

Oliver Jahraus

Amakasu, für Film zuständig

Stil und Medienreflexion in Christian Krachts *Die Toten* (2016)
mit einem Seitenblick auf Bertoluccis *Der letzte Kaiser* (1987)

Abstract:

In Christian Krachts Roman Die Toten spielt der Film eine eigentümliche Rolle. Der Film soll – so die Geschichte, die in den frühen dreißiger Jahren spielt - mit seinen ureigenen medialen Möglichkeiten zu der totalitären Idee einer politischen oder gar militärischen Hegemonie in einer Achse zwischen Berlin und Tokyo beitragen. Der Beitrag stellt die Frage, welche Rolle angesichts einer solchen Aufgabe die literarische Eigenqualität des Romans beansprucht; und die Antwort, die er skizziert, lautet: Die Literatur kann den Film zumal vor diesem historischen und theoretischen Hintergrund umso besser transparent machen, je stärker sie auf das mediale Fundament setzt, das sie exklusiv auszeichnet: nämlich ihren Stil. So zeigt der Beitrag, wie Kracht abermals einen Roman geschrieben hat, in dem stilistische und narrative Qualitäten sich zu einem Meisterwerk zusammenfügen.

Die Sprache der Literatur darf, ja, soll, nein, muss, was der Alltagssprache kaum zuträglich ist und was, glaubt man Ludwig Wittgenstein, die Sprache der Philosophie strikt vermeiden muss, nämlich feiern. Die Sprache feiert – damit meint Wittgenstein einen semantischen Überschuss, der sich nicht mehr für die Verständigung funktionalisieren lässt. Damit kann man aber vielleicht auch jenen ästhetischen Mehrwert bezeichnen, der die literarische Sprache über die Alltagssprache hinaushebt. Semantisch hat man diesen Mehrwert in strukturalistischen Positionen als Überdetermination zu fassen versucht, es steht aber auch – in ästhetischer Hinsicht – der Begriff des Stils zur Verfügung, um die Eigentümlichkeit einer solchen Sprache zumindest zu kennzeichnen.

Der neue Roman von Christian Kracht, am 20. September 2016 ausgeliefert, *Die Toten*, ist ein sprachliches und erzählerisches Meisterwerk. Mit diesem Roman beweist Kracht abermals, dass er mit Abstand der bedeutendste Stilist unter den deutschsprachigen Erzählern der Gegenwart ist.

Doch sein Roman ist von der Kritik unterschiedlich aufgenommen worden, und wo er Ablehnung erfahren oder Enttäuschung hervorgerufen hat, ist dies nicht zuletzt auf seine Sprache zurückgeführt worden. Hier irrt die Kritik. Ich erspare es uns, einzelne Belege anzuführen, und reformuliere statt dessen das entsprechende Argument, das mit unterschiedlicher Stoßrichtung vorgetragen wurde, mit der hier vorgeschlagenen Begrifflichkeit: Die Sprache des Romans feiere. Dazu ist folgendes zu sagen: Oja, das tut sie. Aber – und das ist das Argument, das diese Skizze zu verdeutlichen sucht – darf nicht missverstanden werden als eigentümlicher, autorspezifischer Manierismus, sondern muss vielmehr im Gegenteil als funktionaler und integraler Bestandteil der gesamten, sowohl stilistischen als auch narrativen Anlage des Romans gesehen und gewertet werden.

Denn in Krachts Roman feiert nicht nur die Sprache, sondern auch die Erzählung. Obschon sie auf historische Ereignisse und Personen zurückgreift, entfaltet sie eine Geschichte, die dem Leser phantastisch anmuten muss. Im Zentrum steht dabei der Plan eines hohen Beamten, Masahiko Amakasu, im kaiserlich-japanischen Außenministerium, die Achse Tokyo-Berlin zu schmieden, aber nicht auf politischer oder militärischer, sondern vielmehr auf kultureller und genauer gesagt: filmischer Basis. Eine filmische Zusammenarbeit von zwei Nationen, deren imperialistisches Hegemoniestreben (Japan) und deren Wiedererstarken kurz vor der nationalistischen Machtübernahme (der dann auch in Deutschland ein imperialistisches Machtstreben folgen wird) mit einer sich entwickelnden Medien- und insbesondere Filmindustrie einhergeht. Dennoch sind diese beide Nationen der echten Kulturhegemonie in Sachen Film, wie sie von Hollywood ausgeht, weit unterlegen, und so ist es Amakasus Idee, mit dieser Achse Hollywoods Vormachtstellung zu brechen.

