen- und Gewaltaspekt der westlichen Gesellschaft ebenso wie Boyles Text aufwirft, wird die Kritik an der europäischen Moderne drastischer geäußert.

II.2.2.2 Kritik an der Moderne: Der Umgang mit Orientalismus und Romantik

Neben der Betonung von interner und externer Gewalt, die in beiden Romanen – wie im vorigen Kapitel gezeigt – recht ähnlich dem Westen zugeschrieben wird, unterscheiden sich *Imperium* und *Water Music* in ihrem weiteren Umgang mit dem Westen deutlich stärker, auch wenn beide ähnliche Elemente benutzen. Gemeinsam ist beiden etwa die wichtige Rolle der Romantik. In *Water Music* tritt diese neben den recht expliziten intertextuellen Anspielungen in der Figur des Adonais Brooks vor allem in der geheimnisvollen Figur der alten Frau auf,

²⁴⁸ Vgl. Lorenz, Mathias (2018): *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads Heart of Darkness in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*, Frankfurt: J.B. Metzler, S. 404

die zum ersten Mal in Erscheinung tritt, als sie den neugeborenen Ned von dessen Mutter stehlen will (WM, S. 36). Durch Aussehen und Redeweise ist sie deutlich von den anderen Charakteren abgesetzt, sie benutzt durchgehend oft anzügliche Umgangssprache: „Wot’s the trouble, little cheese: birfin’ a babe, is it?“ (WM, S. 35), dazu scheint sie in der Lage zu sein, Ned an allen möglichen Orten auffinden zu können, in einem Kostümladen (WM, S. 87), einer ärmlichen Landhütte (WM, S. 283) und bei seiner Hinrichtung (WM, S. 167). „The old woman“ (WM, S. 270) kann als eine Art außerweltliche Personifikation Neds prekärer Verhältnisse seiner Kindheit verstanden werden: „Withered with years, her spine frozen at an angle“ (WM, S. 270) und einem goldenen Ring in der Nase (WM, S. 35) erinnert ihre Figur an eine Hexe: „(...) her squamate hands twisted into claws, the eyes keen as talons in a face ravaged as the dimmest memories of the past.“ WM, S. 283) Vor allem bei Ned löst ihre Präsenz Panik und Angst aus. Der Höhepunkt der Beziehung der beiden findet in dem ärmlichen Landhaus statt, wo Ned unwissentlich seinen Sohn sieht, den die alte Frau von Fanny gestohlen hat.

„As the firelight falls across the boy’s pinched features, illuminating the greasy wisps of hair and smudged face, the open sores on the chin and the steady patient gaze of a penned animal, Ned feels a panic rising in him.

Compelled, he stares at the boy as he might have stared at a bleeding statue or his own epitaph etched in a gravestone (...)“ (WM, S. 284f.)

Isoliert betrachtet ragt diese Szene, wie alle anderen Szenen mit der Hexe, unheimlich aus dem restlichen Text heraus. Ned, ansonsten mit zynischer Schicksalsergebenheit gegen Krisen gewappnet, findet hier zu nichts anderem als Panik und muss überwältigt fliehen. Die Aktionen und die Figur der Hexe brechen aus der ansonsten realistischen Handlung aus und fügen *Water Music* ein unerwartetes magisches Element hinzu.

Peter Freese erklärt diesen übernatürlichen „Ausreißer“ mit einer Anspielung an den magischen Realismus von Gabriel García Márquez und weist dabei hauptsächlich auf die von T.C. Boyle selbst bekundete Faszination mit dem kolumbianischen Autor hin.²⁴⁹ Betrachtet man aber die Hinweise im Text, wäre es naheliegender, in der Figur der Hexe eine weitere Verarbeitung der Schwarzen Romantik zu sehen, wie sie auch bei dem Opium- und sexsüchtigen Brooks zu erkennen war. Dazu passt auch das Motiv der Wiederauferstehung, die Ned nach seiner Hinrichtung durchlebt und die auf dem Seziertisch einer Medizinvorlesung endet. Boyles Text referenziert hier die Zeit der Romanhandlung, indem er verschiedene Spezialdiskurse miteinander ins Verhältnis setzt: Dr. Delp, „man of science“ (WM, S. 250) benötigt für die anatomische und medizinische Forschung, die gerade zu Zeiten der Verwissenschaftlichung des Lebens in der Spätaufklärung rund um 1800 an Fahrt

²⁴⁹ Freese, Peter (2019), S. 76

aufnimmt,²⁵⁰ Leichname und trifft deshalb auf Ned. Dass dieser wider Erwarten nicht tot ist, verstärkt einerseits die bereits angesprochene Scheinheiligkeit der Londoner Elite, die sich zwar als fortschrittlich rühmt, dafür aber Grabräuberei in Kauf nimmt. Neds wundersame Auferstehung und der Schock der Student*innen, als Blut aus Neds angestochenem Bein spritzt, illustriert dasselbe Spannungsfeld zwischen Fortschritt und menschlichem Leben, das etwa Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) bearbeitet. Wissenschaft und Fortschrittsglaube der Moderne werden dort wie in vielen anderen Werken der Schwarzen Romantik gegen das vermeintlich „Echte“ der menschlichen Existenz ausgespielt und mit übernatürlichen Elementen angereichert. Neds Überleben ist damit zugleich ein weiteres Schnippchen des Pikaro gegen seine Umwelt und ein Verweis auf die romantische literarische Tradition. Dass Ned in Folge seiner Auferstehung selbst zum Grabräuber im Diensten von Dr. Delp wird, ironisiert die Bezugnahme allerdings. Deshalb ist es umso bemerkenswerter, dass mit der Hexe eine echte Gefahr für Mungo nicht-ironisch existiert und die Schwarze Romantik damit als Handlungselement bestätigt und nicht gänzlich ironisiert wird.

Die Schwarze Romantik fungiert in *Water Music* also als Gegenstück zur Aufklärung und zur westlichen Moderne. Das übernatürliche Element der Hexe konterkariert dadurch ein typisches Gegensatzpaar zwischen Westen und Orient, jenes zwischen Rationalität und Aberglaube. Zum „abergläubischen Afrika“, das etwa durch Johnsons Glaube an den Talisman eines Dorf-Necromancers (WM, S. 108) oder die Angst der Mauren vor Mungos „devil’s eyes“ (WM, S. 5) symbolisiert wird, gibt es also zahlreiche westliche Entsprechungen. Etwa bei den Einwohner*innen von Mungos Heimatstadt, die ihn nach seiner Rückkehr dazu drängen, von den „black nigger cannibals“ (WM, S. 238) zu erzählen. Oder bei der Medizinstudentin, die Neds Überleben nach der Hinrichtung als „miracle“ (WM, S. 207) auffasst.

Das von Mungo bereiste Afrika ist im Roman deshalb *nicht* das orientalistische Kontrastbild zum Westen, sondern dessen unerwartetes Äquivalent. Die doppelte Struktur des Textes sorgt nicht für eine Illustration der Unterschiede der beiden Kontinente, sondern eine Betonung der Zustände, in denen beiden sich *gleichen*: die Straßen in London sind „as foul, feculent and disease-ridden as a series of interconnected dunghills“ (WM, S. 84), jene in Bambarra nicht „more than a cowpath“ (WM, S. 94). Ned begegnet den Maniana-Kannibalen, denen er ein unliebsames Mitglied der Expedition zum Verzehr zufeilscht (WM, S. 359), in London hilft er dabei, dem korrupten Dr. Delp Leichen für seine anatomischen Versuche zu beschaffen. Mungo fürchtet sich vor Bestrafungen wie in den „dark ages“ (WM, S. 61) durch die Mauren,

²⁵⁰ 1796 hatte Edward Jenner die erste Impfung gegen Pocken durchgeführt, wie Mungos Schwiegervater war dieser ein britischer Landarzt.

Ned aber wurden tatsächlich die Finger durch seinen Ziehvater abgehackt, eine bekannte mittelalterliche Züchtigung. Diese und weitere Stellen sorgen für eine *Nivellierung des orientalistischen Ungleichgewichts*, das sonst den Westen als fortschrittlich und wohlhabend gegen einen rückständigen Nicht-Westen konstruiert. Die zwei Handlungsebenen von Ned und Mungo, die sich bis auf das Ende nicht kreuzen, lassen diese orientalistisch gedachten angeblichen Unterschiede zusehends verschwimmen. Die Vorurteile über Afrika, den „Dark Continent“ (WM, S. 100), werden so durch den Fokus auf das prekäre Leben Neds ironisch auf Europa gespiegelt. Europa macht sich durch die Romanhandlung als Hüter des Fortschritts immer mehr obsolet, westliche Gesellschaft, Religion und der wissenschaftliche Fortschritt der Moderne werden so zu leeren Attributen des herrschenden Adels. Die Vorhaltungen, die Mungo Johnson wegen dessen Glaubens an das Totem des Necromancers macht, müssen deshalb ironisch durch den*die Leser*in auf Mungo zurückgeworfen werden:

„The explorer looks like as if he’s just swallowed a fork. ‘But you’re joking. You don’t mean to say you believe all that mumbo jumbo?’

‘No more unreasonable than believin’ in virgin births or ladders to heaven.’

‘You mean – you question the Bible?’ Mungo is shocked to his roots. Lord, they’re savages, he’s thinking. Dress them up, educate them, do what you will. Their minds are in the jungle.” (WM, S. 108)

Mungos Worte und Gedanken beweisen hier deutlich eine koloniale Haltung, seine kulturchauvinistische Meinung über die „savages“ deckt sich mit der Herangehensweise von Marlow und Robinson, die die intellektuellen Fähigkeiten der Einheimischen direkt an den „jungle“ binden. Doch der entscheidende Unterschied ist, dass in diesem Fall Mungo selbst zum Opfer der Ironie wird. Sein Urteil „Lord, they’re savages“ ist offensichtlich seiner Selbstgefälligkeit geschuldet, die Tatsache, dass er ohne die Hilfe Johnsons unweigerlich schon tot wäre und bisher als Entdecker nur gescheitert ist, hat nicht zu einem Wandel seiner vorgefertigten Ansichten geführt, diese Dissonanz kennzeichnet ihn als ignorant und überheblich und nicht als souveränen westlichen Entdecker. Die Erzählung und zusätzlich all die unvoreilhaften Dinge, die in der Handlung schon über das London derselben Zeit bekannt sind, markieren diese Stelle als ironisch und belegen den ironischen Orientalismus in *Water Music*.

Pointiert zusammengefasst ist *Water Music* eine Betrachtung über Leiden und das Weiterleben in einer menschenfeindlichen und ungerechten Umgebung, seien diese der Londoner Moloch oder der afrikanische Urwald. Die *Art* des Leidens und der Hindernisse sind zwar durchaus spezifisch zu den jeweiligen Umgebungen, die Unterschiede im *Ausmaß* sind aber bezogen auf den Ort marginal. Wie Peter Freese festgestellt hat, ist *Water Music*

damit eine Korrektur des „Africanist discourse“, die sich hauptsächlich durch den Vergleich der Handlungsorte Europa und Afrika ergibt:

„These and many other direct or implied comparisons of European and African manners and customs reveal an uncanny similarity of the allegedly different cultures of the two continents and incessantly debunk the European claim of cultural superiority.”²⁵¹

Getreu der Pikareske sympathisiert der Roman dabei hauptsächlich mit seiner gebeutelten Hauptfigur Ned, der nicht zufällig als einziger die Niger-Expedition überlebt. Sein „Going-Native“ zum Schluss unterstreicht das Kernmotiv des Textes, die Anpassung an die brutale und ungerechte Umwelt, die zwar alles abverlangt, aber letztlich zum Überleben und eventuell sogar zum Glück führt. Eine unironische Bedeutung des Textes liegt damit zum einem in der Rechtfertigung von Neds Überlebenskampf und im Bezug auf den Titel, Georg Friedrich Händels *Wassermusik*. Neds glücklichste Zeit in London verlebt er mit dem Musiker Barrenboyne und der Roman endet mit der Harmonie seines Klarinettenspiels mit der Musik der Einheimischen. Der ständige koloniale Antagonismus der zweiten Niger-Reise wird also durch die Einigung auf Musik aufgehoben, die in Einheit mit der Natur entstehen kann. Gemeinsam mit der Hexe kann hier ein weiterer unironischer Bezug auf ein romantisches Motiv festgestellt werden und so einmal mehr eine *kritische Abkehr von der vorherrschenden westlichen Moderne*.

