

Kreuzmair, Elias

Krisenerzählungen : Selbstmord und Gegenwartsliteratur

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 2018, vol. 32, iss. Supplementum, pp. 153-167

ISSN 1803-7380 (print); ISSN 2336-4408 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/BBGN2018-S-10>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138935>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Krisenerzählungen. Selbstmord und Gegenwartsliteratur

Narrating Crisis. Suicide and Contemporary Literature

Elias Kreuzmair

Abstract

This article shows how three major voices of contemporary German literature – Rainald Goetz, Terézia Mora and Kathrin Röggla – try to deal with writing in times of a permanent discourse on crisis in the years since 2001. Because the thinking of crisis takes away the notion of future as possibility the texts of Goetz, Mora and Röggla focus on conflicts between the present and its pasts. Central for those stories is the figure of suicide that implies such a relation of time concepts. Thus, it can be shown how Goetz, Mora and Röggla develop a sense of a shift in the conceptualization of time that contemporary theorists like Mark Fisher or Hans Ulrich Gumbrecht are addressing in their texts as well.

Keywords

Suicide, contemporary German literature, Rainald Goetz, Terézia Mora, Kathrin Röggla, Mark Fisher

1. Suizide erzählen

Dem Erzählen über den Selbstmord eignet eine spezifische Zeitlichkeit. Da der Moment des Todes von der Erfahrung ausgeschlossen ist, ist er in seiner Erzählbarkeit eingeschränkt. Literarische Texte, die einen Selbstmord betreffen, erzählen entweder seine Vorgeschichte oder *post mortem*. So geschieht der Selbstmord von Téodora „Flora“ Meier, der Protagonistin einer Roman-Trilogie von Terézia Mora gewissermaßen zwischen den Büchern: *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2011) erzählt die Vorgeschichte des Selbstmords, die Fortsetzung *Das Ungeheuer* (2013) setzt damit ein, dass Flora bereits tot ist. Der Selbstmord ist entweder Horizont einer Erzählung oder Erzählanlass, erzählt wird entweder von der Depression oder von der Trauerarbeit und insbesondere vom Umgang mit den Hinterlassenschaften der Toten. Im ersten Fall ist er Chiffre einer Zukunft, die dem oder der Depressiven nicht als lebenswert erscheint. Die Zukunft wird negiert und in der Gegenwart dominieren Reflexionen über Vergangenheiten, die sich so intensivieren, dass die Herbeiführung des eigenen Todes als der einzige Ausweg erscheint. Im zweiten Fall fixiert der Selbstmord die Zeitwahrnehmung der Überlebenden auf die Vergangenheit, die es in Bezug auf den Selbstmord zu verstehen gilt. Im Moment der Trauerarbeit gerät die Zukunft ebenfalls aus dem Blick, da in der Gegenwart Vergangenheit durchgearbeitet werden muss, um überhaupt erst wieder die Möglichkeit einer Zukunft denken zu können. Der Selbstmord wird so zur Chiffre einer bestimmten Konzeption des Verhältnisses der Zeitformen: Vergangenheiten werden in der Gegenwart verhandelt, Zukunft wird als irrelevant wahrgenommen. Im Folgenden sollen diese Überlegungen an drei Beispielen fortgeführt werden: In der Buchversion des Weblogs *Klage* (2008) von Rainald Goetz ist der Selbstmord Signum einer Krise des Erzählens, im bereits erwähnten Roman *Das Ungeheuer* Signum prekären Lebens und in Kathrin Rögglas Erzählband *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten* (2016) Signum der tragischen Disposition der westlichen Gesellschaften. Für alle drei Texte ist die beschriebene zeitliche Konfiguration von zentraler Bedeutung. Diese Texte und damit die Zeit des Selbstmords, so soll gezeigt werden, erweisen sich als analog mit der Zeit der Krise, wie sie im gegenwärtigen politischen Diskurs gedacht wird. In der Risikogesellschaft des digitalen Spätkapitalismus und seinem permanenten Krisendiskurs, in dessen Kontext die diskutierten Texte angesiedelt sind, erscheint Zukunft nicht als Möglichkeitsraum, sondern als Bedrohung einer Gegenwart, die von den Gespenstern der Vergangenheit verfolgt wird.

2. Krise des Erzählens: Rainald Goetz' *Klage* (2008)

Klage ist, wie schon Goetz' erstes Weblogprojekt *Abfall für alle* (1998–1999), „ad majorem gegenwärti gloriam“¹ verfasst. Die Einträge in *Klage* erstrecken sich vom 01. Februar 2007 bis zum 21. Juni 2008. Der Weblog legt Zeugnis von einer Schreibkrise ab und überwindet

1 GOETZ, Rainald: *Klage*. Frankfurt am Main 2008, S. 221. Es wird nach der Buchversion des Weblogs zitiert, die geringfügige Varianten zur nicht mehr verfügbaren Netzversion aufweist.

diese zugleich, indem das Zeugnis als Text erscheint.² Die zentrale Frage dieser Schreibkrise ist die, die für Goetz' Poetik immer wesentlich war: Wie über Gegenwart schreiben?³ In *Klage* werden hauptsächlich zwei Optionen verhandelt. Die eine ist die Möglichkeit eines historischen Familienromans, der die Gegenwart aus der Vergangenheit erklärt, die andere die der teilnehmenden Beobachtung der Gegenwart. In *Klage* begegnet den Leser*innen die erste Möglichkeit in Form von Fragmenten eines Romanprojekts mit dem Titel „Der Henker“, dessen Hauptfigur Kyritz heißt und die durch einen hohen Grad an Fiktionalisierung gekennzeichnet ist. Die zweite Möglichkeit wird passagenweise auch von Kyritz demonstriert, hauptsächlich aber durch einen autofiktionalen Erzähler durchgeführt und nimmt wesentlich mehr Platz im Weblog ein. Das beherrschende Thema von *Klage* ist daher der Berliner Kunst-, Literatur- und Politikbetrieb. Der Text wird durch Ziffern, kurze Fragmente, Notizen und Gesprächsfetzen rhythmisiert, die mit längeren berichtenden Passagen kontrastiert werden. Die kürzeren Textelemente sind häufig Fundstücke, private Dokumente Goetz' oder Protokolle von Zeitungsschlagzeilen, Zitate aus Artikeln oder Büchern, Mitschriften von Radiosendungen. Dieser Teil von *Klage* arbeitet mit einem Erzähler in der ersten Person Singular, den man als eine Autorfiktion Goetz' einordnen kann und zeigt einen geringeren Grad an Fiktionalisierung.⁴

