

zwischen Wissens- und Erkenntniskepsis und dem Erstarren neuer, fundamentalistischer Formen von Religion erweisen sich Romane und Erzählungen seit der Jahrtausendwende als Zone verringerter Realitätsfestigkeit, in der ontologische Grenzen überschritten werden, Figurenidentitäten, Räume und Zeiten in einander verschwinden. Die folgenden Abschnitte dieses Kapitels zeichnen das spekulative Vermögen des Romans der Gegenwart auf vier Themenfeldern nach: Apokalypse (9.1), Weltraum (9.2), Jenseits (9.3) und Begegnung mit dem Göttlichen (9.4). Das Fantastische werden der Wirklichkeit affiziert aber auch Themen, die bereits vor der Jahrtausendwende Gegenstand literarischer Darstellung und intensiver Debatten waren und nun literarisch neu gedeutet werden, insbesondere die NS-Zeit (in Benjamin Steins *Die Leinwand*) oder die Wende (in Uwe Tellkamp's *Der Turm* und Lutz Seilers *Kruso*). Dabei werden realistische Paradigmen, die für den Roman der 1990er Jahre noch weitgehend Gültigkeit zu haben schienen, zunehmend in Frage gestellt durch neue Formen der Fantastik, der Science-Fiction und des unzuverlässigen Erzählens.

## 9.1 | Apokalypse

Die Abschaffung oder Auslöschung der Welt und des menschlichen Lebens durchzieht Romane, Filme und Fernsehserien der letzten Jahrzehnte wie ein Leitmotiv. Von Ridley Scotts Dystopie-Klassiker *Blade Runner* (1982) über den Schwarzenegger-Film *Terminator* (1984) und Kevin Costners Survival-Drama *Waterworld* (1995) bis zu Lars von Triers *Melancholia* (2011) häufen sich die Weltuntergangsszenarien. Das Sondergenre Zombie-Apokalypsen (*I am Legend*; 28 *Days Later*; 28 *Weeks Later*; *The Walking Dead*) lässt die Menschheit im Überlebenskampf gegen Untote ohne Bewusstsein antreten; internationale Romanbestseller wie Cormac McCarthys Pulitzer-Gewinner *The Road* (2006, Verfilmung 2009) oder Margaret Atwoods MaddAddam-Trilogie (*Oryx and Crake*, 2003; *The Year of the Flood*, 2009; *MaddAddam*, 2013) suchen nach neuen Erzählformen für eine vom Menschen zugrunde gerichteten Welt, die sich menschlichem Überleben und menschlichen Sinnstiftungsversuchen radikal widersetzt.

Für die Literaturwissenschaftlerin Eva Horn (2014) sind solche Imaginationsformen der Katastrophe nicht nur Ausdruck unseres Zukunftsverhältnisses, sondern sie bestimmen und formen es auch. Kulturelle Narrative »strukturieren die Art und Weise, wie wir Künftiges antizipieren, planen, aber vor allem auch zu verhindern suchen. Das Verhältnis zur Zukunft ist daher nicht denkbar ohne Metaphern, Bilder, Visionen oder hypothetische Szenarien möglicher künftiger Welten« (Horn 2014, 22 f.). In diesen Szenarien wird ausgehandelt, wie man sich zu einer möglichen Zukunft in der Gegenwart zu verhalten hat. Entwürfe einer Zukunft als Katastrophe besitzen einen besonderen epistemischen Status, weil sie nach der Verhinderung der Katastrophe verlangen, also eine Handlungsaufforderung an die Gegenwart richten. Der imaginierten Katastrophe kommt deshalb eine prädiaktive Kraft zu, die etwas in der Gegenwart Gegebenes zutage treten lässt. Sie ist im Wortsinne apokalyptisch – enthüllend.