Water Music baut also eine sich aus vielen Quellen speisende Kritik an der westlichen Moderne und sogar explizit des westlichen Orientalismus auf und verlässt sich dabei hauptsächlich auf das Mittel der ironischen Dekonstruktion des angeblich überlegenen Westens, initiiert aber auch einen „produktiven“ Gegendiskurs, der sich – in Form der Schwarzen Romantik und einer menschlich-empathischen Sympathie gegenüber der leidenden Hauptfigur – von der harten und ungleichen Atmosphäre des beginnenden Kolonial- und Industriezeitalter abhebt. *Imperium* bringt eine sehr ähnliche Kritik an der Moderne vor, lässt aber zusätzlich noch den Gegendiskurs ins Leere laufen.

Während in Boyles Roman die Romantik zumindest als Alternative zum herrschenden Fortschrittsglauben der Moderne bestehen bleibt, trägt sie in Krachts Text zum Untergang des Helden Engelhardt maßgeblich bei. Am explizitesten geschieht dies durch die Parallelisierung der Geschichten Adolf Hitlers und August Engelhardts. Die Romanhandlung über letzteren wird dabei ausdrücklich als „stellvertretend“ für das 20. Jahrhundert entworfen, Engelhardts „Geschichte (...) eines Deutschen (...), eines Romantikers“ wird also hinsichtlich der „Parallelen zu einem späteren deutschen Romantiker und Vegetarier“, Adolf Hitler, relevant und „*in nuce* kohärent“ (IMP, S. 18f.). Der Wortwitz, der durch Engelhardts *Kokosnuss-*

²⁵¹ Freese, Peter (2019), S. 64

Fixierung bei „in nuce“ entsteht und auf den der Erzähler explizit verweist, markiert diese Parallelisierung der beiden Persönlichkeiten zwar als unernst oder zumindest leicht ironisch überdeterminiert, gerade der Bezug zum Nationalsozialismus ist in *Imperium* aber häufig dezidiert als *nicht*-ironisch zu verstehen. Am deutlichsten wird dies in einer auch erzähltheoretisch auffälligen Stelle, an der zuerst an Hitlers Kampf im Ersten Weltkrieg erinnert wird und dann in eine Art Prolepse überführt wird, die von der Ignoranz der Großeltern des Erzählers gegenüber der Deportation von Jüd*innen berichtet:

„(...) so, als hätten sie überhaupt nicht gesehen, wie dort mit Koffern beladene Männer, Frauen und Kinder in Züge verfrachtet und ostwärts verschickt werden, hinaus an die Ränder des Imperiums, als seien sie jetzt schon Schatten, jetzt schon aschener Rauch.“ (IMP, S. 234)

Der Text suggeriert hier eine direkte Verbindung der Vorgänge in Engelhardts *Imperium* und denen im Nationalsozialismus: Engelhardt der Vegetarier und Romantiker als Vorgänger von Hitler; die Kolonie, Engelhardts titelgebendes *Imperium* im Bismarckarchipel wird zur Vorahnung der Schauplätze des Holocaust. Die Geschehnisse auf Engelhardts Eiland, der „Schritt zurück in die exquisite Barbarei“ (IMP, S. 67), stehen damit nicht nur für sich, sondern werden durch die Erzählung als exemplarisch inszeniert, die Romanhandlung bemüht sich, eine Vorausdeutung des deutschen Faschismus in der (Kokosnuss-)Schale zu sein. Die Komik und Ironie, mit der sowohl Engelhardt, als auch Hitler („ein kleiner Vegetarier, eine absurde schwarze Zahnbürste unter der Nase“ IMP, S. 79) dargestellt werden, wird zu diesem Zwecke sogar teilweise suspendiert, um auf die „Todessymphonie der Deutschen“ hinzuweisen: „Komödiantisch wäre es wohl anzusehen, wenn da nicht unvorstellbare Grausamkeiten folgen würden: Gebeine, Excreta, Rauch.“ (IMP, S. 79)

Die Verbindung des eher lächerlichen und ironisch gebrochenen *Imperiums* August Engelhardts mit den „unvorstellbaren Grausamkeiten“ des Nationalsozialismus ist dabei aber weniger direkt historisch als geistesgeschichtlich. Zwar ist die von Hauenstein ins Spiel gebrachte Verbindung zwischen rassistischen Theorien über die kolonialen Untertanen der Deutschen in Afrika und der Südsee zur Rassenideologie der Nationalsozialisten durchaus eine mögliche Hintergrundfolie für Krachts Roman.²⁵² Am Text selbst lässt sich aber eher ein Fokus auf die Moderne als Vorbedingung für Faschismus erkennen.

Anschaulich wird dies in der gegen Ende anzitierten Figur des Malers Emil Nolde, der Engelhardt auf dessen Insel besucht. Nolde, der bei Engelhardt „das einfache Leben eines nackten Eingeborenen erkennt“ (IMP, S. 230) und künstlerisch festhält, sieht sich selbst als „Volksmaler der neuen [nationalsozialistischen] Machthaber“ (IMP, S. 231) und bestätigt Engelhardt in dessen aufkeimendem Antisemitismus. Die Faszination fürs vermeintlich

²⁵² Hauenstein, Robin (2014), S. 42

Primitive, die auch Engelhardt mit seiner radikalen Ablehnung der Zivilisation und Anbetung der Kokosnuss verkörpert und überspitzt, bezeichnet Gisi als „Regressionsutopie“: *Imperium* erkunde den Übergang der Faszination des Primitivismus zur Barbarei selbst, zwischen „Erneuerungsutopie und Vernichtungswahn“. ²⁵³ Dieses Motiv der Ursprünglichkeit, das vor allem in Marlows Reise *Heart of Darkness* zu den „beginnings of time“ (CH, S. 50) ein Hauptaspekt kolonialer Texte ist, wird in *Imperium* an zahlreichenden Stellen verwendet. Doch anders als in Conrads Text, wo das Ursprüngliche vor allem der unheimlichen Faszination dient, wird es in Krachts Text gegen den Westen selbst gewendet und auf seine Komplizenschaft mit dem Faschismus hinterfragt. Der Verfall des Mr. Kurtz vom Anhänger der Zivilisation zum grausamen Barbaren betrifft deshalb in *Imperium* sämtliche Charaktere, verkörpert durch die allgegenwärtige Krankheit: Die deutschen Pflanzer tragen eine „lange schon unbehandelte, tertiäre Syphilis in sich“ (IMP, S. 13), Gouverneur Hahl infiziert sich mit Malaria (IMP, S. 53), Engelhardt mit Lepra. Gerade die Infektion mit Lepra dient dabei als zentrale Metapher des Textes für die Krankheit der „siechen Maschinerie einer sich immer schneller beschleunigenden, sinnentleerten Gesellschaft“ (IMP, S. 116). Engelhardts Dahinsiechen, körperlich und psychisch, ist damit metaphorisch zu verstehen, als unaufhaltsames Leiden an der „Europavergiftung“ (IMP, S. 33) der modernen Gesellschaft, der er entkommen will.

Die Lepra-Infektion spielt dabei zusätzlich in die ironische Wendung des Kannibalismus hinein, die Engelhardt mit seiner „Auto-Anthropophagie“ beim Essen seines eigenen eingelegte Fingers vollzieht. Die Infektion wird durch den Verzehr von Hautschorf des infizierten einheimischen Häuptlings auf der Insel ausgelöst, Hautschorf den Engelhardt „für seinen eigenen gehalten und reflexmäßig in den Mund gesteckt hat“ (IMP, S. 190). Auf die metaphorische Bedeutung dieser Handlung weist die Erzählung selbst hin, indem sie mitteilt, dass „sich unser Freund [Engelhardt] natürlich schon Jahre zuvor infiziert“ (IMP, S. 190) habe. Die Auflösung und Atomisierung des Subjekts, die der Moderne und in besonderem Maße der Postmoderne zugeordnet wird, wird durch Engelhardts körperliche Auflösung durch Lepra und seinen geistigen Verfall zum zentralen Thema für die exemplarische Geschichte von *Imperium*.

Auch abgesehen von Krankheiten lässt sich dieses Motiv feststellen, etwa an den vielfachen Reflexionen über die Zeit. Kurz nach Engelhardts Ankunft auf Kabakon verirrt sich ein Sandkorn ins Gewinde seiner Uhr und sorgt für eine „minimale Verlangsamung im Voranschreiten der Kabakonschen Zeit“ (IMP, S. 94). In der Erzählung wird diese minimale

²⁵³ Gisi, Marco (2018), S. 515

Verzögerung des Engelhardtschen Uhrwerks mit Einsteins („ein anderer junger Vegetarier“ IMP, S. 95) Relativitätstheorie verknüpft und auf die unbewusste Geistesverwandtschaft der Beiden verwiesen. Wie im Verhältnis zum Faschismus wird die Kokosnussskolonie wieder zum ironischen Vorgänger der Weltgeschichte, in diesem Fall für Einsteins Entdeckungen, die das „gesamte bisherige Wissen der Menschheit auf den Kopf stellen würde“ (IMP, S. 95). Engelhardts tragisches Schicksal wirft allerdings ein dezidiert negatives Licht auf die Zukunft, die „Retardierung“ (IMP, S. 94) der Uhr muss mit der Regression von Engelhardts Projekt in die Barbarei zusammengelesen werden, die weltgeschichtlich zum Faschismus führt. Dass Engelhardt sich dieser Retardierung durch das Sandkorn ebenso unbewusst ist wie seiner Infektion mit Lepra, sorgt außerdem dafür, dass die Schrecken der Moderne eine große Unausweichlichkeit erhalten. Und so findet auch der Brief, in dem Engelhardt einen Freund in Deutschland vor der „Europavergiftung“ (IMP, S. 33) warnt, nicht sein angedachtes Ziel, sondern gelangt, unzureichend frankiert, als Altpapier „an den Rand der Wüste Sinai“ (IMP, S. 34). Auch wenn also Engelhardt an dem Scheitern seines Vorhabens sicherlich nicht unschuldig ist, gehört die *Atmosphäre der Ziel- und Sinnlosigkeit* menschlichen Handelns inmitten der entstehenden Globalisierung und Moderne doch mindestens genauso stark zur Bedeutung von *Imperium* wie Engelhardts schuldhaftes Handeln.

Zusätzlich reflektiert wird diese Thematik noch durch die Erzählung. Die im Vergleich zu *Water Music* deutlich auffälligeren Elemente der Fiktionsironie sorgen für eine starke Distanz der Erzählung vom Inhalt und einer Relativierung der Einzigartigkeit der Handlung. Zu sehen ist dies an der bereits zitierten Stelle, an der Engelhardts Ankunft auf seiner Insel geschildert und die Perspektivität dieser Schilderung sofort zum Thema selbst wird: „Die Moderne war nämlich angebrochen“ (IMP, S. 66). Die „Splitterung der Realität“ sorgt für einen starken Unterschied der „Warte“ (IMP, S. 66) der Erzählung und damit auch dem erzählten Inhalt. Dieses Beispiel für Fiktionsironie ist hier aber mehr als nur eine Hinterfragung der allmächtigen Erzählperspektive, sondern ebenfalls eine Reflexion der modernen Zersplitterung auf der Erzählebene. Noch deutlicher wird dies in dem wiederkehrenden Kinematographen als erzählerischem Element, der die Handlung anhalten, beschleunigen und von neuem abspielen kann (zuerst IMP, S. 47). Ganz zum Ende verschränkt sich dieses erzählerisch-selbstreferenzielle Gimmick dann untrennbar mit der Handlung, indem der Anfang der Geschichte noch einmal als Film abläuft: „Die Kamera fährt nah heran, ein Tuten, die Schiffsglocke läutet zu Mittag (...)“ (IMP, S. 245). Relativität und Zersplitterung, die anhand der Moderne explizit thematisiert wurden, werden hier nachhaltig auf die Erzählung

selbst übertragen, die Autonomie des Romanerzählers wird durch den fiktionsironischen Griff zur Filmkamera in Frage gestellt.

In der Sekundärliteratur hat der Kinematograph daher auch – durchaus nachvollziehbarerweise – zur Betonung der Ironie in *Imperium* als parasitär geführt, vor allem bei Ralph Pordzik. Laut diesem sorgten der Kinematograph und andere fiktionsironische Stellen in Krachts Text dafür, dass der „selbstbezügliche Ausdruck zum eigentlichen Inhalt metamorphosier[e].“²⁵⁴ Der Filmapparat Sorge für eine „Verdopplung als Sprachmaterial“ und für eine Betonung der inhärenten Selbstreferenzialität von jeglicher Literatur, nicht aber für einen „lebensweltliche[n] Bezug“:²⁵⁵

„Das Ironische metamorphosiert zu einem Diskurs, der Ontologie und Epistemologie hinter sich lässt und in der bloßen Berührung der Textseiten auf jenen alchemistischen Sinneffekt hofft, der immer neue Dimensionen in einer qua definitionem unbegrenzt sinnerfüllten und sich auseinanderfaltenden sprachlichen Struktur erschließt.“²⁵⁶

Pordziks Deutung geht damit ganz in de Mans Konzept der parasitären Ironie auf, wonach das Einziehen einer doppelt-ironischen Ebene automatisch zu einem Verlust festlegbarer Bedeutung führt. Eine solche stark intratextuelle Deutung muss aber, wie Pordzik exemplarisch zeigt, auch mit einer Suspendierung von Handlung und Diskurs einhergehen.