Ein Kennzeichen von Goetz' Poetik ist es jedoch, dass sie stets während des Schreibens weiter ausgehandelt wird, was nicht nur über poetologischen Reflexionen im Weblog geschieht, sondern auch über die Fragmente aus dem Romanprojekt „Der Henker“ demonstriert wird. Das Projekt bereitet dem Erzähler des Weblogs große Probleme: „[...] [N]achts, als ich wachlag, dachte ich wieder nach über mein Projekt eines theoretischen Erzählens, Geschichte als Abstraktion, und ob sie denn je das Licht der Schrift erblicken würde. In den Ruinen der Projekte, Ruine: Projekt Henker.“⁵ Ob seines fragmentarischen Charakters bezeichnet der Erzähler das Romanprojekt als Ruine, es handelt hauptsächlich von der Zeit um den Ersten Weltkrieg, in den verschiedene Protagonisten als Soldaten involviert sind und deren Familiengeschichte. *Klage* bewegt sich also zwischen zwei Polen, deren einer, das Romanprojekt, einen höheren Fiktionalisierungsgrad hat als der andere, die Gegenwartsbeobachtung. Zugleich stehen sie auch für zwei unterschiedliche Zeitebenen: Vergangenheit und Gegenwart.

In beiden diegetischen Welten, im Gegenwartsweblog und der Weltkriegserzählung, tritt die erwähnte Figur mit dem Namen Kyritz auf. Schon der erste Eintrag von *Klage*, vom 01. Februar 2007, führt Kyritz ein, der in diesem Rahmen ein Programm für das Weblog formuliert:

2 In einer glücklichen Formulierung hat Lothar Müller diese Konstellation in die Rede vom „writer's blog“ gefasst. Vgl. ders.: Literaturkolumne. Writer's Blog. In: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken 63, 2009, S. 249–254.

3 Zu Goetz' Poetik der Gegenwart, insbesondere in Bezug auf *Abfall für alle*, vgl. Schumacher, Eckhard: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt am Main 2003, S. 111–154.

4 Zum Begriff der „Autorfiktion“ vgl. WAGNER-ENGELHAAF, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld 2013. In Bezug auf *Klage* vgl. KREKNIN, Innokentj: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Berlin 2014, S. 240–271.

5 GOETZ [Anm. 1], S. 393.

„Beim Heben des Kopfes wird der Dunkelraum sichtbar, den ich in letzter Zeit in verschiedene Richtung hin auszumessen versucht habe, notiert Kyriz, vielleicht vergeblich.

- 1 Text
- 2 Politik
- 3 Geschichte
- 4 Liebe
- 5 Familie
- 6 Justiz

Ein Gewitter zieht auf. Kurze Zeit später setzt heftiger Regen ein. Kyriz wollte hier nur für einen Augenblick Frieden finden, ohne an Leid und Tod erinnert zu werden.“⁶

Der Eintrag inszeniert eine programmatische Schreib-Szene – „notiert Kyriz“ – und markiert durch die Einführung der Figur zugleich den fiktionalen Status des Textes. Schreiben erscheint in dieser Szene als eine problembehaftete Tätigkeit: Es vermag den Ansprüchen von Kyriz nicht zu genügen, seine Versuche seien „vielleicht vergeblich“ gewesen. Zudem wird es als eine Konfrontation mit einem „Dunkelraum“ gedacht, der „an Leid und Tod“ erinnere. Die Figur des Kyriz wird damit als eine eingeführt, die aus einer Vergangenheit des Schreibens – „in letzter Zeit“ – in die Gegenwart des Notierens eintritt. Wenige Seiten später wird noch einmal bekräftigt: „In täglichen Fragmenten will er eine ganze Weltchronik erstellen: Kyriz.“⁷ Diese Aussagen lassen sich dem Bereich der Gegenwartsbeobachtung im Weblog zuordnen, der also mit dem Hinweis auf eine Schreibkrise beginnt.

Kyriz' genaue Stellung, Tätigkeit und Berufsbezeichnung ändern sich gelegentlich und es wird nicht ganz klar, ob es sich bei dem in Romanfragmenten gelegentlich erwähnten Soldaten gleichen Namens um Kyriz selbst oder um seinen Vater handelt. Durch die Anfügung des Romantitels „Der Henker“ wird die Notiz zu Kyriz' Lebenslauf dem Projekt zugeordnet. Kyriz ist also einerseits fiktionale Figur, die im Henker-Projekt auftritt und der eine vom autofiktionalen Erzähler klar unterscheidbare Biographie zugeschrieben wird, andererseits verfolgt Kyriz ein ganz ähnliches Projekt wie der Erzähler. Neben seiner Rolle als Hauptfigur des Henker-Romans führt er Gegenwartsbeobachtungen durch, besucht beispielsweise Bundestagsdebatten, die ihn als Konkurrent des Erzählers erscheinen lassen. Kyriz ist sowohl Figur, die vom Erzähler erschaffen wurde, als auch eine gleichrangige Beobachtungsinstanz. Der wesentliche Unterschied zwischen Kyriz und dem Erzähler ist ihr Fiktionalisierungsgrad. Während der Erzähler mit Faktualitäts- und den Authentizitätseffekten der Autorfiktion spielt, wird Kyriz als fiktive Figur erkennbar, insbesondere durch seine Verknüpfung mit dem Romanprojekt „Der Henker“. Damit entsteht eine Doppelgängerkonstellation, in deren Rahmen sich Kyriz selbst als Effekt der Schreibkrise entpuppt. Kyriz, so wird im Lauf des Weblogs deutlich, ist der Versuch des Erzählers, nicht auf autofiktionalen Strategien zurückzugreifen, sondern mit konventionellen Strategien des Romanschreibens – beispielsweise

6 GOETZ [Anm. 1], S. 11.

7 GOETZ [Anm. 1], S. 13.

fiktiven Figuren – zu arbeiten. Seine Auftritte in beiden diegetischen Welten von *Klage* sind als Arbeit an der Schreibkrise zu lesen.