Auch motivisch knüpfen neue Katastrophennarrative an die alte Gattung der Apokalypse an. In den alttestamentlichen Prophetenbüchern finden sich zahlreiche Apokalypsen; besonders wirkmächtig ist in der Moderne aber die Offenbarung des Johannes geworden, das letzte Buch der Bibel, das Visionen der Wiederkunft Christi,

### Kybernetischer Realismus. Alban Nikolai Herbst: *Thetis*. *Anderswelt* (1998)

In dieser Tradition moderner Apokalypsen steht das Anderswelt-Projekt des Berliner Schriftstellers Alban Nikolai Herbst (d. i. Alexander Michael von Ribbentrop) mit den drei Romanen *Thetis*. *Anderswelt* (1998), *Buenos Aires*. *Anderswelt* (2001) und *Argo*. *Anderswelt* (2013) sowie dem Blog »Die Dschungel. Anderswelt« (<http://albanmikolaiherbst.twoday.net>, seit 2004).

Handlungsauslösender Weltuntergang ist in *Thetis*. *Anderswelt* eine ökologische Katastrophe: Die Polkappen sind abgeschmolzen, halb Europa vom Thetis-Meer überflutet. Nach einem desaströsen dritten Weltkrieg ist nur noch ein schmaler Streifen Mitteleuropas von Nancy bis Krakau durch eine riesige Mauer vor dem Untergang geschützt. Dieser Streifen ist in drei Zonen unterteilt: Im Osten schuften Arbeitsklaven, in der Mitte verwalten Funktionäre, im Westen residieren die Herrscher. In dieser brutalen Dystopie werden Menschen im Arbeitsprozess rücksichtslos verschlissen, ihre Körper noch nach dem Tod als Ersatzteillager und Nährstoffquelle ausgebeutet und die Nachkommen der Meerergöttin Thetis geopfert, verkauft oder schlicht aufgefressen.

Nicht nur die Kulissen der endzeitlichen Welt, auch ihre Figuren sind einer düsteren Science-Fiction-Imagination entnommen. Gegenspieler des aus dem Osten stammenden Graffiti-Künstlers Achilles Borkenbrod ist der nach Weltherrschaft strebende, durch einen medizinischen Coup unsterblich gewordene Milliardär Tonio Ungefugger; deutlich orientiert sich Herbsts Roman damit an dem »für die Apokalypse konstitutiven Gegensatz von institutioneller Ordnung und subversiver Gegengewalt« (Brittmacher 2008, 34). Im Zentrum der Handlung steht der Weg Borkenbrods in den Westen, um auf einem Schiff das legendäre Traumatoll Leuke zu erreichen. Unterwegs schließt Borkenbrod sich dem Widerstand gegen das System an und zeugt mit der Amazone Meroe ein Kind, das einer Verheißung zufolge »der Meerergöttin dargebracht, Unsterblichkeit erhielte und [...] zurückkehrte dann, um die Europäische Stadt und alles Leben in ihr ein für jedes Mal und allen Willen auszulöschen; auf dass Ruhe werde auf Erden und sämtliches Leiden ver-wische« (*Thetis*, 461).

Trägt der Roman einerseits deutliche Züge seiner Entstehungszeit – die apokalyptischen Topoi spiegeln Mauerfall, Klimakatastrophe, Balkankriege und Ost-West-Gefälle (Brittmacher 2008, 35) – so stellt *Thetis* andererseits keine reine Untergangsgeschichte, keine Säkularisierung oder Trivialisierung des Apokalyptischen wie in populären Filmen dar, sondern liefert mit seiner Dialektik von Katastrophe und Verheißung, Antichrist und Messias eine Erfüllung, ja Übererfüllung biblischer Apokalypse-Muster. Dennoch bleibt die *Anderswelt* auf bizarre Art Effekt gegenwärtiger Berliner Subkulturen. Sie entsteht nämlich, indem die Figur Hans Erich Deters, die auch in anderen Romanen Herbsts begegnet, in einem Berliner Café sitzt, sich betrinkt und dabei die erzählte Apokalypse herbeifantasiert. Immer

wieder wird die Grenze zwischen Deters' Fantasie und ihren Ausgeburten durchbrochen: Deters findet Objekte aus der Anderswelt in Berlin, das Café Silberstein/Samhain dient als Durchgangsort zwischen den Welten. Schließlich taucht Deters in der eigenen Erzählung auf, ebenso Herbst selbst, der Prenzlberg-Dichter Bert Papenfuß und der US-Schauspieler Bruce Willis. *Thetis* ist ein fantastischer Roman, dessen Mehrfachwelten nicht getrennt voneinander existieren, sondern sich überschneiden und durchdringen. Die Apokalypse ist die Kehrseite des gegenwärtigen Berlin, so wie die Odyssee sich in James Joyces *Ulysses* innerhalb und unterhalb von Dublin abspielt. Wie Joyce arbeitet Herbst zudem an einer Korrektur des Mythos durch die Moderne, wenn er seinen Helden mythologische Namen gibt (Achilles, Meroe).