Pordzik folgert aus der Existenz der doppelten Ironie des Kinematographen eine radikale Hinterfragung sämtlicher „lebensweltlicher“ Bedeutung, vergisst dabei aber den Blick auf die geschichtliche Rolle des Kinos und seines Zusammenhangs mit der Moderne. Dieser lässt sich vor allem bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno bzw. Max Horkheimer finden. Benjamin analysiert in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* die Auswirkungen der technischen Reproduktion auf bisher als einmalig wahrgenommene Kunst: „Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.“²⁵⁷ In der Reproduktion durch Photographie und Kino sieht Benjamin eine radikale Absage an die bisherige „Aura“ der Kunst und fasst dieses Phänomen dezidiert als Moment der Moderne, mit der „Massenbewegungen unserer Tage“ und der spürbaren „Erneuerung der Menschheit“²⁵⁸ auf. Die Filmapparatur, die Engelhardts Leben am Ende einfängt und abspielt, muss damit auch Engelhardts Existenz gefährden, der in romantischer Anlehnung selbst zum „Kunstwerk geworden“ ist (IMP, S. 230). Das Abspulen der Filmrolle mit seiner

²⁵⁴ Pordzik, Ralph (2013), S. 577

²⁵⁵ ebd. S. 586

²⁵⁶ ebd. S. 587

²⁵⁷ Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11

²⁵⁸ ebd. S. 13f.

Lebensgeschichte zum Schluss bestätigt also das Scheitern des gegenkulturellen Projektes, das Engelhardt anstrebt. Dass sein anti-westliches eskapistisches Vorhaben ausgerechnet durch die „massenweise Verbreitung“²⁵⁹ durch Hollywood weiterlebt, ist daher als eine der vielen tragischen Ironien in *Imperium* zu verstehen.

Die Anspielung auf Kultur- und Filmindustrie verfängt außerdem mit der ständigen vorausgedeuteten Präsenz des Faschismus. Engelhardts Kokovorismus, sein Sonnenorden und die koloniale Utopie am Äquator scheitern nicht nur an der kleinlichen Engstirnigkeit der Kolonialverwaltung und der Manie des Erschaffers, sondern werden in genau das überführt, was Engelhardt zu bekämpfen suchte: Die Einförmigkeit der bürgerlichen und kapitalistischen Gesellschaft, die Einebnung durch den „Schematismus der Produktion“²⁶⁰ durch Hollywood. Die in einem Lager verrottenden Ölprodukte aus Kabakon (IMP, S. 99) sind deshalb nur die Vorzeichen für das letztlich sinnlose Aufbegehren Engelhardts gegen die „vergnügungssüchtige“ (IMP, S. 92) Gesellschaft der Jahrhundertwende. Seine Lebensgeschichte darf er, mit einer Coca Cola und einem Hotdog in der Hand (IMP, S. 234), nur mehr den amerikanischen Soldaten anvertrauen, von wo sie der Standardisierung der Kulturindustrie zum Opfer fällt. Engelhardt, der sich explizit gegen die amerikanisch-kapitalistische „Ausbeutung“ (IMP, S. 109) seiner vegetarischen Idee verwehrt, wird so zum ungewollten Akteur eben jener Industrie, die er kritisiert: „Unweigerlich reproduziert jede einzelne Manifestation der Kulturindustrie die Menschen als das, wozu die ganze sie gemacht hat.“²⁶¹ Der Film über Engelhardt, die Manifestation der Kulturindustrie, schluckt somit vollends den exzentrischen Individualisten und verwandelt ihn in ihr Produkt. Die fiktionssironischen Stellen in *Imperium* machen auf eben jene Inkorporierung durch Schematisierung aufmerksam, indem sie konstant die Form hinterfragen, in der eine Geschichte widergegeben werden kann. Und wie bei Adorno und Horkheimer ist das radikale Endprodukt der kapitalistischen Moderne der Faschismus, ein Zusammenhang, den die Story des Hitler-Vorgängers Engelhardt prominent illustriert.

Zu dieser These passt auch, dass die dezidiert orientalistischen Motive, also die Suche nach einem mythischen Ursprung des Vegetarismus und des Menschen, in *Imperium* allesamt enttäuscht werden. Der Kokovore Engelhardt, der sich anfangs als „Theophage, Gottesser“ (IMP, S. 41) wähnt, wird zum „Selbst-Esser“, indem er seinen Daumen und Hautschuppen verspeist. Der angeblich vegetarische Hinduist Govindarajan entpuppt sich als fleichessender

²⁵⁹ ebd. S. 17

²⁶⁰ Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W. (2016): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 133

²⁶¹ ebd. S. 135

Betrüger (IMP, S. 141), der seinen Sonnenkult nur zur Selbstbereicherung gründet. Auch hier vollzieht sich metaphorisch, was Benjamin als die „Liquidierung des Traditionswertes“²⁶² durch die Massenkultur beschrieben hat. Der Rückgriff auf Tradition und Religion, so krude er im Falle von Engelhardt und seiner Lebensreform auch sein mag, wird durch Ausbeutungsversuche von außen – zu denken ist an Govindarajan sowie die deutsche Kolonialverwaltung – früh gefährdet und spätestens durch die Hollywood-Adaption im Film gänzlich getilgt. Zurück bleibt in *Imperium* die Übermacht der amerikanischen Kulturindustrie und der im Roman vielfach vorausgedeutete Faschismus.

Zusammenfassend ist also festzuhalten, dass *Imperium* und *Water Music* zum Teil ähnliche, in ihrem Ausmaß und genauer Zielrichtung aber variierende Kritik an der westlichen Moderne vorbringen. Während beide die Lebensfeindlichkeit der westlichen Bedingungen für ihre Hauptcharaktere hervorheben und das moderne Fortschrittsparadigma auf seine Widersprüche hin hinterfragen, stellt nur Boyles Text ein produktives Gegenelement auf. In Mungos Kontrastfigur Ned Rise wird Liebe, Durchhaltevermögen und eine durch die Musik ausgedrückte Harmonie mit der Natur letztlich belohnt. Im gemeinsamen Musizieren, der „Wassermusik“ nach dem Überleben der Stromschnellen, mit dem zusätzlich noch die tragischen Ende von *Apocalypse Now* und *Heart of Darkness* konterkariert werden, sowie in den starken Anklängen an die Schwarze Romantik, wird somit ein Gegen-Diskurs neben dem von Fortschritt, Aufklärung und Moderne geliefert. Zudem wird die orientalistische Dichotomie von Afrika und Europa grundlegend hinterfragt, indem die Ungerechtigkeit und Grausamkeiten des „fortschrittlichen“ Britannien ganz genauso im Westen Afrikas wiederzufinden sind.

Imperium baut vor allem in der Figur des Engelhardt, aber auch in den orientalistisch fundierten anti-modernen Ansichten des Ordensführers einen ähnlich konnotierten Gegen-Diskurs auf, lässt ihn aber in der Zerstörung enden. Engelhardts *Imperium* wird zum grotesk-ironischen Vorspiel für Hitlers Nationalsozialismus, die Hauptfigur endet im Antisemitismus und Selbst-Kannibalismus. Doch zusätzlich gibt Krachts Text noch einer Art schicksalhaften, epochenbedingten Unausweichlichkeit der Vernichtung Ausdruck. Die in Handlung und Erzählung gleichermaßen ablaufende Betonung der modernen Zersplitterung und Beliebigkeit, gepaart mit den Techniken der Kulturindustrie, führen geradezu unabhängig von der Hauptfigur Engelhardt zur Katastrophe des 20. Jahrhunderts.

²⁶² Benjamin, Walter (1963), S. 13

Imperium kann daher in Bezug auf die Moderne-Kritik als die Potenzierung von *Water Music* gelesen werden, Krachts Text ist eine unbedingte Absage an die vermeintliche Überlegenheit des Westen als Ganzes, während Boyles Text selbst in der gescheiterten Figur von Mungo Park einen Ausweg für menschlich-humanistische Taten und Miteinander offenlässt. Diese graduelle Abstufung wird vor allem durch die Verwendung von Ironie ausgedrückt: *Water Music* suspendiert seinen ironischen Duktus für seinen Hauptcharakter Ned Rise, dessen Lebensunglück im Motiv der Schwarzen Romantik fortlebt, *Imperium* tut ebendies, um auf den Zusammenhang von Nationalsozialismus und der Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts hinzuweisen. Fortschrittsglaube, Aufklärung und westliche Moderne werden also in beiden Romanen mit ähnlichen Mitteln vorgeführt und hinterfragt und – zu etwas unterschiedlichem Ausmaß – demontiert. Beide Werke brechen damit ironisch mit dem orientalistischen Diskurs.

II.2.2.3 „(...) als parodierte er sich und seine Rasse“ – Orientalistische Kritik des Westens?

Sowohl hinsichtlich der Entdeckerfigur, als auch bei der Kritik an der Moderne nehmen beide Texte also eine merkliche Umwandlung des orientalistischen Diskurses vor. Beide schaffen dies, indem sie eine „gegendiskursive Inszenierung“²⁶³ vornehmen, die die Randstellen der westlichen Gesellschaften zu ihren Zeiten beleuchten und hörbar machen und dann mit der Selbstinszenierung der westlichen Eliten konterkarieren. Die inneren Widersprüche der westlichen Gesellschaft, laut orientalistischem Diskurs eigentlich einheitlich, treten so zutage und sorgen für ein Spannungsfeld zwischen Realität und Anspruch, das letztlich die diskursive Konstruktion des Unterschiedes zwischen Westen und Orient aufdeckt und ad absurdum führt.

Auffällig ist aber, dass die bis jetzt genannten Handlungsmotive und Figuren zwar Beispiele für diese Gegeninszenierung sind, diese aber nahezu alle dem Westen selbst entstammen. Gerade *Imperium* baut ein enorm vielschichtiges und komplexes Geflecht aus Intertexten auf, das aus Thomas Mann, Herrmann Hesse, Joseph Conrad, E.M. Forster, Charles Dickens, Emanuel Swedenborg und vielen anderen besteht, allerdings vor allem ein westliches Geflecht ist. Dass die Bezugnahme auf diesen westlichen Kanon oft ironisch und kritisch ist, spricht den Text allerdings nicht automatisch von der durch Said geäußerten Kritik frei, wonach Texte westlicher Provenienz nicht-westliche Charaktere und Inhalte von oben herab einseitig negativ repräsentieren. Die Frage in diesem letzten Kapitel muss also lauten: Wie

²⁶³ Zapf, Hubert (2005), S. 69

werden nicht-westliche Charaktere in den beiden Romanen dargestellt? Und tragen diese Darstellungen zur bisher festgestellten ironisch-orientalistischen Schlagrichtung der Texte bei?

Saids Beispiel der durch Flaubert repräsentierten Kurtisane ist dafür ein guter Startpunkt. Die korrespondierende Figur im Text von Boyle wäre Fatima, die Frau des Emirs von Ludamar. Jene ist sehr am Entdecker interessiert, sie fragt ihn aus (WM, S. 55) und beschließt letztlich, Mungo zu verführen (IMP, S. 57f.). Die Initiative liegt dabei erkennbar bei Fatima, als Frau von Ali ist sie eine der mächtigsten Bewohnerinnen des Camps und ohne ihr Zutun wäre Mungo wohl verhungert oder bereits gestorben (IMP, S. 53). Zuvor war ihr Verhältnis zum Entdecker eines, das die bereits angesprochene Umkehrung des westlichen Blickes von der Anfangsszene erneut aufnimmt. Mungo ist für sie eine Neuigkeit, eine Sensation, die sie ergründen will:

„She was an anthropologist, a sociologist, a comparative anatomist. She wanted to dissect and absorb his habits, thoughts and beliefs;“ (WM, S. 55).