Das ist phantastisch und wird auch im Rahmen der erzählten Geschichte – Vorsicht: Spoiler – nicht verwirklicht. Und dennoch ist es nicht so weit hergeholt. Insbesondere das nationalsozialistische Regime war sich der Bedeutung des Filmes nicht nur als Propagandainstrument, sondern auch als Medium der Unterhaltung (die sich natürlich ihrerseits politisch funktionalisieren ließ) voll und ganz bewusst. Die entscheidenden Gestalten, Hitler und sein Propagandaminister Goebbels, waren beide ‚Filmfreaks‘. Der Film erlebte im Dritten Reich eine nie mehr erreichte politische Anerkennung, wie z.B. die groß aufgemachten Filmpremieren in Berlin mit dem sogenannten Führer und seiner Entourage im Publikum. Und tatsächlich erreichte die deutsche Filmwirtschaft und Filmproduktion vor dem Krieg ein materielles Ausmaß, das sie langsam in die Konkurrenzsphäre von Hollywood rückte. Dass dazu Filme produziert werden mussten, die auf exzellente Weise Geschichten erzählen konnten, versteht sich von selbst. Aber man muss auch die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, im Auge behalten. Die Konkurrenz von Hegemonien wurde nicht nur auf politischem oder militärischen Terrain, sondern eben auch auf medialen Gebiet ausgetragen, und der Konflikt war hier als ästhetischer Konflikt zu identifizieren.

Zur Verdeutlichung will ich an einen anderen Text erinnern, der verblüffende historische Überschneidungen mit Krachts Roman kennt, nämlich den vielfach ausgezeichneten Film *Der letzte Kaiser* von Bernardo Bertolucci aus dem Jahr 1987. Zu Japans imperialem Machtstreben in den 30er Jahren gehört die Errichtung eines chinesisch-mandschurischen Marionettenstaates, namens Mandschukuo (1932), mit dem letzten chinesischen Kaiser, Pu Yi, als Marionettenstaatsoberhaupt.

Nun gibt es aber ein Element der Geschichte, das bemerkenswert ist und den direkten Bezug zu der in Krachts Roman erzählten Geschichte erlaubt. Der ehemals chinesische Kaiser und nunmehr aktuelle Marionettenkaiser des Staates Mandschukuo hat nichts zu sagen. Zwei Dinge mögen uns verblüffen: Die eigentliche Macht in diesem Staate hat kein japanischer Militär, sondern

– ein japanischer Beamter, Masahiko Amakasu, der als Chef der mandschukischen Filmgesellschaft vorgestellt wird. Und das zweite: Das ist derselbe Name, der schon in Krachts Roman auftaucht, dass man geneigt sein mag, dieselbe historische Figur in zwei fiktionalen Kontexten zu sehen.

Daher müssen wir hier etwas nachholen: Es handelt sich tatsächlich um eine historische Figur, die vielfach in den japanischen Imperialismus verstrickt war, auch Militärangehöriger war, aber für den Film erst in Mandschukou ab 1932 zuständig wurde. Beide Autoren, Kracht und Bertolucci, nehmen fiktionale Verschiebungen vor: Bei Kracht ist diese Figur schon früher für den Film zuständig, bei Bertolucci besteht die besondere Funktion, als er in Mandschukuo für den Film zuständig wird, darin, die eigentlichen Regierungsgeschäfte zu führen, d.h. die japanischen Befehle auszuführen.

Diese Funktion und Zuständigkeit für den Film ist auch bei Bertolucci ideologisch besetzt. Innerdiegetisch, sofern es überhaupt auffällt, mag man dies auf den Marionettencharakter des Staates zurückführen. Wenn schon der ganze Staat eine Inszenierung ist, so muss auch der eigentliche Machthaber Chef der Inszenierung sein, also das Oberhaupt des Filmes. Pointiert wird diese Funktion, wenn man sie mit der Konstellation in Krachts Roman vergleicht. In beiden Fällen treten Film und Macht in eine unheimliche Allianz, sie fallen zusammen im Funktionsbereich kaiserlicher Beamter, die für Film zuständig sind. Und es ist durchaus erhellend, wenn man die Reflexion der Funktion eines Mediums (Film) in einem Medium (Film-Bertolucci und Literatur/Roman-Kracht) im Hinblick auf die Wechselwirkung zwischen beiden Ebenen betrachtet.

Dieser letzte Kaiser fungiert in Bertoluccis Films eigenartigerweise als Erzähler. Er erzählt den kommunistischen Politoffizieren seine Geschichte und damit die Geschichte Chinas in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und seine Erzählung des letzten Jahre des Kaiserreichs geht in die entsprechende Bilder über.