Damit gibt sich Herbsts Anderswelt-Projekt zu erkennen als »Literatur, die in erster Linie nicht auf Wirklichkeit, sondern auf andere Literatur antwortet«, insbesondere auf die apokalyptischen Romane von Thea von Harbou, Ernst Jünger, Philip K. Dick und William Gibson (Brittnacher 2008, 36). Im Zentrum steht die Weltenschaffende Fantasie des Autors; programmatisch beginnt *Thetis* mit einer Anrufung der Stadt durch Deters: »Ich will Dich Buenos Aires nennen. Ich nenn Dich nicht Paris, nenn Dich nicht Rom, schon gar nicht Prag, und auch Belgrad nicht und nicht London, geschweige so, wie Du heißt« (*Thetis*, 9). Das so ins Leben gerufene Weltensystem wird von Roman zu Roman weiter ausgebaut. Beispielsweise stellt in *Buenos Aires. Anderswelt* (2001) eine Gruppe von Programmierern eine Brücke oder Schleuse zwischen den Welten Buenos Aires, Garraff und der wirklichen Welt her, wobei sich Daten aus Buenos Aires und der »GaraffKopie« nach chaotischen Gesetzmäßigkeiten durcheinander mischen: »als hätte das unübersehbare Maß von Verbindungen in der sagen wir Membran, die unsere Netzwerke erzeugt hatten, ein ganz eigenes Leben, eine Biosphäre entwickelt, in der die Dinge wie Lebewesen reagierten« (Herbst: *Buenos Aires*, 97 f.).

*Buenos Aires* trägt die Gattungsangabe »kybernetischer Roman«; gemeint ist der Wechsel der Identitäten, Zeiten und Räume, die wie Datenströme ausgetauscht werden. Kybernetik ist eine Disziplin aus dem frühen Computerzeitalter, die sich mit Prozessen innerhalb geschlossener, selbstregulierender Systeme befasst; ein solches System soll der Roman *Buenos Aires* sein. Auch der gesamte Anderswelt-Komplex funktioniert nach den Gesetzen der Kybernetik, unter denen der Text sich selber generiert. Sieht es zunächst so aus, als gäbe es eine Instanz (die Programmierer), die alles kontrolliert, so handelt der Romankomplex schließlich vom zunehmenden Kontrollverlust des Erzählens. Die Erfindungen beginnen sich selbständig zu machen, und es wird immer unsicherer, wer das gesamte System autorisiert hat.

Die ungewöhnliche Genrebezeichnung »kybernetischer« lässt die Grenze zwischen Fiktion und Realität hinter sich, die bei »fantastischer Roman« (der Gattungsangabe zu *Thetis*) noch wirksam war. Letztlich geht es dem Anderswelt-Projekt nicht um Heilsgeschichte – die mythische Heilsfigur Niam Goldenhaar erlöst nicht, sondern macht lediglich nutzbar, was sonst Zerstörung bringt – sondern um die Kraft des Erzählens, die über das apokalyptische Material verfügt. Das Erzählen von der Apokalypse wird zur Apokalypse des Erzählens (Brittnacher 2008, 37). Für Christoph Jürgensen zielt das kybernetische Erzählverfahren darauf, »vorgängige Konzeptionen von Ich und Welt endgültig für obsolet zu erklären und die Möglichkeiten der Ästhetik im digitalen Zeitalter auszuloten« (Jürgensen 2008, 109). Im Gegensatz zu anderen avantgardistischen Positionen ist das bei Herbst aber kein fröhliches postmodernes Spiel, sondern ein düsteres Untergangsszenario.