Der neugierige, westliche Blick des naturwissenschaftlichen Entdeckers wird hier also erneut gegen den westlichen Entdecker selbst gewandt, die Methodik der Aufklärung steht nicht nur dem Europäer, sondern auch Fatima zur Verfügung. Der Blick, der durch Flaubert auf die sexualisierte Kurtisane fällt, wird in *Water Music* also umgekehrt und mit ihm auch die sexuelle Machtdynamik. Vor der Sexszene ist es nicht Fatima, die dem westlichen Entdecker verfällt, sondern sie ist es, die die Szene überhaupt erst selbstbestimmt einleitet: „‘Up here,’ she motions.“ (IMP, S. 57). Der Sex mit Mungo selbst nimmt dann die Form einer ironischen Entdecker-Expedition an:

„Moist and mountainous, she waits for him, eyes aglow, veil lowered, her flesh smoldering like Vesuvius. (...) He scrambles atop her, feeling for toeholds – so much terrain to explore – mountains, valleys and rifts, new continents, ancient rivers.“ (IMP, S. 58)

Das Vokabular („mountainous“, „toeholds“) lässt den Sexualakt eher wie eine Bergbesteigung wirken, Fatimas Körper, ihr „terrain“, wird zum pars pro toto für Mungos Entdeckungsreise, die er hier stellvertretend an Fatima statt an der afrikanischen Landmasse selbst ausübt. Die inhärente Lächerlichkeit und Komik, die die Beschreibung auslöst, lässt an Pratts „anti-conquest“ und also auf eine Ironisierung der westlichen Entdeckung schließen. Zusätzlich wird in dieser Szene noch mit einem klassischen Topos der westlich-orientalistischen Reiseliteratur gespielt, den Annette Kolodny in *The Lay of the Land* beschrieben hat. Kolodny weist darin, vor allem anhand von Reiseberichten europäischer Siedler und Eroberer im Nordamerika des 17. Jahrhunderts, eine durchgängige Sexualisierung und Feminisierung des Landes nach, das die Entdecker beschrieben. „The land’s implicit

sexuality”²⁶⁴ drücke sich etwa in der Metapher des „neuen“ Kontinents als „virgin“, des Treffens von Entdecker und Land als „nuptial“ und der Erde als „womb“ aus.²⁶⁵ Die Entdeckung des Landes werde damit als männlicher Akt, als „bold exercise of masculine power over the feminine (...)“²⁶⁶ inszeniert. Nimmt man diese Erotisierung und Feminisierung durch den männlichen Forscher als Hintergrundfolie, kann die zitierte Szene zwischen Mungo und Fatima als ironische Brechung dieser erzählerischen Konvention gelesen werden, da erstens Fatima hier den entscheidenden ersten Schritt macht und zweitens Mungos unsicheres Verhalten der westlichen Entdeckerfigur die Souveränität nimmt.

Tatsächlich ist die Szene ähnlich wie die Beschreibung der sexuellen Gewalt gegen Neds Geliebte Fanny auf den zweiten Blick aber ambivalenter. Schließlich könnte die „Besteigung“ von Fatima durch Mungo auch als eben jenes Eindringen des Entdeckers in das sexualisierte Land gelesen werden und nicht als dessen ironische Verdrehung. Der Orient wird, vertreten durch den heruntergezogenen „veil“, letztlich doch durch den Mann durchdrungen und erobert. Fatimas Schleier, den sie bis kurz vor der Sexszene noch nie vor Mungo gelüftet hat (IMP, S. 57), ist dabei selbst eine Trope des orientalistischen Textes bei der Beschreibung von Frauen, wie etwa Meyda Yeğenoğlu ausführt:

„The veil is one of those tropes through which Western fantasies of penetration into the mysteries of the Orient and access to the interiority of the other are fantasmatically achieved.“²⁶⁷

In klassisch orientalistischer Manier existiert der Schleier also nicht (nur) als kulturelles und historisches Artefakt des Orients, sondern entsteht erst als Gegenteil zum aufgeklärten Westen. Die „visibility und transparency“²⁶⁸ der Ära des „Enlightenment“ kann so gegen die Dunkelheit und das verschleierte Mysterium des Nicht-Westens ausgespielt werden. Yeğenoğlu sieht im Motiv des Schleiers die Verschränkung von Kultur und Sexualität in der westlich-orientalistischen Vorstellung über den Orient. Der

“(…)Veil is thus a multilayered signifier which refers at once to an attire which covers the Muslim woman’s face, and to that which hides and conceals the Orient and Oriental woman from apprehension;“²⁶⁹

Die mythischen „ancient rivers“, die Mungo an Fatimas Körper entdecken möchte, folgen eben dieser Doppelung von patriarchaler und orientalistischer Repräsentation, der Orient wird erst als mysteriöses, verschleiertes „Anderes“ aufgebaut, nur um dann der westlichen Durchdringung des männlichen Entdeckers nicht widerstehen zu können. Die Ironie, mit der

²⁶⁴ Kolodny, Annette (1975): *The Lay of the Land. Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, S. 12

²⁶⁵ vgl. ebd. S. 12

²⁶⁶ ebd. S. 22

²⁶⁷ Yeğenoğlu, Meyda (1998): *Colonial fantasies: towards a feminist reading of Orientalism*, Cambridge University Press, S. 39

²⁶⁸ ebd. S. 39

²⁶⁹ ebd. S. 47

diese Durchdringung ohne Frage geschildert wird, lässt sich hier nicht klar rekonstruieren oder auflösen, denn auch der Kontext zu Fatimas Figur liefert keinen klaren Hinweis. Wie die meisten Charaktere in *Water Music* hat auch sie eine tragische Hintergrundgeschichte, in einer Analepse wird erzählt, wie sie von ihrem Vater und anderen Männern als Kind zum exzessiven Essen gezwungen wird, um später einmal schön sein zu können: „You will eat and you will grow. You will be beautiful. Do you hear? Beautiful!“ (WM, S. 24). Es folgt eine groteske Szene sexueller Gewalt der erwachsenen Männer gegenüber Fatima:

„Wizened old turkey cocks, their members engorged, they closed in on her. ‘Thrash you!’ her father shrieked and they began pumping at themselves, milking their rods with a whack and thwap, their faces strained and distant, beatific even.“ (WM, S. 24)

Dieser grausame Initiationsritus, der bei Fatima ein Trauma auslöst und im Erwachsenenalter für ihre „gargantuan, elephantine“ (WM, S. 46) Statur sorgt, auf die die Erzählung jedes Mal als ihr Kernattribut verweist, ist sicherlich *auch* als groteske Illustration patriarchaler Macht zu verstehen. Wie bei Ailie, die von Mungo verlassen wird und mit der Abhängigkeit von Heirat kämpft, oder Fanny, die von Adonais Brooks vergewaltigt und ausgenutzt wird, wird Fatimas Unterdrückung durch die männerdominierte Gesellschaft durch groteske Überspitzung gezeigt. Die schiere Drastik von Fatimas Schicksal, das um einiges grausamer ist als das ihrer europäischen Leidensgenossinnen, wirft aber die Frage auf, ob die ihr zugefügte Gewalt nicht durch kulturelle Klischees über den Orient heftiger ausfällt. Das so andere und für Mungo unverständliche Schönheitsideal ihrer enormen Körperfülle ist damit auch ein starker Kontrast zu den anderen Frauenfiguren und damit ein Marker für das kulturell „Andere“. Die beklemmende sexuelle Gewalt durch die „old turkey cocks“ wirkt umso befremdlicher, weil sie in der weiteren Handlung von *Water Music*, anders als bei Ailie und Fanny, keine Folgen hat, keine Auflösung oder Konsequenzen erfährt. Fatimas hauptsächliche Funktion ergibt sich somit als das zu erobernde geheimnisvolle (Sex-)Objekt für Mungo und als Illustration des patriarchalen, rückwärtsgewandten Orient. Ihre kurze Rolle als aktive Entdeckerin und Anthropologin ist nach dem Sex mit Mungo vorbei, im Saidu-Sinne *wird* sie also repräsentiert, statt sich selbst zu repräsentieren.

Ein weiterer relevanter Charakter für die Frage ist selbstverständlich Johnson. Wie bei der Beschäftigung mit der Entdeckerfigur schon gezeigt, fungiert die Machtumkehr zwischen dem Dolmetscher Johnson und dem Entdecker Mungo zugunsten von Johnson als klare Umkehrung der sonst vorherrschenden Machtdynamik zwischen Orient und Okzident. Gleason sieht Johnson deshalb auch als das „moral center“ des Romans und erkennt eine

Verschiebung, die ein „member of a marginalized race“²⁷⁰ bestärke. Johnson ist ein „member of the Mandingo tribe“ und wird mit 13 Jahren als Sklave auf eine amerikanische Plantage verschleppt, wo er bald zum „house servant“ aufsteigt und von einem britischen Adligen nach London gebracht wird. Dort arbeitet er eigenständig an seiner Bildung, lernt „Greek and Latin (...) the Ancients (...) the Moderns.“ Nachdem er einen britischen Gentleman im Duell erschießt, wird er, „once again shackled“ nach Goree deportiert, von wo er entkommt und sich in seinem Geburtsdorf Dindikoo niederlässt. Dort erreicht ihn schließlich der Auftrag, Mungo Park bei seiner Tour zum Niger zu begleiten, was Johnson sich mit einer Gesamtausgabe von Shakespeare bezahlen lässt. (vgl. WM, S. 10-13).

Johnsons Figur ist damit die eines Grenzgängers zwischen der britischen Gelehrtenkultur, dem europäischen Kolonialismus und dem relativ privilegierten Stand in seinem westafrikanischen Heimatdorf. Sein Haus in Dindikoo, das Mungo auf seiner zweiten Reise aufsucht, spiegelt das wider:

„But what makes this one different, what makes it extraordinary and special, unlike any other hut in the whole of Africa, what makes it Johnson’s hut, is the bookshelf (...): the bookshelf neatly constructed of bamboo and hemp and lined with the complete works of Shakespeare, quarto volumes, bound in leather.“ (WM, S. 338f.)

Das mit Shakespeare bestückte Bücherregal sticht in der „native hut“ heraus und sorgt dadurch für eine einzigartige Zusammensetzung des Hauses und von Johnsons Identität. Johnson lässt sich daher durch Homi Bhabhas Konzept der kolonialen Mimikry umfassen. Bhabha betont in seiner Theorie, die die kulturellen Aushandlungsprozesse von Identität im kolonialen Diskurs beschreibt, vor allem die ambivalenten Momente, die der Kontakt zwischen kolonialer und kolonisierter Kultur auslöst. Mimikry beschreibt dabei eben jenen Prozess der Aneignung und Ablehnung kolonialer Identität zugleich, einen „ironic compromise“ von Differenz und „demand for identity“.²⁷¹

„(...) colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of difference that is almost the same, but not quite. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an ambivalence; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference.“²⁷²

Dieses „almost the same, but not quite“ bestimmt das Wiedersehen von Johnson und Mungo bei dessen zweiten Niger-Reise, wo der Entdecker den totgeglaubten Guide wiedertrifft. Der Dolmetscher, der seinen europäischen Namen „Johnson“ nun zugunsten von „Isaaco“ abgelegt hat, wird von Mungo zwar wiedererkannt, aber nur zögerlich und mit der Feststellung einer „[u]ncanny“ (WM, S. 339) Differenz, die sich nicht nur durch den neuen Namen, sondern auch im Verhalten Isaacos ausdrückt: „Could this be a twin brother? First

²⁷⁰ Gleason, Paul (2009), S. 46

²⁷¹ Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*, London: Routledge, S. 86

²⁷² ebd.

cousin? But no: it is Johnson“ (WM, S. 340). Die Ambivalenz und neue Zerrissenheit Johnsons/Isacos wird auch durch dessen „horizontal scars“ ausgedrückt, die von dem Krokodil-Angriff geblieben sind und den Guide in zwei Hälften unterteilen. Die Entfremdung der einstigen Freunde, die wie bereits erwähnt später zum radikalen Bruch („Get out, nigger!“; WM, S. 386) führt, kann beim Wiedersehen der Beiden also bereits vorausgeahnt werden. Johnson ist, spätestens vor der zweiten Reise, kein Sklave oder Diener des europäischen Kolonialismus mehr, sondern ist zum eigenständigen Akteur geworden, den Mungo um seine Hilfe beknen muss (WM, S. 342) und seinen Rückzug von Mungos Expedition später selbstständig entscheidet.