Im Verlauf des Gesprächs, in das diese Erzählungen eingebettet sind, wird nicht nur Geschichte rekapituliert, sondern auch die Überlegenheit des kommunistischen Regimes verdeutlicht, dem es immerhin gelingt, den Inbegriff feudaler Fehlläufe, den letzten chinesischen Kaiser, zu einem funktionierenden Volksgenossen – er wird Gärtner im Touristenareal der Verbotenen Stadt, einst Kaisersitz - umzuerziehen. Dass Bertolucci dieses erzieherische Ideal des Kommunismus wenigstens mit den Beschädigungen durch die Kulturrevolution konterkariert, spricht politisch für ihn. Der Film selbst allerdings besitzt zwei gegenläufige Argumentationen. Politisch gesehen gehört Bertoluccis Sympathie den Kommunisten, ästhetisch aber dem Kaiser, denn die Farbe der Kommunisten ist grau, die des Kaisers gelb, oder anders gewendet: Die ästhetische Durchschlagskraft der filmischen Bilder, die die Ära des Kaisers vor Augen führen, ist um ein wesentliches höher, als die Bebilderung des gelebten Kommunismus. Die Ästhetik der Filmbilder – und damit ein medienspezifisches Moment – wendet sich subversiv gegen die politische Argumentation des Textes.

Genau das passiert Krachts Roman nicht. Warum? Die Antwort ist einfach und besteht aus meinem Argument: Weil er kein Film, sondern ein Roman ist, weil also seine Medienspezifität – sein Stil – für das erzählerische Argument selbst funktional wird. Bertoluccis Film gibt einen Hinweis auf die totalitär funktionalisierbare Macht des Films, bettet diesen aber in eine Erzählung ein, die verfilmt wird. Krachts Roman gibt denselben Hinweis, doch das Filmprojekt, das dabei erzählt wird, wird nicht realisiert: Daraus entsteht die Geschichte des Romans, der sein mediales Eigenrecht gegenüber dem Film im Stil behauptet und ausstellt.

Krachts Roman ist damit auf einer auch medientheoretisch höheren Reflexionsebene angesiedelt und macht auf den Zusammenhang zwischen und das wechselvolle Zusammenspiel von Politik und Film, von Totalitarismus und Ästhetik aufmerksam. Dabei zeigt er auch, welche materiellen Dispositionen gerade in totalitären Regimen vorhanden waren, den Kampf um die ästhetische Vorherrschaft aufzunehmen, weil – und darauf hat Kracht immer

wieder aufmerksam gemacht – totalitäre Herrschaft, sei sie faschistischer oder kommunistischer Natur, auf ästhetischer Vorherrschaft beruht. In diesem Roman wird diese Perspektive gerahmt durch zwei flankierende Ereignisse, die Ermordung des japanischen Ministerpräsidenten durch junge Offiziere (eine historische Referenz) und den Besuch von Charles Chaplin in Japan. Was immer man an kulturellem Wissen über dieses Attentat und mehr noch über den Umstand, dass die Attentäter straffrei davonkamen, zusammentragen mag, für den Roman ist bedeutsam, dass diese narrative Zusammenstellung von Ereignissen eine ganz eigene Konfliktlinie erzeugt.

Chaplin wird hier jedenfalls zur einer genuinen Kunstfigur, denn an ihr wird genau dieser implizite Kampf um die ästhetische Vorherrschaft im Medium des Films personifiziert. Kein Wunder also, dass Chaplin diesen Kampf aufnimmt. Am Ende des Romans kommt es also zu einem Showdown, der für denjenigen Leser überraschend kommen muss, der diesen Kampf als Hintergrund nicht durchschaut, der aber eigentlich unvermeidbar ist. Chaplin will und muss seinen Widersacher in diesem Kampf, den japanischen Beamten mit der Idee einer japanisch-deutschen Film-Achse, ausschalten. Mit vorgehaltener Waffe zwingt er ihn, wenn er sich nicht ein Loch in den Bauch schießen lassen will, auf hoher See ins Meer zu springen. Der andere hat kaum eine Wahl und springt. Ob er die Hunderte von Kilometern entfernten Inseln von Hawaii schwimmend erreichen wird, lässt der Roman offen. Die Ästhetik des Verschwindens seiner Figuren behält Kracht auch in diesem Roman bei. (Und lässt man Fiktion und historische Realität ineinander übergehen, so könnte man sagen, dass Amakasu den erzwungenen Sprung ins offene Meer am Ende von Krachts Roman wohl überlebt haben muss, denn er stirbt erst 1945 nach der japanischen Niederlage durch Selbstmord. Aber was will das heißen, ist doch die fatale Begegnung mit Chaplin selbst rein fiktional?)