Je mehr Einträge in *Klage* erscheinen, desto deutlicher also wird, dass in dieser Form die von Kyritz im ersten Eintrag eingeführte Schreibkrise, die insbesondere den Roman betrifft, überwunden werden kann, desto mehr fühlt sich Kyritz vom Erzähler verfolgt. Der wiederum fürchtet den Tod der Figur, die zugleich die Schreibkrise und ihre Überwindung bedeutet. Signifikant wird das in diesem Ausschnitt:

„Ich ging in den Keller, ich ging hoch in den Speicher, hatte den Strick in der Hand, und die Leiter führt schon zum Balken hoch, keineswegs würde ich diese Dinge jetzt jedoch verknüpfen und zuende bringen oder denken, ich dachte vielmehr an den Herrn Goljadkin, Figur einer gehetzten parapsychotischen Stimmung, von der mein Kyritz sich manchmal geängstigt, manchmal auch nur rein geistig, sozusagen theoretisch angezogen fühlte, vom inneren Duktus des parapanoiden Erlebens her quasi. ANGST.“⁸

In diesem Zitat wird mit dem Strick das geläufige Metaphernfeld des Textilen für den Text aufgerufen. Die „Verknüpfung“ der beiden „Dinge“, die „Verknüpfung“ also der beiden Protagonisten – des autofiktionalen Erzählers und Kyritz – wäre das Ende der Schreibkrise als Formsuche und hätte den Tod von Kyritz zur Folge. Kyritz wiederum wird im Zitat mit Goljadkin, dem Protagonisten von Dostojewskis Erzählung *Der Doppelgänger* (1846) verglichen, da er wie dieser Angst vor seinem Doppelgänger haben muss. In Kyritz figuriert die Schreibkrise des autofiktionalen Erzählers: Könnte er diese beenden und zu einer Form finden, die „Der Henker“ und *Klage* zusammenführt, wäre Kyritz nutzlos. Da er als Alter Ego des autofiktionalen Erzählers funktioniert, der problembehaftete Teil seines Schreibens an Kyritz delegiert wird, wäre sein Verschwinden ein Selbstmord, wie diese Passage belegt.

Tatsächlich kommt es schließlich zu Kyritz' Tod. Kyritz ist Henker, so lautet auch der Romantitel, und zum Tode Verurteilter zugleich. Das wird zuletzt in der so verwirrenden wie virtuosen Szene deutlich, die Kyritz' Tod erzählt:

„Es war warm geworden, stürmisch fegte der Januar daher. Kyritz wurde vorgeführt. In der Kammer leuchtete grell ein weißes Licht von der Decke. Die Exekution müsse nicht begründet werden, denn es sei so beschlossen, dass in den Kopf hineingeschossen werden solle, bevor dieser abgehackt und so ganz und endgültig vom Rumpf des Körpers abgetrennt werden würde. Die Ausführungen über diese prozessual angeblich nicht zu beanstandenden Vernichtungsbeschlüsse waren flüsternd und auf deutsch vorgetragen worden, die Dekapitation habe bereits unter Ausschluss der Öffentlichkeit in den frühen Morgenstunden des heutigen Tages stattgefunden. Der Vorhang der formelhaften Rede war dann zur Seite gezogen worden, und dahinter erschien, maskiert als Mensch, der hier handelnde Exekutor. Der Prozess wurde für abgeschlossen erklärt. Er war sehr ruhig und innerhalb von nicht mehr als vier Minuten abgehandelt worden. Dem Kyritz wurde gesagt, wegzugehen vom Fenster. Das Fenster wurde

8 GOETZ [Anm. 1], S. 170.

geöffnet, und aus dem dritten Stock war der Leichnam heraus geworfen worden, nach unten gestürzt und auf dem Boden tot für immer aufgeschlagen.“⁹

Die Szene ist zeitlich und perspektivisch paradox: Zunächst wird Kyritz als zum Tode Verurteilter vorgeführt. Seine mehrfache Exekution wird unbegründet beschlossen, hat in diesem Moment aber zugleich schon am Morgen des Tages stattgefunden. Kyritz stürzt sich aus dem Fenster oder wird aus dem Fenster gestürzt, das bleibt offen, und kann sich selbst dabei zusehen. Was nicht erzählt werden kann, ist, wie Kyritz aus dem Fenster springt: Er steht noch da und im nächsten Moment ist sein Leichnam schon gefallen und tot. Diese Sprünge im Erzählen entstehen durch die beschriebene Doppelgängerkonstellation: Kyritz ist sowohl ich als auch ein Anderer. Der autofiktionale Erzähler entsorgt einen Teil von sich, die Schreibkrise, die aus der Konfrontation von Vergangenheit – historischem Roman – und Gegenwart – teilnehmender Beobachtung – entstand, ist überwunden. Diese zeitliche Konstellation wird in der paradoxen Zeitstruktur der Szene noch einmal vor Augen geführt. Das Ereignis in der Gegenwart erscheint als ein schon in der Vergangenheit Vorweggenommenes, der zum Tode Verurteilte ist bereits exekutiert worden.

Es ist die Überwindung der Schreibkrise, die als Selbstmord erzählt wird. Die angesprochene Unmöglichkeit, den Selbstmord zu erzählen, wird durch die komplexe Verschachtelung der Perspektiven in der Kyritz' Todesszene gelöst. Zugleich zeigt sich in *Klage* die Verknüpfung des Selbstmords mit einem spezifischen Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart. Die quälende Vergangenheit des unvollendeten Romanprojekts, dessen Fragmente in *Klage* spuken, steht der Gegenwartsbeobachtung gegenüber. Die symbolische Lösung des Konflikts ist der Selbstmord, der am Ende eines Aushandlungsprozesses zwischen Gegenwart und Vergangenheit steht.

3. Krise des Lebens: Terézia Moras *Das Ungeheuer* (2013)

Bei Terézia Mora hingegen wird der Moment des Selbstmords nicht erzählt. Gegen Ende von *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2011), dem Vorgängerromane von *Das Ungeheuer* (2013), hat sich Téodora „Flora“ Meier von ihrem Ehemann Darius Kopp entfremdet. Sie verbringt viel Zeit bei einer Freundin auf dem Land und ist schließlich verschwunden. Auf den ersten Seiten von *Das Ungeheuer* erfahren die Leser*innen, dass Flora Selbstmord begangen hat: „Sie wurde vom Förster gefunden, drei Tage vor ihrem 38. Geburtstag“¹⁰. Das Unbeschreibbare ist in der Lücke zwischen den beiden Romanen geschehen. Von den genauen Umständen des Entschlusses zum und vom Augenblick des Todes erfahren wir nichts, wir bekommen nur von Kopp erzählt, dass er seine Frau die letzten drei Monate vor ihrem Tod nicht mehr gesehen hätte.