**Harte und weiche Apokalypsen.** Neben »harte« Apokalypsen vom Roland-Emmerich-Typus treten in der Gegenwart »weiche« oder langsame Apokalypsen, in denen nur einzelne Endzeitergebnisse erscheinen und die soziale Ordnung sich nur langsam auflöst. In der französischen TV-Serie *Les revenants* (2012–2015, US-Remake *The Returned*, 2015) kehrt eine Reihe verstorbener Bewohner in ein französisches Alpenstädtchen zurück. Es handelt sich jedoch um keine allgemeine Auferstehung des Fleisches, auch andere endzeitliche Ereignisse bleiben aus. Die US-Serie *The Leftovers* (2014–) spielt drei Jahre nach der rätselhaften »Sudden Departure«, in der zwei Prozent der Weltbevölkerung von einem Moment auf den anderen verschwand. Das Ereignis lehnt sich an die von evangelikalen Fundamentalisten erhoffte Entrückung (*rapture*) an, aber auch hier fehlen andere Endzeitergebnisse. Die Serienerzählung zielt nicht auf Erklärungen, sondern beschreibt in einem realistischen Stil das Weiterleben in der Kleinstadt Mapleton; dabei bleibt offen, ob es sich bei der »Entrückung« überhaupt um die Entrückung handelte. »Leftovers« sind deshalb nicht nur die Figuren in Mapleton, sondern »leftovers« sind auch die Überreste christlicher Dogmatik, die in der Serie unter der Prämisse behandelt werden, dass sie möglicherweise nicht gelten. »Weiche« Apokalypsen warnen nicht vor menschengemachten Katastrophen, sondern sie erkunden, wie Menschen nach dem Zusammenbruch von Sinnsystemen weitermachen. Ihr Kernanliegen ist folglich ein hermeneutisches

**Thomas Lehr: 42.** Der abnehmende Sinnhorizont der gegenwart ist ebenso die Folge einer post-Einsteinschen Naturwissenschaft wie der schwindenden Deutungs macht der Religion. Im verwirrenden neuen Universum der allgemeinen Relativitätstheorie werden der dreidimensionale Raum und die eindimensionale Zeit – bis dahin strikt getrennt – zu relativen Aspekten eines vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuums. Atome sind nicht solide, unzerstörbare Bausteine des Universums, sondern größtenteils leer, und die Zeit vergeht unterschiedlich schnell, je nachdem, mit welcher Geschwindigkeit sich ein Reisender bewegt. Das stabile Newton-Universum ist durch ein System ersetzt worden, das zweideutig, unsicher und instabil ist. Damit öffnet sich ein gigantischer Raum für Spekulationen und Imaginationen, der von den *Star Trek*-Serien mit Materie-Antimaterie-Generatoren, Wurmlöchern und Zeitreisen intensiv ausgelotet wurde. In diesem Imaginationsraum siedelt die Handlung von Thomas Lehrs Roman *42* (2005). Der Titel greift die Universalerklärung auf, die der Supercomputer in Douglas Adams' SciFi-Komödie *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1979–1992) für den Sinn des Lebens findet. Aber Lehrs Roman ist keine Komödie, sondern ein spannungsvolles Erzählexperiment, das die Darstellung einer ungläubwürdigen Welt mit deren unzuverlässiger erzählerischer Vermittlung verbindet.

Nach einer Gruppenführung durch den Teilchenbeschleuniger CERN muss der Journalist Adrian Hafner feststellen, dass die Zeit – Zeit im physikalischen Sinne – stehengeblieben ist. Die Erde dreht sich nicht mehr, die Sonne steht starr am Himmel, alles Leben verharrt unbeweglich in seinen Positionen. Die Gruppe der 70 CERN-Besucher jedoch hat jeweils um sich herum eine Zeitblase, die sogenannte Chronosphäre, innerhalb derer Zeit normal verstreicht. Von diesem Moment an spielt der Roman an einem einzigen, über fünf Jahre andauernden Tag. *42* wird von Adrian vom Ende her erzählt und berichtet auf zwei ineinander verschachtelten Ebenen von der Suche der Figuren nach einer Erklärung für das unerhörte Ereignis des Zeitstillstandes. Es werden sowohl theoretisch-physikalische als auch spekulativ-philosophische und solche Erklärungsansätze durchgespielt, die aus dem Repertoire der literarischen Fantastik und der Science-Fiction stammen. Aber keiner der von unter