Verglichen mit den Afrikaner*innen bzw. Insulaner*innen bei *Robinson Crusoe* und *Heart of Darkness* funktioniert die Darstellung der Figur des Nicht-Europäers in *Water Music* bei Johnson fundamental anders. Statt „*naturalizing* ‚difference‘. ²⁷³ zu betreiben, wie es durch die tierähnliche, sprachlose und menschenfressende Gestalt der Einheimischen bei Defoe und Conrad geschieht, betont Boyles Text die Veränderbarkeit von Menschen durch Kultur und Geschichte. Wo in *Heart of Darkness* die unerschütterliche Nähe der Afrikaner*innen zu den fingierten Ursprüngen der Erde hervorgehoben wird, ist Johnson selbstverständlich als Subjekt von Kultur und Veränderung greifbar, der hinsichtlich Bildung und kulturellem Wissen seinen europäischen Konterpart Mungo sogar überflügelt. Ebenso wird der Kolonialismus wie in *Heart of Darkness* nicht als alles determinierender Faktor, der die Agency der Unterdrückten vollständig unmöglich macht, dargestellt, sondern im Bhabhaschen Sinne als Aushandlungsprozess konzipiert. Der von Narben gezeichnete Shakespeare-Verehrer Isaaco ist damit der Ort einer weitaus vielschichtigeren und komplexeren Aushandlung von kolonialem Diskurs, als es in den dichotomen Strukturen von Zivilisation und Barbarei in *Robinson Crusoe* möglich war.

Dennoch wäre der Blick auf Johnson/Isaaco bei einer allgemeingültigeren Bestimmung der nicht-europäischen Präsenz in *Water Music* nicht ausreichend. Die Figur des Dieners Jutta Jim stellt ein Gegenstück zum kulturell ambivalenten Johnson dar. Jutta Jim ist ein Darsteller in Neds Sexshow, die er in einem Pub für Zuschauer gegen Eintrittsgeld veranstaltet. Jutta, „the black nigger of the Congo“ (WM, S. 19), und seine Sex-Performance mit den beiden Prostituierten Sally und Nan wird zum Spektakel für das Publikum, das in einiger Art andächtigen Begehren erstarrt:

„The entire audience – lords and Garterees, naval officers, shopkeepers, footpads and clerics, even Smirke himself – is caught up in a trance, their mouths hanging open, chins and beards wet with spittle.“ (WM, S. 20)

²⁷³ Hall, Stuart (1997), S. 245

Die Performance hat dabei dezidiert nicht nur durch ihre freizügige Natur so eine Anziehungskraft, sondern zeichnet sich durch Juttas überbordende Sexualität aus, die Sally kommentiert: „‘He’s got a tool on ‘im, though – I’ll say that for the beast.’“ (WM, S. 20). Für die Bewertung dieser Szene ist es sicherlich wichtig, dass die Einordnung Juttas, den Sally außerdem noch als „stink-mouth nigger bebarian [sick!]“ bezeichnet, durch Angehörige der Londoner Unterschicht vorgenommen wird, die ebenso wie Juttas Besitzer Lord Twit nicht frei von rassistischen Ansichten sein müssen. Tatsächlich wird die starke Fixierung auf Juttas Sexualität aber auch durch die Erzählung bestätigt und mit Juttas afrikanischer Herkunft verbunden. In einer kurzen Pause stimmt Jutta „tribal lays“ an und trinkt ein Pint Hühnerblut (WM, S. 48). Die Szene in *Water Music* ruft damit unweigerlich das Stereotyp des virilen, sexuell unersättlichen schwarzen Mannes auf, das etwa Stuart Hall beschrieben hat.²⁷⁴ Hall spricht in diesem Zusammenhang von der Zirkularität von Macht und Stereotyp: die ebenfalls häufig vorkommende Infantilisierung schwarzer Charaktere wird in ihr extremes Gegenteil, die sexuelle Übermächtigkeit gekehrt. Beide Zuschreibungen, die Infantilisierung und die Hypervirilität, entpuppen sich dadurch eher als gegründet in der Fantasie und sprechen für einen „fetishism“²⁷⁵ der (angeblichen) Differenz. Jutta, der in der Szene der Sexshow anders als die europäische Sally stumm bleibt und hauptsächlich durch sein „tool“ und seine sexuelle Leistung „for better than an hour“ (WM, S. 48) charakterisiert wird, wird dadurch eher zum Fetischobjekt als zum komplexen Charakter: „This substitution of a *part* for the *whole*, of a *thing*- an object, an organ, a portion of the body- for a *subject*, is the effect of a very important representational practice- *fetishism*.“²⁷⁶ Juttas „tool“ und seine Sexualität werden, verbunden mit seiner Herkunft aus dem Kongo, zum ihn definierenden Merkmal.

Bemerkenswert ist dies vor allem, da der Fetisch in Form einer Figur, die Mungo Ailie aus Afrika mitbringt, noch einmal an anderer Stelle auftaucht. Die Figur ist geformt wie eine Frau, an deren Bein sich „tortuous, secretive, black on black“ eine Schlange hochwindet. Wie das Publikum im Pub ist auch Ailie von der Figur in den Bann gezogen, nackt und fröstelnd betrachtet sie sie, „lost in the pure rich glossy blackness of it“ (WM, S. 245). Später beginnt Ailie sogar, die Statuette wie in einem Schrein zu verehren und sich von ihr mehr Kinder von Mungo zu erhoffen: „Touch her and she’s pregnant again.“ (WM, S. 272).

Afrika wird im Roman also an zwei Stellen, in Neds und Mungos Handlungsstrang, dezidiert fetischisiert und sexualisiert. Die Fruchtbarkeit, die in beiden Fällen damit assoziiert wird, kann dabei durchaus mit der Feminisierung des kolonisierten Landes bei Kolodny verbunden

²⁷⁴ Hall, Stuart (1997), S. 263

²⁷⁵ ebd. S. 266

²⁷⁶ ebd. S. 266

werden, da auch hier das „Fremde“ und „Andere“ als sexualisiert durch den Westen imaginiert wird.

Sicherlich legen beide Fälle der Fetischisierung, jene von Jutta und der Figur durch Ailie, auch nahe, ironisch gelesen zu werden. Ned beutet die Faszination des Publikums für Geld aus und wie bereits erwähnt liefert die Tatsache, dass der honorige Lord Twit seinen Bediensteten für ein solch skandalöses Event hergibt, das letztlich auch von der Polizei gestürmt wird, einen doppelten Boden für die Kritik an der westlichen Doppelmoral. Doch ähnlich wie in *Heart of Darkness* würde diese Kritik am Westen dann den afrikanischen Kontinent und seine Bewohner*innen eher als stumme Hintergrundfolie benutzen. Damit geht dann auch einher, dass im Falle von Jutta Jim das begleitende Stereotyp nicht wie bei Johnson aufgebrochen, sondern wiederholt und dadurch verfestigt wird. Das Gesamturteil muss daher ambivalent ausfallen. Wo die Figur von Johnson die These im vorigen Kapitel bestätigt, wonach *Water Music* das übliche Machtverhältnis zwischen aufgeklärtem Westen und unzivilisiertem Afrika ironisch vorführt und es dadurch als Fiktion entlarvt, wiederholen Fatima und Jutta Jim die Fetischisierung schwarzer Sexualität und männlicher Unterwerfung, die zum festen Repertoire des orientalistischen Diskurses zählen.

Das ambivalente Urteil über die textliche Repräsentation nicht-westlicher Charaktere in *Water Music* lässt sich im Falle von *Imperium* sogar noch zuspitzen. Die konstante ironische Brechung, die der Text nahezu allen Figuren zufügt, wird dabei zum speziellen Problem für die Erweckung eines Gegendiskurses, wie er etwa in der Figur von Johnson entsteht. Für den Blick auf *Imperium* ist daher die Frage zentral, die Hauenstein bezogen auf Krachts Text aufgeworfen hat: Findet ein „ironisch-kritische[s] Zitieren des kolonialen (...) Diskurses“²⁷⁷ statt und wird „diese implizite Kritik auch inhaltlich verhandelt“?²⁷⁸

Der erste Teil dieser Frage wurde in dieser Arbeit bereits teilweise beantwortet. In der Figur von Engelhardt, dem ironischen Vorführen der kleingeistigen deutschen Kolonialadministration und dem kolossalen Scheitern des kolonialen Inselprojekts wird eben dieser koloniale Diskurs aufgegriffen, nur um ihn ironisch zu subvertieren. Hauenstein wirft seinen Blick dabei nicht nur auf den Inhalt, sondern vor allem auf die Erzählung. Er erkennt eine Dekonstruktion des „unfokalisierten, olympischen Erzählmodus“,²⁷⁹ die vor allem durch den bereits angesprochenen Einsatz metafiktionaler Elemente und die wechselnde Fokalisierung geschehe. Das rassistische Bild der „barbusigen dunkelbraunen

²⁷⁷ Hauenstein, Robin (2014), S. 33

²⁷⁸ ebd.S. 34

²⁷⁹ ebd. S. 30

Negermädchen“ (IMP, S. 13), die gleich zu Beginn in den Köpfen der deutschen Pflanze auftauchen, werden also nur ironisch aufgerufen, die eigentliche Bedeutung liegt in der Offenlegung des Bildes als rassistisch, ein Effekt, der durch die Erhebung des Erzählers über die Pflanze als „Erdferkel“ (IMP, S. 12) entsteht. Hauenstein nennt dabei, wie viele Kommentator*innen, Krachts Methode eine „ironische Pastiche“²⁸⁰ und meint damit ein bewusstes Anzitiere literarischer Vorbilder, – zu denken wäre an Theodor Fontane, Thomas Mann, Hermann Hesse oder auch Carl Peters – nur um diese dann ironisch vorzuführen.

Anschaulich wird dies etwa in der Figur von Thomas Mann, auf den in Erzählung und Handlung referenziert wird. Er tritt selbst vor der Szene am Memelstrand auf, codiert („Redakteur des *Simplicissimus*, leicht ironischer Zug am Munde unterm Schnauzbart“ IMP, S. 84), aber doch klar erkennbar, und erstattet letztlich selbst die Anzeige gegen den Nudisten, was zur Misshandlung Engelhardts durch die Polizisten führt. Später gewährt die Erzählung Einblick in Manns Gedanken und in die Antwort auf die Frage, warum er gegen den „am Strande liegenden nackten jungen“ Engelhardt mit den „fast knabenhaft schmalen Schultern“ (IMP, S. 87) Anzeige erstattet hat: Die inzwischen biographisch gesicherte versteckte Homosexualität Manns, die zu einer lebenslangen „schmerzhaften Selbstlüge“ (IMP, S. 87) führte, wird hier also durch Krachts Text mit dem Schicksal Engelhardts verwoben. Da nichts an dieser Episode biographisch-historisch belegbar ist, ist sie auch ein klassisches Beispiel für die Metahistoriographie in *Imperium*.

Die intertextuelle Anspielung an sowohl das Leben, als auch das Werk von Thomas Mann – etwa in dem bereits erwähnten Zitat des Totenkahns in *Der Tod in Venedig* – haben in Krachts Text also eine doppelte Funktion: die Homosexualität, die in *Der Tod in Venedig* und in Manns Biographie eine Rolle spielt, zitiert Engelhardts Konflikt mit dem homosexuellen Sonnenjünger Aueckens an, gleichzeitig wird der Tod durch Krankheit und langsamen Verfall als Motiv eingeführt. Indem die Erzählung aber die niederen Motive, die Mann in der Memelstrand-Szene dazu bringen, Engelhardt der Polizeigewalt zu übergeben, durch die Fokalisierung offenlegt, ist das Mann-Zitat gleichzeitig ironisch, da der Nimbus des Autors durch die Komplizenschaft mit dem preußischen Machtapparat zerstört wird.

Diese ironische Pastiche tritt in der Folge gehäuft auf und ist, wie Hauenstein anmerkt, tatsächlich die entscheidende Methode im Roman. So ist auch Engelhardts Interaktion mit den Einheimischen von Kabakon, bezieht man sich auf *Robinson Crusoe* als Intertext, ironisch zu verstehen. Die Dynamik in Defoes Roman zwischen Robinson und den „Wilden“ der Insel, denen er als aufgeklärter Europäer überlegen ist, fällt klar zugunsten des Entdeckers aus.

²⁸⁰ ebd.S. 30

Robinsons Fertigkeiten bei Landwirtschaft, Häuserbau und Sprache kommen letztlich auch den Einheimischen, vertreten durch Friday, zugute, der durch Robinson der Kultur nähergebracht wird. *Imperium* verdreht diese Dynamik: Engelhardt möchte den Insulaner*innen den Vegetarismus näherbringen und geht deswegen bei einer Schlachtung eines Schweines dazwischen: „Dabei rutschte er auf einem Stück Darm aus und fiel bäuchlings in die sandige Blutlache.“ Wie in *Water Music* hat diese Art von Slapstick unerwarteten Erfolg, Engelhardt wird zwar „aus vollstem Halse“ ausgelacht aber schlussendlich akzeptiert und sogar dessen Vegetarismus achselzuckend und mit Unverständnis geduldet (IMP, S. 71f.).