9 GOETZ [Anm. 1], S. 319.

10 TERÉZIA MORA: *Das Ungeheuer*. München 2013, S. 45.

Auch wenn Floras Selbstmord sich angedeutet hatte, hatte Kopp bis zuletzt Hoffnung gehabt und ist jetzt umso niedergeschlagener. Seine Verzweiflung wird noch dadurch gesteigert, dass er schon in der Endphase ihrer Beziehung, auf einem Laptop, den er Flora geschenkt hatte, tagebuchartige Notizen auf Ungarisch entdeckt hat. Gerade dass die Notizen auf Ungarisch, also einer Sprache, die Kopp nicht beherrscht, abgefasst sind, bedrückt ihn. Einer Ärztin gegenüber, die er zu Beginn des Romans aufgrund seines emotionalen Ausnahmezustands konsultiert und die auch bei ihm eine Depression diagnostiziert, formuliert er das so:

„Und wissen Sie, was ich herausgefunden habe? Dass meine Frau, die die ganze Zeit so tat, als hätte sie mit ihrer Herkunft abgeschlossen, die nie ein Wort ungarisch sprach, alles, was sich in diesem Laptop befand, auf Ungarisch verfasst hat. Wie kann sie sagen, die Vergangenheit ist die Vergangenheit, und dann die ganze Zeit ein geheimes Leben mit dieser Sprache führen? Eine Affäre. Als hätte sie mich die ganze Zeit belogen. Wozu heiratet so jemand?“¹¹

Kopp empfindet diese Notizen als grundlegenden Angriff auf die Beziehung, die er nachträglich in Frage stellt. Das Skandalon der Notizen ist es, dass sie dem, was Kopp für die zentrale Übereinkunft ihrer Beziehung hielt, entgegenlaufen. Der Übereinkunft nämlich, nur in der Gegenwart zu leben und die Vergangenheit Vergangenheit sein zu lassen, eine Maßgabe, die Kopp als Lebensmaxime diente. Nur in der Gegenwart zu denken, das heißt, die eigene Vergangenheit, in Kopps Fall seine Kindheit und Jugend in der DDR, möglichst auszublenden und sich auf die technologischen Entwicklungen der Gegenwart und die *new economy* zu fokussieren, in der er als Spezialist für drahtlose Netzwerke lange Zeit ein gutes Auskommen hatte. Für Flora bedeutete sie, ihre Kindheit und Jugend in Ungarn zugunsten des Versuches, sich in Deutschland zu etablieren auszublenden. Die Lebensläufe von Flora und Kopp sind exemplarisch zu verstehen, insofern sie zentrale politische Themen aufgreifen: Wiedervereinigung, Migration und als Hintergrund der Romangegenwart die Finanzkrise von 2008 und ihre Folgen. Mit Floras Selbstmord wird Kopp die Möglichkeit, nur in Gegenwart und Zukunft zu leben, entzogen. Gegenwart kann in Roman ab diesem Moment nur noch als Bezugsraum zu verschiedenen Vergangenheiten gedacht werden.

Wesentlicher Ausgangspunkt dieser Konstellation sind Floras Notizen, die man im ungarischen Original auf der Autorenwebsite von Terézia Mora nachlesen kann, unter dem Titel „jáf“, was „Ach“ oder „Weh“ auf Deutsch bedeutet.¹² Im Roman wird die deutsche Version der Notizen präsentiert, Kopp hat sie von einer Studentin übersetzen lassen. Die einzelnen Dateien, die Flora angelegt hatte, enthalten Auszüge aus Gedichtbänden, aus Internetforen zu Depression, fragmentarische Berichte über ihre Kindheit, Jugend und Studium, über ihre Ankunft in Deutschland, über sexuelle Erfahrungen, über ihre Arbeitsstellen, über kleine Freuden im Alltag und immer wieder über Demütigungen und Verzweiflung. Die Anzeichen für die Depression, die in diesen Fragmenten deutlich

11 MORA [Anm. 11], S. 60.

12 Vgl. TERÉZIA MORA: jáf. http://tereziamora.de/flora_naploja.pdf (18.05.2018).

werden, hatte Kopp stets eher ignoriert und durch die Lektüre der Notizen begreift er, dass er kaum etwas über Floras Vergangenheit wusste. Er lernt seine Frau ein zweites Mal kennen. Die schriftlichen Hinterlassenschaften Floras finden ihr motivisches Äquivalent in Floras Asche. So wie er nicht weiß, wie er mit den Neueröffnungen über Floras Leben umgehen soll, so weiß er nicht, wo er ihre Überreste bestatten soll. Floras erfolglose Suche nach einem würdigen Leben, die in den Notizen deutlich wird, nimmt Kopp als Impuls auf und versucht wenigstens eine würdige Ruhestätte für Flora zu finden. Wo diese Ruhestätte genau sein soll, weiß er allerdings nicht und so bricht er, inzwischen arbeitslos, auf einen Roadtrip durch Osteuropa auf, der ihn durch Österreich, Ungarn und Kroatien, weiter nach Georgien und Armenien, in die Türkei und schließlich bis nach Athen führt. Alle diese Orte haben etwas mit Floras oder Kopps Vergangenheit zu tun. Kopp reist in Floras Heimatdorf, er trifft ehemalige Geschäftspartner, die er vorher nur vom Telefon kannte, er reist an Orte, an denen er in seiner Jugend war oder zu denen er mit Flora Reisen unternommen hat. In zahllosen Analepsen mischen und überlagern sich Vergangenheiten und Gegenwart immer wieder, an mehreren Stellen halluziniert sich Kopp Flora auch an seine Seite.

Diese Analepsen werden von den Notizen Floras ausgelöst, die im Roman auf der unteren Seite immer dann abgedruckt sind, wenn Kopp sie gerade liest. Immer dann also, wenn Kopp in den Notizen liest, können die Leser*innen mitlesen. Wenn Kopp nicht liest, bleibt eine Hälfte der Seite leer. Durch die Kapitelnummerierung wird die Lektüre so gelenkt, dass zuerst die Aufzeichnungen Floras gelesen werden und dann der Bericht über Kopps Lektüre des gerade gelesenen Texts und seine daraus resultierenden Reflexionen. Diese experimentelle Anordnung des Textes, die Teilung der Seite und die Trennung der Textteile durch einen Strich markiert die Simultanität von Vergangenheit und Gegenwart, die den zentralen Konflikt des Romans bildet. Natürlich suggeriert der Strich die Trennung der Textteile nur, bei der Lektüre passiert genau das Gegenteil: Ständig bezieht man Floras Aufzeichnungen auf Kopps Reflexionen und die Erzählung über Kopp, stellt bis in einzelne Wörter Verknüpfungen her. Auffällig ist das beispielsweise in der letzten Datei Floras mit dem Titel „latja_isten“. In ihr steht Folgendes:

„Gott sieht es

a földön auf der Erde
 a napon in der sonne
 a tüzbogarak die feuerwanzen“¹³

Mit „Feuerwanzen“ taucht in diesem Eintrag ein Wort auf, das wenige Seite später auch bei Kopp zur Sprache kommt. Die letzten Sätze des Romans lauten: „Die Olivenhaine, die Orangenhaine, die schwarze und die rote Erde. Feuerwanzen in der Sonne. // Von Catania nach Gravina, von Gravina nach Rifugio Sapienza, von dort aus zu Fuß.“¹⁴