Die Chaplin-Figur von Kracht wird damit zu einem Konterpart zu jener Chaplin-Figur, die Michael Köhlmeier 2014 in seiner Novelle *Zwei Herren am Strand* ebenso meisterhaft entworfen hat. Dort

schließen Chaplin und Churchill einen Pakt gegen die Depression, den sogenannten schwarzen Hund, der beide befällt und anfällt. Der Pakt rettet sich sie, und so können sie den Kampf gegen einen Feind aufnehmen, der sie beide bedroht: Hitler, Churchill politisch und militärisch und Chaplin, auch wenn dies die Novelle nicht mehr ausbuchstabiert, eben filmisch. Der Kampf gegen den schwarzen Hund, der überhaupt erst zum Kampf gegen Faschismus und Totalitarismus ermächtigt, macht aus Chaplin eine positive Figur. Anders bei Kracht: Seinem Chaplin geht es nicht um Demokratie, Menschenrechte, den Kampf gegen die Diktatur oder gar um Amerika (ihm als Engländer ging es auch in der Realität nie um Amerika), sondern um den Film und um seinen Film, seine Ästhetik und seine Realisierungsbedingungen.

Ich habe es schon verraten: Das große japanisch-deutsche Filmprojekt kommt nie zustande. Ein Schweizer Regisseur, Emil Nägeli, an dem übrigens Kracht sehr pointiert die nationalen Bedingungen, Künstler zu sein, vorführt, wird mit viel Geld gewonnen, bei diesem Projekt Regie zu führen. Seine Skrupel bespricht er mit Lotte Eisner und Siegfried Kracauer, die ihm raten, das Geld zu nehmen, den Film zu drehen, aber das Projekt ins Subversive zu wenden. Auch daraus wird nichts. Was dann am Ende entsteht, ist ein Kunstfilm, der bewusst auf eine narrative Struktur verzichtet, aber dafür das Wirkpotenzial des Films verspielt. Natürlich wirft das die Frage auf: Was ist der Film und welches sind seine konstitutiven medialen Dispositionen? Damit wären nämlich überhaupt erst jene Grundlagen benannt, auf denen dann der Kampf um eine ästhetische Hegemonie ausgetragen werden kann und der Film politisch instrumentalisiert werden könnte.

Und um nun mein Argument abzuschließen: All das führt Kracht in einem Roman vor. Er erzählt eine Geschichte vom Zusammenhang von Politik und Film, aber mit sprachlichen, literarischen Mitteln. Die filmhistorischen Referenzen, die den Roman auszeichnen, sind an einer dramatischen Umbruchssituation angesiedelt, nämlich am Übergang von Stummfilm zum Tonfilm, was bedeutet, dass der Film in der Figurenrede sich selbst sprachlich medial manifestiert. Amakasu reflektiert darüber, aber auch für

Chaplin war dies ein grundlegendes Problem. Die Entwicklung war nicht aufzuhalten, und in seinem Film gegen den Faschismus, im *Großen Diktator* aus dem Jahr 1942, findet er einen großartigen Kompromiss. In der Imitation des Deutschen in der Führerrhetorik spricht die Figur, aber ihre Sprache ist Sound, nicht die Sprache der Figurenrede. Doch jenseits all dieser filmhistorischen Referenzen ergibt sich daraus ein medientheoretisches Argument: Reflektiert wird der Film in seiner genuinen Filmhaftigkeit, also dort, wo er nicht selbst ein auch sprachlich fundiertes Medium wie das Theater in der Figurenrede ist. Und reflektiert wird der genuine Film in jenem Medium, das seinerseits genuin sprachlich ist, in der Literatur. Das macht den Unterschied zu Bertoluccis Film aus, der politisch in eine ähnliche Richtung zielt. Wenn der Roman eine Geschichte erzählt, in der dem Film die Bedeutung und die Macht zumindest potenziell zugesprochen wird, eine ästhetische Hegemonie zu begründen, die politischer und militärischer Hegemonie gleichberechtigt an die Seite zu stellen ist, wie kann dann die Literatur ihre mediale Eigengesetzlichkeit noch behaupten, selbst herausstellen und für diese Reflexion auf spezifische Weise funktionalisieren? Die Antwort auf diese Frage lautet einfach: Indem sie die Sprache feiern lässt. Indem sie also ihr ureigenstes Medium, die Sprache, nicht unsichtbar macht, sondern im Gegenteil, ausstellt und durch sie auf sie selbst aufmerksam macht. Diese Prozedur nennen wir Stil. Und deswegen ist Kracht selbst und gerade dort, wo der filmisches Erzählen und filmische Macht reflektiert, ein Literat und ein Stilist par excellence.