Während Robinson „seine“ Inselbewohner also unterwirft und diese als „perfectly subjected“ (RC, S. 240) ansieht und diese Unterwerfung durch seine überlegenen Fähigkeiten gerechtfertigt wird, basiert das Verhältnis zwischen den Einheimischen und Engelhardt eher auf einer belustigten Duldung des „schmächtigen *waitman*“ (IMP, S. 71) und die Insulaner*innen entschließen sich aus freien Stücken und gegen Bezahlung für Engelhardts Kokosnussproduktion zu arbeiten. Engelhardts Ansicht, er sei „Herr über das Eiland“ (IMP, S. 71), also wie Robinson „absolute lord and lawgiver“ (RC, S. 240), wird durch die Handlung und die Erzählung also als ironisch kenntlich, da Engelhardts relative Dominanz eher trotz und nicht wegen seiner Handlungen entsteht. Ähnlich verhält es sich auch mit der analogen Figur zu Friday im Roman, dem jungen Makeli. Dieser wird nicht durch Engelhardt gerettet, sondern entscheidet sich „schüchtern, aber dickköpfig“ (IMP, S. 67), Engelhardts Gefährte zu werden und hilft dem Deutschen bei seinen Anfängen auf der fremden Insel, indem er ihm etwa erklärt, wie er an die Kokosnüsse am Baum gelangen kann (IMP, S. 74).

An der Figur von Makeli scheinen aber auch erste Gegenargumente gegen die konstante Ironisierung des kolonialen Diskurses auf. Denn *Imperium* behält auch Elemente aus Crusoes Roman bei: Engelhardt liest Makeli Klassiker der europäischen Literatur vor, etwa Charles Dickens *Große Erwartungen* (IMP, S. 158) und bringt auf diese Weise Makeli langsam die deutsche Sprache bei. Makeli, der gegen Ende des Romans laut Engelhardt „ein richtiger Deutscher“ (IMP, S. 220) ist, durchläuft also eine ähnliche „Kultivierung“ wie Friday, die ihn letztlich sogar von seinem Heimatdorf entfremdet. Als es mit Engelhardt langsam zu Ende geht, flieht Makeli von der Insel und segelt „ins Ungewisse“ im „leeren, wortlosen Süden des Stillen Ozeans“ (IMP, S. 229). Diese „Wortlosigkeit“ ist ein wiederkehrendes Attribut Makelis, der bis auf Gedankenwidergaben durch den Erzähler, stumm und damit bis zum Schluss ein mysteriöser und unerklärter Charakter bleibt. Die Sprachlosigkeit taucht ebenfalls beim „leise[n] „malayische[n] Boy“ (IMP, S. 11) am Deck des Passagierschiffs aus der

Anfangsszene auf, bei der Verfilmung derselben Szene zum Schluss wird der „Boy“ als „dunkelhäutiger Statist“ beschrieben, der im Film „nicht wieder auftaucht“ (IMP, S. 245).

Dass die nicht-westlichen Charaktere in *Imperium* also hauptsächlich stumm bleiben, wird durch den Text sogar selbstreferenziell und in gewisser Selbstironie erwähnt. Betont man den ironischen Orientalismus, wäre es dabei durchaus möglich, dieses „silencing“ der nicht-westlichen Charaktere als ironisch intendiert zu erklären. Die für den Kolonialroman typische Unsichtbarmachung der kolonisierten Identitäten würde so referenziert und aufgedeckt, die inhärenten Schwächen der westlichen Literatur bei der Schilderung nicht-westlicher Themen ironisch thematisiert. Dass Makeli ebenso wie Engelhardt zwei Finger verliert (IMP, S. 225) ist also als Hinweis auf den verheerenden Einfluss des Kolonialismus zu verstehen, der nicht nur seine europäischen Akteure, sondern auch seine kolonialen Untertanen der Gewalt und Unterdrückung unterwirft. Eine Bedeutung, die jener in *Heart of Darkness* nicht unähnlich wäre.

Diese Interpretation wäre aber eine, die Ironie hauptsächlich als parasitär versteht. Bemüht man sich, die Ironie im Sinne von Boothe und Muecke zu rekonstruieren, könnte die Darstellung der Einheimischen als meist stumme „Statisten“ auch für eben jenes Element des kolonialen Diskurses sprechen, den der Roman an anderer Stelle unzweifelhaft kritisiert. Denn auch Hauensteins Blick auf die Fokalisierung, wonach rassistische und antisemitische Stereotype in *Imperium* ausschließlich der internen Fokalisierung entspringen,²⁸¹ liefert nur ein vermeintlich klares Urteil. Die erste Beschreibung des deutschen Herbertshöhe wird durch den auktorialen Erzähler geliefert und nicht durch die Augen Engelhardts, die Beschreibung der „Kanakenkinder, barfuß, nackend“ (IMP, S. 17) lassen sich also nicht durch Engelhardts kulturchauvinistische persönliche Sicht erklären. Auch der Häuptling von Makelis Dorf, der sich eine Attrappe eines Klaviers, von dessen Klang er nach dem ersten Hören begeistert ist, hat bauen lassen, gleicht eher dem Schiffsjungen auf Marlows Kongo-Fahrt, der sich die Funktionsweise des Dampfkessels nur durch einen „evil spirit“ (CH, S. 45) erklären kann. Analog sieht der Häuptling im klavierspielenden Europäer Lutzow das Werk eines „Musikzauberers“ (IMP, S. 188), auf seiner Attrappe aus Bast ahmt er wie in einem Ritus nur die Bewegungen des Pianisten nach, das Klavier selbst bleibt daher, wie so viele der einheimischen Akteure, stumm. Sicherlich kann auch dieses Spielen auf der Attrappe als Form der kolonialen Mimikry aufgefasst werden, diese würde dann aber zu keinerlei neuer Agency der Einheimischen führen und wäre selbst eher Parodie der Mimikry als ihr Ausdruck.

²⁸¹ Hauenstein, Robin (2014), S. 32

Der Häuptling wird dadurch auch zum Gegenstück für Johnson aus *Water Music*. Während letzterer in der eigenständigen Kombination europäischer und afrikanischer Identität eine selbstständige Persona entwickelt und dem Europäer Mungo damit überlegen sein kann, wird der Häuptling als „seiner Rasse entwachsen“ bezeichnet, der Kontakt und spätere Verlust der Zivilisation hat ihn unwiederbringlich verändert und in „tiefe Traurigkeit“ gestürzt (IMP, S. 188). Bezogen auf den orientalistischen Diskurs wird hier also die traditionelle Dichotomie von Zivilisation und Barbarei aufgenommen und letztlich bestätigt. Dem ironischen Grundton aller Motive in *Imperium* folgt auf der Ebene der Handlung keine Entsprechung, trotz einzelner Umkehrungen kolonialistischer Motiven wie bei Makeli bleiben die nicht-westlichen Charaktere in ihren Handlungen bzw. Nicht-Handlungen ihren Stereotypen im orientalistischen Diskurs fest verhaftet. Ambivalente Ironie wird dadurch festgelegt und für den Westen entschieden, wie beim ersten Zusammentreffen Engelhardts mit einem Einheimischen, der „einen Knochensplitter in der Unterlippe“ trägt „als parodierte er sich und seine Rasse“ (IMP, S. 65). Orientalismus wird hier selbstreferenziell aufgerufen, allerdings durch die Tatsache, dass jener Eingeborene niemals selbst zu diesem Knochensplitter Stellung nehmen kann, wiederholt und reproduziert.

Beim direkten Vergleich zu *Water Music* in dieser Frage stellen sich sehr ähnliche blinde Flecken des ironischen Orientalismus beider Werke heraus. Makeli und der Häuptling sind genauso wie Jutta Jim Repräsentationen nicht-westlicher Charaktere, die ihren diskursiven Vorbildern in *Heart of Darkness* und *Robinson Crusoe* mehr gleichen als sich von ihnen unterscheiden. Die komplexe Figur des Dolmetschers Johnson, der dezidiert als Gegenfigur zum stummen und kulturlosen Afrikaner konzipiert ist, findet allerdings in *Imperium* keine Entsprechung, Makelis Reise in die stummen Weiten des Ozeans und die kurz abgehandelte Zukunft des Maori Apirana, erst typischerweise stumm wie ein „bemalter Felsen“ (WM, S. 215) dann erster Maori-Abgeordneter im Neuseeländischen Parlament (IMP, S. 238), sind die einzigen Randmomente nicht-westlicher Agency im Roman.

Auch wenn die eigenständigen Aspekte der Gender-Thematik, die in den Charakteren von Fatima, Ailie und Fanny angeschnitten wurden, über den Fokus der Arbeit hinausgehen, kann trotzdem bemerkt werden, dass keiner der beiden Texte eine wesentliche Neubewertung von Sexualität und Frauenfiguren im kolonialen Diskurs vornimmt. Sowohl bei Fanny, Fatima und Ailie, als auch bei Engelhardt werden zwar die schädlichen und limitierenden Faktoren eines männlich-dominanten kolonialen Entdeckerdiskurses aufgezeigt. Bei *Water Music* in der Form sexueller Gewalt durch Männer gegen Frauen, bei *Imperium* durch die gewaltvollen

Reaktionen auf Engelhardts Nudismus. Alle weiblichen Charaktere bleiben aber letztlich in ihren diskursiven Schablonen als Sexobjekt, verführte Orientalin oder Hausfrau verhaftet.

Auch wenn die Frage nach Frauenfiguren und Genderpolitik inhärent mit dem kolonialistischen Diskurs verwoben ist, was auch Castro Varela bei ihrer kritischen Lektüre von Said anmerkt,²⁸² wäre ein ausführlicherer Blick auf diese Thematik notwendig. Festzuhalten ist aber, dass beide Texte, *Water Music* und *Imperium*, bei einer Lektüre vom Rand, die die typischen Ausschlüsse des orientalistischen Diskurses untersucht, einige der exakt gleichen Leerstellen wie ihre orientalistischen Prätexte herstellen. Auch wenn beide Werke immer noch Kritik am Orientalismus artikulieren, ist jene Kritik häufig also selbst wiederum orientalistisch formuliert.

C. Fazit und Schluss: Die ambivalente Bilanz des Ironischen Orientalismus

Das Gesamtfazit muss daher die häufig konstatierte Ambivalenz der Interpretationen reflektieren:

Erstens konnte gezeigt werden, dass sich die in der *Orientalism*-Rezeption häufig geäußerte These, wonach Ironie in der Literatur einen von Said unbedachten Grenzfall darstellt, beim Blick auf *Water Music* und *Imperium* bestätigt. Entgegen der Position Edward Saids, wonach Literatur qua ihrer westlichen Provenienz die Diskursstrategien eines hegemonial-kolonialen Machtapparates reproduziert und verfestigt, konnte gezeigt werden, dass die ausgewählten Texte bewusst mit der orientalistischen Dichotomie umgehen und diese kritisch hinterfragen. Die Erzählung spielt dabei eine entscheidende Rolle: Der ironisch-distanzierte Erzähler ist als Absage an die überlegene und unhinterfragte souveräne Rolle des westlichen Entdeckers zu verstehen, der sowohl in wissenschaftlichen wie in literarischen Werken eine Konstante der westlichen Literatur über „periphere“ Gebiete darstellt. Durch das Aufdecken der Diskrepanz zwischen idealisiertem Anspruch und desillusionierender und dadurch komisch konnotierter Realität schaffen beide Texte einen signifikanten Bruch mit literarischen Vorgängern des orientalistischen Diskurses wie *Robinson Crusoe* oder *Heart of Darkness*. Ironie fungiert hier als Kernmethode, die die kanonisierte und bekannte Rolle des westlichen Entdeckers durch intertextuelle Verweise aufruft, nur um sie im gleichen Atemzug vorzuführen und dadurch zu demaskieren. Wenn Mungo also vom Forscher und Entdecker *selbst* zum Objekt der Begierde und Neugier der Mauren wird, entsteht die Ironie durch die Umkehrung des westlich-orientalisierenden Blickes auf den Westen selbst.