13 MORA [Anm. 11], S. 675.

14 MORA [Anm. 11], S. 681.

Diese Korrespondenz einzelner Wörter ist beispielhaft, dafür, was den ganzen Roman über geschieht: Vergangenheit und Gegenwart verschwimmen und überlagern sich, die Gegenwart kann der Vergangenheit, die stets in ihr wiederkehrt nicht entkommen. Das Ende des Romans bildet so keine Auflösung des Konflikts, sondern die Andeutung der Auslöschung. Catania, Gravina, Rifugio Sapienza – von dort aus geht es zu Fuß weiter auf den Gipfel des Vulkans Ätna auf Sizilien. Kopp hat, noch in Athen und inspiriert von einem Empedokles-Porträt, in einem Zustand nah am Delirium beschlossen, Floras Asche, die er im Auto immer mitgeführt hatte, in den Ätna zu werfen. Offen bleibt, ob er dieses Vorhaben wirklich durchführt und offen bleibt auch, ob er gleich mit in den Ätna springt, ob dieser Roman also von Selbstmord zu Selbstmord führt.

Anders als in *Klage*, wo der Selbstmord die endgültige Lösung der Schreibkrise und damit auch des zentralen Konflikts des Textes bedeutet, löst in *Das Ungeheuer* der Selbstmord das Missverhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart erst aus. Wie in *Klage* ist auch in *Das Ungeheuer* die Vergangenheit nur in fragmentarischer Form zugänglich. Sie kehrt wieder, als offene Frage, die die Gegenwart an sie fesselt. Wie in *Klage* wird in *Das Ungeheuer* zuletzt ein radikaler Akt der Auslöschung nötig. Während in *Klage* eine martialische Exekution geschildert wird, ist es in *Das Ungeheuer* nur eine Andeutung, dass Kopp den Selbstmord Floras wiederholen könnte. Damit wären dann beide Hauptfiguren den Auswirkungen der Finanzkrise von 2008 zum Opfer gefallen, die den Hintergrund des Romans bilden.¹⁵ *Das Ungeheuer* ist nicht nur die Erzählung zweier Lebenskrisen, sondern auch die Reflexion einer Gesellschaftskrise.

4. Krisen der Gegenwart: Kathrin Röggla *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten* (2016)

Die krisenhafte Gegenwart zu erfassen, ist das Desiderat der Texte von Kathrin Röggla. Von den Möglichkeiten ihrer Erzählbarkeit handelt auch ihr Essay „Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion“. In ihm sucht Röggla im Vergleich von Katastrophenfilm, Gespensterfilm, Kriminalfilm und Shakespeare'schem Königsdrama nach Wegen, Krisen zu erzählen. In der Diskussion von Shakespeares Dramen formuliert sie folgende These: „[M]al ganz abgesehen von der Frage nach den Protagonisten unseres Königsdramas, scheinen in unserer neuen Shakespeareformation weniger Morde denn Selbstmorde den Tragödienstoff zu bilden.“¹⁶ Die tragischen Disposition der Gegenwart ist nach Röggla von einer Virulenz des Suizids gekennzeichnet. Diese Einschätzung korrespondiert mit ihren Reflexionen über Zeit: 2016 hat Röggla eine Ausgabe der Zeitschrift *Neue*

15 Vgl. zu dieser Dimension des Romans auch: SHAFI, Monika: A Living. Wer tut wo was, um sein Überleben zu sichern. Zur Problematik von Mobilität, Arbeit und Würde in Romanen der Gegenwartsliteratur. In: CADUFF, Corina u. VEDDER, Ulrike: Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015. Paderborn 2017, S. 139–149.

16 RÖGGLA, Kathrin: Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion. In: besser wäre: keine. essays und theater. Frankfurt am Main 2013, S. 209–232 (hier S. 228). Der Essay ist 2009 zunächst selbstständig als *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion* im Wiener Picus Verlag erschienen.

Rundschau mit dem Titel „Gegenwart vs. Futur zwei“ herausgegeben. In der Einleitung schreibt Rögglä vom „einem Simultan der Finanz-, Rohstoff-, Bluechip- und Arbeitsmärkte [...] einem Simultan der digitalen Welten“¹⁷, also von einer Situation, die von der Gleichzeitigkeit mehrerer Gegenwarten geprägt ist. Die Zukunft finde zudem schon in der Gegenwart statt, sie werde im Jetzt vorweggenommen. Die Weltrisikogesellschaft denke Zukunft nicht als Möglichkeitsraum, sondern eben als Risiko, das in der Gegenwart bearbeitet werden müsse. Wie in der Einleitung nimmt die Figur des Selbstmords in doppeltem Sinn die Zukunft in der Gegenwart vorweg: Erstens weil sie das Risiko des Weiterlebens für so hoch hält, dass die Möglichkeit des Weiterlebens, also die Zukunft, negiert wird. Zweitens weil sie Zukunft in dem Sinn vorwegnimmt, dass sie die einzig sichere Prognose, nämlich die der eigenen Sterblichkeit, in der Gegenwart zur Erfüllung bringt. Bleiben Wiederkehr von Vergangenheiten – und Gegenwart. Diese Reflexionen Rögglas bilden den Kontext ihres Erzählbandes *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten* (2016).

Schon auf dem Cover des Bandes sieht man im oberen Teil der linken Seite eine Figur, die sich aus dem Fenster stürzt. Zugleich scheint diese Figur schon auf dem Asphalt angekommen, die Arme noch ausgebreitet, als würde sie fliegen, jedoch in einer Blutlache liegend. Ein Verkehrsschild bohrt sich zudem in ihren Rücken. Im Hintergrund der Zeichnung auf dem Cover ist ein Muster zu sehen, das wirkt wie Luftblasen oder ein Luftpolster, etwas also, das den Sprung aus dem Fenster abfedern könnte.¹⁸ Das Cover fasst die Gleichzeitigkeit der als Risikokalkulation vorweggenommenen, selbstverschuldeten Katastrophe und dem Noch-nicht ihres Eintretens. Die suizidale Kondition wird bei Rögglä epidemisch. Es herrscht ein dauerhafter Krisendiskurs, der die zukünftige Katastrophe in der Gegenwart vorwegnimmt, doch die absolute Katastrophe – der Tod – tritt nicht ein, während zugleich die Vorzeichen der Katastrophe immer deutlicher werden. Dass die eigentlich schon Toten nicht tot sind, dem korrespondiert in den Erzählungen das Motiv der Wiederkehr.

Die Erzählungen in *Nachtsendung* sind lose durch ihre Protagonist*innen verknüpft und werden durch die erste und letzte Erzählung gerahmt, die jeweils mit „Starter“ überschrieben sind. Schon auf dieser Ebene wird also das Motiv der Wiederkehr eingeführt. Die Rahmenhandlung erzählt von den Passagieren eines Flugzeugs, das eigentlich starten sollte, aus unbekanntem Gründen jedoch nicht starten darf oder kann. Die nicht näher eingeführte Erzählinstanz spekuliert darüber, ob sie aus dem Flugzeug zurück ans Gate geführt werden würden und dort die Geschäfte noch offen hätten. Ob sie dann dort warten würden können und, wenn sie denn zurückgeführt werden würden, sich Geschichten erzählen würden: „Eine Erzählung nach der anderen würde man auspacken“¹⁹, heißt es im letzten Satz der einleitenden Erzählung. Die konjunktivische Formulierung lässt die Leserinnen und Lesern im Unklaren darüber, ob diese Ereignisse wirklich eintreten, ob man also im Folgenden diese Erzählungen liest oder nicht. Es ist eine kleine

17 RÖGGLA, Kathrin: Editorial. *Gegenwart vs. Futur zwei*. In: *Neue Rundschau*, S. 5–8 (hier S. 5).

18 Das Cover lässt sich als freie Lesart der im Band enthaltenen Erzählung „Die heilige Maria der Non-Book-Ecke (in Flammen)“ identifizieren.

19 RÖGGLA, Kathrin: *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten*. Frankfurt am Main 2016, S. 7.

Unsicherheit, eine kleine Verschiebung der Wahrnehmung wie sie einem in den folgenden Texten häufig begegnen. Dies zeigt sich dann auch daran, dass die letzte Erzählung, die Sätze der ersten wiederaufnimmt, sie jedoch leicht variiert und so einen Effekt der Fremdheit im Vertrauten evoziert.

In der zweiten Erzählung mit dem Titel „Die Fortsetzung“ beobachtet der Protagonist, Peter Herrfurth²⁰, etwas, das er einen „Aussetzer“ nennt. Für einen winzigen Zeitraum waren alle Vorgänge an seinem Arbeitsplatz gestoppt, jetzt, so erzählt er, gehe alles wieder seinen Gang:

„[S]ie reagierten wieder, sie rappelten sich wieder auf. Neu hinzugekommen sei allerdings keiner, hatte er noch hinzugefügt, aber alle Alten seien wieder da. Auch diese Frauen gab es wieder, entdeckte Herrfurth, die aus dem Nichts auftauchten und die Aufräumarbeiten machten, diese Putzkolonne, die eigentlich erst für spätabens angekündigt war“²¹.

Im Zuge seiner Nachforschungen über den Aussetzer, den andere eventuell gar nicht wahrnehmen konnten, kommt Herrfurth auf etwas mysteriöse Weise „in einer Art Kälteraum“ an, „dort, wo sie die Toten aufbewahren. Zumindest befand sich in diesem Raum, wo er jetzt war, kein Rest Leben.“²² Dort konstatiert er: „Nichts zeigte den Riss an, hatte er verstanden, in dem sie alle tatsächlich verschwunden waren, und so würde es auch für alle Zeiten bleiben“²³. Das ist der letzte Satz und wir erfahren nicht genau, wer eigentlich wie und wo verschwunden ist, es deutet allerdings alles darauf hin, dass auch Herrfurth in diesem Moment verschwunden ist. Er befindet sich schon im Raum der Toten und hat sich aus eigenem Antrieb dorthin begeben, kann aber immer noch erzählen. Rögglas Figuren sind Schwellenfiguren, immer zwischen Leben und Tod. Sie sind durch einen nie näher bezeichneten Riss, durch kleine Unregelmäßigkeiten in diesen Limbus gelangt. Einer Figur fehlt der Donnerstag, sie kann sich einfach nicht mehr erinnern, dass es ihn gegeben hätte, eine andere sitzt in einem Flugzeug, das dann für immer über Marokko bleibt, die Zeit kommt also zum Stillstand, wieder andere können mit Toten telefonieren, finden also einen Draht aus der Gegenwart in die Vergangenheit. Die Unheimlichkeit der Erzählungen liegt zum großen Teil in solchen zeitlichen und räumlichen Desorientierungserfahrungen, die ihre Protagonist*innen machen. Häufig ahnen sie, dass irgendetwas nicht stimmt, können diese Ahnung wie Herrfurth jedoch nicht mit Sicherheit bestätigen.

Das gilt auch für die Erzählung „Kein Kontakt zu den Toten“, die das Motiv der Wiederkehr aufnimmt. Zu Beginn ist sich der Protagonist noch sicher, dass das, was ihm erzählt wird, nicht stimmen könne:

20 Es könnte sich um eine Anspielung auf die Familie um Manfred Herrfurth in Christa Wolfs *Der geteilte Himmel* (1963) handeln. Damit würden Darius Kopps und Herrfurths Biographien vergleichbar: Beide wären in der DDR aufgewachsen, beide hätten dann in der Arbeitswelt der *New Economy* Fuß gefasst – und beide gerieten mit der Finanzkrise 2008 ins Straucheln.

21 RÖGGLA [Anm. 20], S. 8.

22 RÖGGLA [Anm. 20], S. 16.

23 RÖGGLA [Anm. 20], S. 17.

„Auch in Berlin sind sie weg. In Hessen sind sie weg und in Köln sowieso. In Graz gibt es sie genauso wenig wie in Zürich oder Buenos Aires. In Mexiko-City werden sie nicht mehr gesehen oder wenn, nur im übertragenen Sinn wie in Lagos. [...] Noch nie sei einer von ihnen zurückgekehrt, wie manche das behaupteten, weder als Ganzes noch partiell, sagte sich Markus Leimer, da konnte seine Gesprächspartnerin noch so sehr vermuten, Teile ihres verstorbenen Mannes gesehen zu haben, die wieder am Leben seien und in anderen fortwirkten, wie sie eilig hinzufügte, als sie das Erstaunen ihres Gegenübers wahrnahm.“²⁴

So redet sie auf Leimer ein, den sie auf der Trauerfeier für einen Bekannten namens Harry trifft, und führt als Beweise an:

„Dort drüben liege die Art, wie er [ihr verstorbener Mann] seinen Kaffee umgerührt hatte, in der Sonne, da spazierte sein Lachen über einen gelungenen Witz vorbei, drei Räume weiter höre man ein Schnarchen, das man just für das seinige halten könne, am Fahrrad husche sein Unwillen über die ganze Entwicklung im Stadtviertel vorbei, und seine politischen Ängste verteilten sich auf drei Gestalten, die gerade aus der U-Bahn gekommen seien.“²⁵