²⁸² Castro Varela, Maria do Ma/ Dhawan, Nikita (2020), S. 123

Die Darstellung des Westens selbst folgt diesem ironisch-invertierten Muster. Die Überlegenheitspose der Aufklärung, wonach Rationalität, gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Fortschritt und Gerechtigkeit inhärent westliche Konzepte seien, wird durch die Konfrontation mit der Realität als Fiktion entlarvt. So schafft etwa die doppelte erzählerische Struktur von *Water Music* eine Reflektionsebene für den*die Leser*innen, durch die der Fortschrittsdiskurs der Londoner Elite angesichts der unverschuldet prekären Lebensrealität von Ned Rise als zynisch und scheinheilig erkannt werden kann. *Imperium* führt das Gebaren der vermeintlich überlegenen deutschen Kolonialverwaltung nicht minder kritisch vor, indem es den kolonialen Verwaltungskomplex als grausame und kleinliche Selbstbereicherungsmaschinerie für die deutschen Akteure zeigt. Beide Texte brechen damit die von Said beschriebene Einheitlichkeit des Westens auf, indem das Großbritannien des beginnenden 19. Jahrhunderts respektive das deutsche Kaiserreich des beginnenden 20. Jahrhunderts als von inneren Widersprüchen durchzogene fragile Gebilde beschrieben werden, deren Fortbestehen strukturell auf Gewalt, Zwang und Elitismus basiert. Beide Texte übernehmen damit die ersten kritischen Tendenzen, wie sie etwa bei Joseph Conrad zu finden sind, steigern diese aber erheblich und machen sie sogar zu ihren Hauptinhalten.

Diese kritischen Reflektionen über die europäische Moderne werden durch nicht-ironische Repräsentationen auf der Inhalts- und Erzählungsebene ergänzt. In *Water Music* geschieht dies durch die geheimnisvolle Präsenz der Schwarzen Romantik, die in der Gestalt der Hexe die historischen Ängste vor Verwissenschaftlichung und Industrialisierung durch die Aufklärung referenziert. Im Falle von *Imperium* wird diese Kritik durch die stark metahistorische Erzählweise angereichert, die nicht nur zur Selbstreferenzialität des Textes beiträgt, sondern auch die Verbindung zwischen Massenkultur und Faschismus aufruft, die zur Jahrhundertwende und kurze Zeit später etwa durch die Frankfurter Schule untersucht wurde. Zur ironischen Reflektion über den Westen gesellt sich also ein *unironischer* Gegendiskurs, der die blinden Flecken der westlichen Gesellschaften auf textlicher Ebene zum Leben erweckt.

Die entscheidende Einschränkung zu dieser Bilanz des Ironischen Orientalismus – und dies ist das zweite Resultat der Arbeit – ergibt sich allerdings bei einem Blick auf eben jenen Gegendiskurs, der nicht den Westen selbst betrifft. Während beide Romane an vielen Stellen erkennbar diskursive Gepflogenheiten und Stereotype des orientalistisch-kolonialen Diskurses aufgreifen und umfunktionieren, sind sie an anderen Stellen dessen bruchlose Fortschreibung. Die Figur von Johnson, der die komplexe kulturelle Aushandlung zwischen Europa und dem proto-kolonialen Afrika repräsentiert und deutlich mit der stereotypisierenden Darstellung

vom (edlen) Wilden bricht, ist auch deswegen so auffällig, weil sie in beiden Texten die Ausnahme darstellt. Fatima, Makeli, Jutta Jim oder der Tolaihauptling schreiben vielmehr die passive, stumme und naturalisierte Identität fort, die – wie an den Beispielen *Heart of Darkness* und *Robinson Crusoe* gezeigt – typisch für orientalistische Literatur ist. Zwar wird auch durch den allgemein kritischen und ironischen Kontext, der diese Figuren umgibt, die Unterlegenheit dieser nicht-westlichen Charaktere nicht stumpf affirmiert, doch wird in diesem Falle der ironische Duktus kaum durch Agency und eigenständige Repräsentation ergänzt.

Für *Imperium* und *Water Music* lässt sich damit ein ähnliches Urteil fällen, das Chinua Achebe schon im Falle von *Heart of Darkness* zur Sprache gebracht hat: Wenn der Westen zwar durch Erzählung und Inhalt kritisiert wird, der Orient aber weiterhin nur als „metaphysical battlefield devoid of all recognizable humanity“²⁸³ fungiere, dann ändere dies wenig an der entmenschlichenden und fundamental desinteressierten Position des Westens gegenüber den durch ihn kolonisierten „Randgebieten“. Wie für Marlows Selbstfindung das Kongogebiet nur als „Requisite“²⁸⁴ gedient habe, so kann also auch Engelhardts Südsee bzw. das Westafrika von Mungos Reise als Bühne der westlichen Selbstkritik angesehen werden, auf der zwar die orientalistische Machtdynamik ironisch angezweifelt, in der Repräsentationspraxis aber verfestigt wird. Der Ironische Orientalismus in *Imperium* und *Water Music* gleicht damit eher einer Westen-kritischen Nabelschau, die zwar die Fehler des Westens komplex aufbereitet, dabei aber keinen Gegendiskurs sichtbar machen kann, der über den westlichen Machtüberhang hinauszugehen vermag.

Dieses Urteil hat nur zum Teil mit den diskutierten Funktionsweisen der Ironie zu tun. Denn wie gezeigt suspendiert Ironie keineswegs jede „ernste“ Bedeutung eines Werks, sondern schafft vielmehr einen ambivalenten Raum, in dem Bedeutung aus vielen verschiedenen Lesarten gewonnen werden muss. Wie Hutcheon gezeigt hat spielt bei diesem Prozess auch der eigene Standpunkt und damit das diskursive Umfeld, in dem über die Bedeutung von Ironie verhandelt wird, eine entscheidende Rolle. Ironische Ambivalenz, die in einen Kontext eingebettet ist, in dem westliche Repräsentation die kolonisierte Repräsentation derart überstrahlt, wird daher zwangsläufig zugunsten des Westens entschieden. Somit zeigt diese Arbeit auch, dass die von Booth vorgeschlagene Interpretationspraxis, immerzu Bedeutung aus einem ironischen Kontext herauszuschälen, gelingen kann. Gerade im Falle der vielfach ironisch gebrochenen Erzählung und Handlung von *Imperium* ist dies ein oft schwieriges Unterfangen. *Imperium* und *Water Music* schaffen durch ihre Ironie den Rahmen für eine

²⁸³ Achebe, Chinua (2016), S. 21

²⁸⁴ vgl. ebd. S. 21

Dekonstruktion des westlichen Orientalismus, doch lassen sie diesem Setup bei der Repräsentationspraxis keine Taten folgen. Sie betreiben damit zwar Ironischen Orientalismus, doch zumindest in Teilen eine Art *orientalistischen ironischen Orientalismus*.

Wie das Comic-Beispiel aus der Einleitung und die zahlreichen Beispiele aus der Analyse nahelegen, ist ein ironischer Blick auf koloniale Vergangenheit aus westlicher Perspektive nicht nur ein Randphänomen. Es ist also durchaus vorstellbar, in einer weiteren Arbeit einen größeren Überblick über Werke anzustellen, die sich dem Ironischen Orientalismus zuordnen lassen. Tatsächlich könnte eine solche Fragestellung, wie sie in dieser Arbeit nur anhand zweier recht ähnlicher Werke behandelt wurde, zu einer Bestandsaufnahme beitragen, ob koloniale Vergangenheit wirklich nur ein Thema der Vergangenheit ist. Denn nicht nur Ziauddin Sardars Liste ²⁸⁵ von amerikanischen Hollywoodfilmen, die laut seiner Ansicht den orientalistischen Blick auf den Nahen Osten in neo-kolonialistischer Manier fortsetzen, zeigt, wie aktuell Saids Beobachtungen heute noch sind. Ironischen Orientalismus jeglicher Provenienz zu beobachten und zu analysieren, könnte dazu dienen, der Komplexität künstlerischer Artikulation im inter-kulturellen Kontext gerecht zu werden. Allerdings muss die Untersuchung hier immer den schmalen Grat zwischen Einzeltext- und Diskurs-Analyse im Auge behalten. Die Feststellung einer Komplizenschaft eines Textes mit den ihn umgebenden Machtverhältnissen– und das sollte diese Arbeit gezeigt haben – kann nur nach der sorgfältigen Festlegung von Bedeutung geschehen. Und selbst diese hat durch die schiere Größe und Wandelbarkeit des intertextuellen Feldes, das jeder Text eröffnet, immer noch eine gewisse Vorläufigkeit. Ironie, die qua definitionem die eigentliche Bedeutung verbirgt und von Interpretation abhängig macht, erschwert dieses ohnehin schon komplizierte Vorhaben zusätzlich. Aufrufen, Zitieren, Verfestigen, Vorführen und Brechen von diskursiven Schemata voneinander zu unterscheiden, ist dabei die Aufgabe, die eine diskurstheoretisch informierte Literaturwissenschaft leisten kann.

Das Lucky Luke-Beispiel vom Beginn zeigt außerdem, dass diese Frage nicht nur im wissenschaftlichen Kontext reizvoll ist, sondern genau dort eine Rolle spielt, wo Diskurs sich sehr handfest niederschlägt: In belletristischen Texten, die ein Bild von der Welt und der Beziehung des Selbst zum Anderen herausbilden. Ironie kann dabei der Ausgangspunkt einer kritischen Neubefragung sein. Oder die pseudo-kritische Bestätigung der eigenen Überlegenheit.

²⁸⁵ Sardar, Ziauddin (2002), S. 152

Bibliographie

Primär

BOYLE, T.C (1998): *Water Music*. London: Granta Books

BÜCHNER, GEORG (2015): *Leonce und Lena*, in: Poschmann, Henri (Hrsg.): *Georg Büchner. Dichtungen*. Frankfurt a. Main: Deutscher Klassiker Verlag

CONRAD, JOSEPH (2007): *Heart of Darkness*. Edited by Owen Knowles. London: Penguin Books

COPPOLA, ELEANOR/ BAHR, FAX/ HICKENLOOPER, GEORGE (1991): *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, USA: Triton Pictures

COPPOLA, FRANCIS FORD (1979): *Apocalypse Now*, USA: United Artists

DE BEVERE, MAURICE/ GOSCINNY, RENÉ (1981): *Lucky Luke. Auf nach Oklahoma!*, Stuttgart: Delta, Originaltitel: *Ruée sur l'Oklahoma*

DEFOE, DANIEL (1985): *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, edited by Angus Ross. London: Penguin Books

ENGELHARDT, AUGUST/ BETHMANN, AUGUST (1906): *Eine sorgenfreie Zukunft. Das neue Evangelium*, Insel Kabakon bei Herbersthöhe: Reform-Verlag. Digitalisiert durch National Library of Australia.

KAFKA, FRANZ (1969): *Der Bau*, in: Raabe, Paul (Hrsg.): *Franz Kafka. Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

KRACHT, CHRISTIAN (2017): *Imperium*. Frankfurt a. M.: Fischer

LOTZ, WOLFRAM (2013): *Die lächerliche Finsternis*. Hörspiel. Frankfurt a.M.: Deutscher Theaterverlag

MOREIRA, PAUL (2019): *Chocolate's Heart of Darkness*, Frankreich: Premières Lignes

PARK, MUNGO (2000): *Travels in the Interior Districts of Africa*. Edited by Marsters, Kate Ferguson. Durham/London: Duke University Press

VILLENEUVE, DENIS (2021): *Dune: Part One*, USA: Legendary Pictures

Sekundär

ACHEBE, CHINUA (2016): *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*, in: *The Massachusetts Review*, Vol. 57, No. 1, S. 14-27

AHMAD, AIJAZ (1992): *In Theory. Classes, Nations, Literatures*. New York/London: Verso

BAUER, MATTHIAS (1993): *Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans*, Stuttgart: Metzler