Sie beschreibt, wie die partiellen Doppelgänger immer dann auftraten, wenn sie versuche, sich von einem Verstorbenen wirklich zu verabschieden, doch Leimer weigert sich weiter, ihr zu glauben. Erst einige Tage später versteht er, warum er nicht sehen kann, was die Frau sieht: „Er selbst war ein Untoter oder hatte etwas von einem Untoten an sich [...], [...] viele Begegnungen der letzten Woche hatten etwas von einer Prüfung, als ob man die Reste (*remains*) der Toten in ihm abrufen wollte, die er herzugeben noch nicht bereit war“²⁶. Leimer verkörpert auf diese Weise als Figur die chaotische Wiederkehr von Vergangenheiten in der Gegenwart. Das englische Wort *remains*, das hier in Klammern angefügt wird, lässt sich nicht nur mit Überreste übersetzen, sondern auch mit Ruinen, was die Fragmentarizität der Wiederkehr der Toten noch einmal verdeutlicht. Eine klassische Figuration des Unheimlichen: Vertrautes am fremden oder am falschen Ort.

Dass all diese Figurationen des Untoten und Unheimlichen als Gegenwartsdiagnose einer Selbstmordzeit lesbar werden können, darauf deutet schließlich die Erzählung „Im Bauch des Wals (Nuller Jahre)“. Sie handelt von der titelgebenden Nachtsendung. Der Moderator, Peter Wols, findet sich in der misslichen Lage, dass seine Interviewgäste die Fähigkeit verloren haben, konzise oder gar überhaupt irgendetwas zu formulieren. Diese Unbeholfenheit scheint seine Ursache in einem unbestimmten Ereignis zu haben:

„Die Situation, die jetzt eingetreten sei, bringe einen zum Verstummen, versuchte Peter Wols einen Neuanfang. Die rethorische [!] Floskel half aber nicht weiter, denn sein Gesprächspartner reagierte darauf nicht. [...] War es die Aufforderung, angesichts der Ereignisse absolut zeit-

24 RÖGGLA [Anm. 20], S. 219.

25 RÖGGLA [Anm. 20], S. 220.

26 RÖGGLA [Anm. 20], S. 227.

gleich mit sich sein zu müssen, die den heutigen Gast von Peter Wols aus dem Konzept brachte? Er war eigentlich kein Radiodünnhäuter, kein Interviewspinner, kein Fernsehungetüm, er war ein einfaches Bandmitglied einer deutschen Punkrockband, früher bekannt für ihre Schlagfertigkeit – da müsste doch etwas rausschauen. Aber es erschien Wols wie ein Virus, ein Schnupfen, plötzlich nicht mehr zu wissen, wer man ist, keine gerade Sätze mehr formulieren zu können, weil *das da* dazwischenstand [...].²⁷

Dieser Zustand sei Folge einer schleichenden Entwicklung:

„Es war ein neues Stottern, kaum zu vergleichen mit dem multiplen Stottern der 80er, das in alle Richtungen zu gehen schien, das manchmal aus einem gezielten Ausschweigen und Pausemachen bestand, manchmal aus einem bloßen Verpeiltsein. Dann kamen die 90er mit ihrem Authentizitätsblock, der einfach alles in das *Jetzt* trieb, das immer marktförmiger zu werden schien, bis, es musste Ende der nuller Jahre gewesen sein, vielleicht eine Folge von Lehman-Brothers, vielleicht einer der vielen damaligen Krisen, eine neue Zerfahrenheit im Sprechen sich bemerkbar machte, als würde man im Bauch eines Ungeheuers sitzen, das sich Mitte der 10er Jahre dann auch gewaltig aufgeblasen hatte [...].²⁸

Die Gegenwart ist mit sich selbst und dem permanenten Krisenzustand beschäftigt, der sich nicht mehr adäquat beschreiben lässt. Aufgrund der Unfähigkeit seines Gastes das aktuelle Ereignis zu kommentieren, entscheidet sich Wols, Anrufer*innen zuzuschalten, die aber jeweils nur apokalyptische Visionen erzählen und ebenfalls nicht zu dem unbestimmten Ereignis Stellung nehmen. Die Zeit, so wird angedeutet, scheint sich zu dehnen, das Jetzt weitet sich aus:

„Die angegebene Stunde musste längst überschritten sein. Vielleicht saßen sie hier schon seit Jahren, von nichts abgelenkt als von dem optischen Ticken der Uhr, die immer nur dieselbe Stunde anzeigte. Vielleicht hatte sein Gast auch nie wirklich Musik gemacht, sondern stets nur davon geredet oder eben auch nicht geredet [...].²⁹

Ein Zustand der Zeitlosigkeit stellt sich ein, die Unbestimmbarkeit erfasst immer weitere Bereiche. Gegen Ende der Erzählung beschleicht Wols dann die Ahnung einer Veränderung, sie hätten lange genug im Bauch des Wals, des Ungeheuers gesessen, jetzt würden sie „ausgespuckt, ins Meer gekotzt, an die frische Luft, wie es schnell hieß, um vermutlich gleich zu ertrinken.“³⁰ Für einen Moment lässt sich dieses Ende noch aufschieben: Der Gast kann sich schließlich doch zu einem kurzen allgemeingültigen Kommentar durchringen, was die finale Katastrophe ein wenig hinauszögert. Unweigerlich endet die Erzählung dann aber mit den Sätzen: „Das Meer zog sich zurück. (Einen Augenblick,

27 RÖGGLA [Anm. 20], S. 214 f.

28 RÖGGLA [Anm. 20], S. 214.

29 RÖGGLA [Anm. 20], S. 216 f.

30 RÖGGLA [Anm. 20], S. 218.

dann war es da.)³¹. Wols ereilt das Schicksal, das die meisten anderen Protagonisten von *Nachtsendung* mit ihm teilen: Er verschwindet. Er wird Opfer einer Katastrophe, von der er nur eine unbestimmbare Ahnung hatte. Es ist bezeichnend, dass sein letzter Gast Mitglied einer Punkband war und – *no future* – gerade daran scheitert, das nicht näher beschriebene Ereignis, den permanenten Krisenzustand der 2000er und der folgenden Jahre, einzuordnen und Schlüsse für die Zukunft zu ziehen. Die *Nachtsendung* und mit ihr unsere Gegenwart stecken bei Rögglä in einem Zustand der Zeitlosigkeit, in einer ewigen Gegenwart fest, mit einer vagen Vorahnung einer kommenden Katastrophe, auf die das Handeln ausgerichtet wird. Der Krisenzustand verhindert eine Sicht auf die Zukunft als Möglichkeitsraum. In Röggläs Erzählungen mit ihren verschwindenden Protagonist*innen figuriert im Selbstmord die Lage der westlichen Menschheit. So deutet beispielsweise das Meer in der Erzählung „Im Bauch des Wals“ auf die globale Erwärmung, an der die Menschheit zugrunde zu gehen droht. Der Selbstmord wird zum Symbol dieses Zustands.