- BENJAMIN, WALTER (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- BHABHA, HOMI (1994): *The Location of Culture*, London: Routledge
- BIRGFELD, JOHANNES (2012): *Südseephasen. Christian Krachts Imperium und sein Beitrag zur Poetik des deutschsprachigen Romans der Gegenwart*, in: *Wirkendes Wort*, Jgh. 62, Nr. 3, Trier: Wissenschaftlicher Verlag
- BITTERLI, URS (1991): *Die „Wilden“ und die „Zivilisierten“*. *Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*. München: C. H. Beck
- BOOTH, WAYNE C. (1975): *A Rhetoric of Irony*. University of Chicago Press
- BRADLEY, HARRIET (1996): *Changing Social Structures: Class and Gender*, in: Hall, Stuart/Held, David/Hubert, Don/Thompson, Kenneth: *Modernity. An introduction to Modern Societies*. Oxford: Blackwell Publishers, S. 122-148
- BRANTLINGER, PATRICK (2009): *Victorian Literature and Postcolonial Studies*. Edinburgh: University Press
- BROWN, VIVIENNE (1996): *The Emergence of the Economy*, in: Hall, Stuart/Held, David/Hubert, Don/Thompson, Kenneth: *Modernity. An introduction to Modern Societies*. Oxford: Blackwell Publishers, S. 90-121
- BUTLER, JUDITH (2016): *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. von Kathrina Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- CARSTENSEN, THORSTEN/SCHMID, MARCEL (2016): *Die Literatur der Lebensreform. Kontexte, Orte und Autoren*, in: dies.: *Die Literatur der Lebensreform. Kulturkritik und Aufbruchstimmung um 1900*, Bielefeld: transcript Verlag
- CASTRO VARELA, MARIA DO MA/ DHAWAN, NIKITA (2020): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag
- CULLER, JONATHAN (1988): *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Übers. von Manfred Mombberger. Hamburg: Rowohlt
- CZAJKA, AGNES (2005): *The African Orient: Edward Said's Orientalism and 'Western' Constructions of Africa*, in: *The Discourse of Sociological Practice*, Vol. 7, Iss. 1/2, S. 117-134
- DE MAN, PAUL (1983): *The Rhetoric of Temporality*, in: ders: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. University of Minnesota Press, S. 187-228
- DE MAN, PAUL (1996): *The Concept of Irony*, in: de Man, Paul/Warminski, Andrzej: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, S. 163-184

- DEMIROVIC, ALEX (2007): *Politische Gesellschaft – zivile Gesellschaft: zur Theorie des integralen Staates bei Antonio Gramsci*, in: Buckel, Sonja: *Hegemonie gepanzert mit Zwang: Zivilgesellschaft und Politik im Staatsverständnis Antonio Gramscis*, Baden Baden: Nomos
- DIEZ, GEORG (2012): *Die Methode Kracht*, in: *Der Spiegel*, Ausgabe 7, S. 100-103
- DONADIEU, MARC V. (2000): *American Picaresque: The early novels of T. Coraghessan Boyle*. Ann Arbor: Bell & Howell Information and Learning Company
- DÜRBECK, GABRIELE (2007): *Stereotype Paradiese. Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur 1815-1914*. Tübingen: Max Niemeyer
- FOUCAULT, MICHEL (1996): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- FREESE, PETER (2019): *T.C. Boyle's Water Music and the Meta-Fictional Reconstruction of the Past*, in: Germanisch-Romantische Monatsschrift, Jhg. 69, Nr. 5, S. 43-94
- GENETTE, GÉRARD (2010): *Die Erzählung*, übersetzt von Andreas Knopp, Paderborn: Wilhelm Fink
- GILROY, PAUL (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Verso: London/New York
- GISI, LUCAS MARCO (2018): *Unschuldige Regressionsutopien? Zur Primitivismus-Kritik in Christian Krachts Imperium*, in: Lorenz, Matthias N./Riniker, Christine (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank&Timme, S. 505-534
- GRÜNDER, HORST (2001): *Die historischen und politischen Voraussetzungen des deutschen Kolonialismus*, in: Hiery, Hermann Joseph: *Die Deutsche Südsee 1884-1914*, Paderborn: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- HALL, STUART (1997): *The Spectacle of the Other*, in: ders.: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications
- HALL, STUART (2000): *The West and the Rest: Discourse and Power*, in: ders.: *Modernity: an introduction to modern societies*, Malden: Blackwell, S. 185-227
- HAMILTON, PETER (1996): *The Enlightenment and the Birth of Social Science*, in: Hall, Stuart/Held, David/Hubert, Don/Thompson, Kenneth: *Modernity. An introduction to Modern Societies*. Oxford: Blackwell Publishers, S. 19-54, S. 22
- HAUENSTEIN, ROBIN (2014): *“Ein Schritt zurück in die exquisite Barbarei“ – Mit Deutschland in der Südsee: Christian Krachts metahistoriographischer Abenteuerroman Imperium*, in: Germanica, Band 54, Heft. 1, S. 29-45
- HEBDIGE, DICK (1983): *Posing... Threats, Striking... Poses: Youth, Surveillance, and Display*, in: SubStance, Vol. 11, no. 1, Iss. 37-38, S. 68-88
- HORKHEIMER, MAX/ ADORNO, THEODOR W. (2016): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag

- HUTCHEON, LINDA (1995): *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London/New York: Routledge
- JEAN-JACQUES ROUSSEAU (2012): *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*, hrsg. und übers. von Philipp Rippel, Stuttgart: Reclam
- KALINA, SYLVIA (2008): *Der Dolmetscher und sein Schutzbefohlener. T.C. Boyles Water Music*, in: Kaindl, Klaus/ Kurz, Ingrid: *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien: Lit Verlag
- KAUNE-NÜSSLEIN, ALRUN (2021): *Atlas der Versklavung. Daten und Fakten über Zwangsarbeit und Ausbeutung*. Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung
- KINDT, TOM (2018): „*Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere...*“. *Zu Erzählstrategie und Wirkungskonzeption von Christian Krachts Roman Imperium*, in: Lorenz, Matthias N./Riniker, Christine (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank&Timme, S. 455-470
- KOLODNY, ANNETTE (1975): *The Lay of the Land. Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: University of North Carolina Press
- KOLODNY, ANNETTE (1975): *The Lay of the Land. Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: University of North Carolina Press
- LEWIS, REINA (2019): *The Harem: Gendering Orientalism*, in Nash, Geoffrey: *Orientalism and literature*, Cambridge University Press, S. 166-184
- LINK, JÜRGEN/ LINK-HEER, URSULA (1990): *Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Iss. 77
- LORENZ, MATTHIAS (2018): *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads Heart of Darkness in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*, Frankfurt: J.B. Metzler
- MACKENZIE, JOHN M. (1996): *Orientalism. History, theory and the arts*. Manchester University Press
- MARSTERS, KATE FERGUSON (2000): *Introduction*, in: *Mungo Park: Travels in the Interior Districts of Africa*, Durham/London: Duke University Press, S. 1-28
- MUECKE, D.C. (1980): *The Compass of Irony*. London/New York: Methuen
- Nash, Geoffrey (2019): *Orientalism and literature*, Cambridge University Press
- NÜNNING, ANSGAR (2008): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler
- NÜNNING, ANSGAR (2009): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Band 1. Trier: Wissenschaftlicher Verlag

- POLASCHEGG, ANDREA (2005): *Der andere Orientalismus: Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter
- PORDZIK, RALPH (2013): *Wenn die Ironie wild wird, oder: lesen lernen. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts „Imperium“*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Vol. 23, Iss. 3, S. 574-591
- PRATT, MARY LOUISE (2008): *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. New York: Routledge
- SAID, EDWARD (1993): *Culture and Imperialism*, New York: Random House
- SAID, EDWARD W. (2003): *Orientalism*. London: Pantheon Books
- SARDAR, ZIAUDDIN (2002): *Der fremde Orient*, übers. von Matthias Strobel, Berlin: Klaus Wagenbach
- SCHMITZ, CHRISTOPH (2019): *Von verblichenen Fotos und ratternden Projektoren – Zur Anti-Dokumentarästhetik in Christian Krachts Imperium*, Frankfurt: J.B. Metzler, S. 127-136
- SCHUMACHER, ECKHARD (2018): *Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht*, in: Lorenz, Matthias N./Riniker, Christine (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank&Timme, S. 17-33
- SCOTT, ROBERT (2004): *“But hey, this is Africa, man”*: *Water Music and the Postmodernization of the Eighteenth-Century Novel*, in: *Revue LISA*, Vol. 2, Nr. 5, <https://doi.org/10.4000/lisa.2907>, S. 86-95.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY (1988): *Can the Subaltern Speak*, in: C. Nelson/ L. Grossberg: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Macmillan Education: Basingstoke, S. 271-313
- STROHSCHNEIDER-KOHR, INGRID (2002): *Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- STRUCK, WOLFGANG (2020): *Macht-Abenteuer. Carl Peters in der Bibliothek*, in: Grill, Oliver/ Obermayr, Birgitte: *Abenteuer in der Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink
- VARISCO, DANIEL MARTIN (2011): *Reading Orientalism: Said and the Unsaid*, Seattle: University of Washington Press
- YEĞENOĞLU, MEYDA (1998): *Colonial fantasies: towards a feminist reading of Orientalism*, Cambridge University Press
- ZANTOP, SUSANNE M. (1999): *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770-1870)*. Berlin: Erich Schmidt
- ZAPF, HUBERT (2005): *Das Funktionsmodell der Literatur als kultureller Ökologie: Imaginative Texte im Spannungsfeld von Dekonstruktion und Regeneration*, in: Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar: *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 55-77

Abstract (deutsch):

Die vorliegende Arbeit nimmt einen Vergleich der beiden Romane *Water Music* (1982, T.C. Boyle) und *Imperium* (2012, Christian Kracht) vor. Im Fokus des Vergleichs stand die Frage, wie beide Werke sich hinsichtlich des Orientalistischen Diskurses verhalten, wie in ihnen also speziell das europäische Verhältnis gegenüber nicht-westlichen Gebieten und Menschen, der Themenkomplex Kolonialismus und literarische Vorgänger in diesem Spannungsfeld behandelt werden. Besonderes Augenmerk lag dabei auf dem Stilmittel der Ironie, die in beiden Romanen häufig zum Einsatz kommt.

Das theoretische Verständnis von Orientalismus wurde vor allem anhand Edward Saids *Orientalism* (1978) entwickelt, allerdings mit kultur- und diskurstheoretischen Positionen von Stuart Hall und anderen Theoretiker*innen angereichert, wodurch ein für die literaturwissenschaftliche Analyse passenderer Rahmen gewonnen werden konnten. Das Verständnis von Ironie basiert im Wesentlichen auf den umfassenden Arbeiten von D.C Muecke, analog zum Vorgehen beim Orientalismus wurde mithilfe etwa von Linda Hutcheon und Paul de Man die theoretische Fundierung in Richtung des Foucaultschen Diskursverständnisses verschoben.

Es konnte gezeigt werden, dass Ironie der wesentliche Faktor beim Umgang der beiden Werke mit dem Themenkomplex Orientalismus darstellt. An entscheidenden Stellen rufen *Water Music* und *Imperium* die diskursive Folie des Orientalismus, wie sie etwa prominent in *Heart of Darkness* (1899, Joseph Conrad) oder *Robinson Crusoe* (1719, Daniel Defoe) etabliert wurde, auf, nur um sie ironisch zu hintergehen. Das westliche Überlegenheitsdenken, der Fortschrittsglaube und die Unmündigkeit der kolonisierten Akteure wird so oft wirkungsvoll dekonstruiert. Beide Romane lassen sich also als Werke des Ironischen Orientalismus begreifen.

Allerdings: An wichtigen Stellen versäumen beide Werke, ihrer ironischen Kritik einen produktiven Gegendiskurs folgen zu lassen. Rassistische Klischees über nicht-westliche Akteure werden teilweise fortgeschrieben und ohne Umwertung aus dem orientalistischen Diskurs übernommen. Die Feststellung und Bilanz dieses Ironischen Orientalismus muss daher ambivalent ausfallen.

Abstract (englisch):

This paper compares the two novels *Water Music* (1982, T.C. Boyle) and *Imperium* (2012, Christian Kracht). The focus of the comparison was the question of how both works relate to Orientalist Discourse, i.e. how they deal specifically with the European relationship to non-Western territories and people, the issue of colonialism, and approaches of literary predecessors regarding these themes. Special attention was paid to the stylistic device of irony, which is frequently used in both novels.

The theoretical understanding of Orientalism was developed primarily on the basis of Edward Said's *Orientalism* (1978) and enriched by Stuart Hall's positions on culture and discourse theory, which provided a more suitable framework for literary analysis. The conceptualization of irony used is taken from D.C. Muecke's comprehensive works. As with the approach to Orientalism, the device's theoretical foundation was enriched by other perspectives, i.e. via works by Linda Hutcheon and Paul de Man, and therefore brought more into line with Foucault's discourse theory.

It was shown that irony is the main theme in both works' treatment of Orientalism. At crucial points, *Water Music* and *Imperium* invoke predecessors to Orientalism, such as those exhibited prominently in *Heart of Darkness* (1899, Joseph Conrad) or *Robinson Crusoe* (1719, Daniel Defoe), to then subvert them ironically. A belief in inherent western superiority and progress, and the passivity of the colonized subjects are thus often effectively deconstructed. Both novels can therefore be understood as works of *Ironic Orientalism*.

However, it needs to be stated, that both works fail to follow up their ironic critique with a productive counter-discourse. Without reevaluation racist clichés about non-Western actors are in part perpetuated and adopted in the Orientalist discourse. The conclusion and result of this investigation of Ironic Orientalism are thus ambivalent.