5. Schluss: Gespenster einer Krise

Klage, *Das Ungeheuer* und *Nachtsendung* – die Titel der hier diskutierten Texte implizieren Leid, Schrecken und Dunkelheit. Alle drei Texte fokussieren auf sehr unterschiedliche Weise Gegenwarten, die von Vergangenheiten durchkreuzt werden. Goetz' Erzähler konfrontiert die Möglichkeit, Gegenwart als Gegenwart zu schreiben mit einer Herleitung der Gegenwart aus der Vergangenheit. Die Fragmente des Romanprojekts „Der Henker“, die *Klage* durchziehen und die Figur Kyritz, die als Figur den Konflikt der Schreibweisen bedeutet, zeigen dies deutlich. Der als Mord erzählte Selbstmord, der noch einmal die Schwierigkeiten vom Moment des Selbstmords zu erzählen demonstriert, wird als Lösung des Konflikts entworfen. Gegenwart als Gegenwart und aus der Perspektive eines autofiktionalen Erzählers zu schreiben wird zur dominanten Erzählform. Zwar wird dieser Kontext in *Klage* nur am Rand thematisiert, aber die Schreibzeit des Weblogs überschneidet sich mit dem Beginn der Finanzkrise von 2008 und dem – auch in Bezug auf andere Themenfelder – immer wieder aufflammenden Krisendiskurs. Kurz nach *Klage* publiziert Goetz das nach einem ähnlichen Muster geschriebene – der Titel bezeichnet wieder den in Folge von *Klage* als adäquat empfundenen Modus des Schreibens – *loslabern* (2009), das tatsächlich von den Auswirkungen der und den Reaktionen auf die Krise berichtet: „Vive la crise!“ lautet das Proust zugeschriebene Motto des zweiten Teils.³² Jene Krise ist dann in *Das Ungeheuer* unmittelbarer Hintergrund der Geschichte von Flora Meier und Darius Kopp. Die individuelle Depression Floras korrespondiert mit der *great depression* der Weltwirtschaft, diese hat aber auch ganz konkret eine Phase der Arbeitslosigkeit für Kopp zur Folge. Zugleich brechen sowohl persönliche Krise als auch Wirtschaftskrise mit jeglicher Möglichkeit, Zukunft zu denken. Hatte sich Kopp mit der Vergangenheit nicht beschäftigt, weil im Geist der *new economy* nur Gegenwart

31 RÖGGLÄ [Anm. 20], S. 218.

32 Vgl. GOETZ, Rainald: *loslabern*. Bericht. Herbst 2008. Berlin 2009, S. 75.

und Zukunft eine Rolle spielen, wird er mit dem Tod Floras und der Wirtschaftskrise auf einen Modus zurückgeworfen, in dem die Gegenwart nur von der Vergangenheit aus denkbar ist. Die Wirtschaftskrise und das mit ihr einhergehende Krisengerede nimmt Rögglä wiederum zum Ausgangspunkt. Sie bildet zugleich das Dispositiv und zentrales Problem der Erzählungen in *Nachtsendung*. Die Zukunft ist nur als vage Katastrophe vorstellbar, durch die Erzählungen geistern dafür Wiedergänger verschiedener Vergangenheiten, die nicht verschwinden wollen. Die Figur des Selbstmords ist für alle eine Möglichkeit, die Auswirkungen der Krise auf der Ebene einzelner Figuren hervortreten zu lassen. Insbesondere bei Goetz und Mora zeigt sich eine Verknüpfung dieser Relation mit der Digitalisierung, die in Form intermedialer Bezüge evoziert wird. Genau diese Kombination – Krise, Depression und Selbstmord, Zukunftslosigkeit, eine von Vergangenheiten durchkreuzte Gegenwart – wurde auch in aktuellen Zeitdiagnosen aus unterschiedlichster Richtung zuletzt häufig aufgerufen. Hans Ulrich Gumbrecht spricht von diesem Zusammenhang, wenn er schreibt: „Statt ihre Verbindung mit der Gegenwart als Orientierungswert zu verlieren, überschwemmen Vergangenheiten unsere Gegenwart, wobei die Perfektion elektronischer Gedächtnisleistungen eine zentrale Rolle spielt.“³³ Am nächsten kommen den literarischen Entwürfen einer Gegenwart ohne Zukunft – einer Selbstmordzeit – wohl die Texte des Poptheoretikers Mark Fisher, die im Band *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft* (2014) veröffentlicht wurden. Fisher diskutiert dort unsere Gegenwart als eine, der die Zukunft verloren gegangen ist, die ständig Bewegung und Innovation zu produzieren vorgibt, dabei jedoch in Stillstand und Unbeweglichkeit verharrt. Eine fatale Situation für die Kunst: „Immer deutlicher wird spürbar [...] dass Kunst und Kultur die Fähigkeit verloren haben, unsere Gegenwart zu fassen und zu artikulieren.“³⁴ Eine radikale Diagnose, auch wenn Fisher später die Alben des Musikers Burial oder die Romane des englischen Autors David Peace als Gegenbeispiele aufzählt, die jeweils mit spukhaften Atmosphären und Figuren arbeiten. In die Reihe der Gegenbeispiele könnte man auch *Klage*, *Das Ungeheuer* und *Nachtsendung* stellen, die in der Figur des Selbstmords Gegenwart zu fassen versuchen. Statt selbst Teil eines alarmistischen Diskurses zu sein, nehmen sie jedoch diesen selbst, seine Sprechweisen und Figuren in den Blick.

Elias Kreuzmair, M. A. / elias.kreuzmair@uni-greifswald.de

Universität Greifswald, Arbeitsbereich Neuere deutsche Literatur und Literaturtheorie,
17487 Greifswald, DE

33 GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Unsere breite Gegenwart*. Berlin 2010, S. 16. Zu nennen wären auch Ruskoff, Douglas: *Present Shock*. Wenn alles jetzt passiert. Freiburg 2014 oder Quent, Marcus (Hg.): *Absolute Gegenwart*. Berlin 2016. Vgl. dazu Schumacher, Eckhard: *Present Shock* *Gegenwartsdiagnosen nach der Digitalisierung*. In: *Merkur* 72, 2018, S. 67–77.

34 FISHER, Mark: *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft*. Berlin 2015, S. 18. Fisher nahm sich 2017 das Leben.

