

Elias Kreuzmair

Verlorene Zukunft

Über Hauntology, Depression und ihr gegenwartsdiagnostisches Potential in Theorie und Literatur

1 Zeitdiagnosen

Die Reflexion über Gegenwart bringt zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Figuren hervor, in denen diese Reflexion gefasst ist. Diese Figuren sind Teil der distanzierenden Bewegung, mit der sich Zeitdiagnostik und kritische Zeitgenossenschaft von ihrem Beobachtungsgegenstand abzuheben versuchen. Giorgio Agamben spricht von der *sfasatura*, von der Phasenverschiebung, die Zeitgenossenschaft erst ermögliche.¹ Sie bezeichnet die Differenz, die einzuführen ist, um etwas an der Gegenwart sichtbar zu machen. Die Beobachtung der Gegenwart ist auf eine – auch zeitliche – Distanzierung zu dieser Gegenwart angewiesen. Dies gilt auch dann, wenn Gegenstand der Gegenwartsbeobachtung Zeitkonzepte, und insbesondere die Zeitform der Gegenwart selbst sind. Prägnante Beispiele wären Walter Benjamins „Engel der Geschichte“ oder Friedrich Nietzsches Zarathustra und die ewige Wiederkehr, die als unzeitgemäße Figuren in einer quasi-literarischen Operation die Distanz ermöglichen, die die Kritik der Gegenwart erlaubt und dabei gerade eine andere Fassung zeitlicher Zusammenhänge in den Blick nehmen. Die Absetzungsbewegung der Zeitdiagnose zeigt sich jedoch auch schon in geringfügigeren Inventionen: Für die gegenwärtig in verschiedenen Feldern beobachtete Verschiebung in Bezug auf die Wahrnehmung von Zeit wären die Konzepte von Hans Ulrich Gumbrechts ‚breiter Gegenwart‘, Simon Reynolds’ ‚Retromania‘, Franco Berardis ‚Postfuturismus‘ oder die Rede vom „postcontemporary“, wie sie Armen Avanessian und Suhail Malik bemühen, zu nennen.² So unterschiedlich die jeweili-

1 Vgl. Giorgio Agamben: Che cos'è il contemporaneo? In: ders.: Nudità. Rom 2009, S. 19–32, hier S. 21.

2 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart. Berlin 2010; Simon Reynolds: Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past. London 2011; Franco Berardi: After the future. Oakland, CA 2011; Armen Avanessian/Suhail Malik (Hg.): Der Zeitkomplex. Postcontemporary. Berlin 2016. Dazu auch Eckhard Schumacher: Present Shock. Gegenwartsdiagnosen nach der Digitalisierung. In: Merkur 72 (2018), H. 826, S. 67–77.

gen Ansätze sein mögen, sie teilen doch eine Diagnose, die meist nach dem sogenannten „Ende der Geschichte“³ einsetzt, sich mit der Finanzkrise von 2008 aber zu intensivieren scheint: Die Zukunft werde zunehmend irrelevant, zudem kollabiere die Differenz von Gegenwart und Vergangenheit. Je nach Position wird diese Diagnose als bloßer Befund, Verlust oder Alarmzeichen gewertet. Dieser Diskurs bildet den Kontext, vor dem man Mark Fishers *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft* aus dem Jahr 2014 lesen muss. Es gibt jedoch einen entscheidenden Punkt, der seine Diagnose von den anderen unterscheidet: Verlust der Zukunft und Wiederkehr von Vergangenheiten werden nicht nur als problematisch bewertet, sondern mit einem depressiven Weltverhältnis in Verbindung gebracht und als pathologisch markiert. Der Akzent liegt bei Fisher auf der Verbindung von individueller Depression und gesellschaftlicher Krise. Fisher entwickelt ein Modell der Gegenwartsdiagnose, dessen wesentliche *sfasatura* in der Etablierung eines depressiven Blicks besteht, der die Zukunft auf den Tod verkürzt und in der Gegenwart die Gespenster der Vergangenheit sichtbar werden lässt. Ausgehend von Fisher lässt sich über die Gemeinsamkeit des depressiven Blicks eine Strömung in Literatur und Theorie identifizieren, zu der hier neben Fisher Terézia Moras Roman *Das Ungeheuer* (2013) und Kathrin Röggles Erzählband *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten* (2016) gezählt werden sollen. Sie nehmen Alain Ehrenbergs Befund über den Zusammenhang von Subjektautonomie, kapitalistischer Gesellschaft und Depression auf und wenden ihn zur Kritik dieser Gesellschaft.⁴ Die „Epochenkrankheit“ Depression wird nicht als defizitär verstanden, sondern in ihrer Limitation produktiv – die „Krankheit als besondere Befähigung“.⁵ Krankheit ist in diesen Texten, in Abgrenzung von einer Formulierung von Susan Sontag, nicht Metapher, sondern Verfahren.⁶

3 Vgl. Francis Fukuyama: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* Übers. v. Helmut Dierlamm, Ute Mihr u. Karlheinz Dürr. München 1992.

4 Vgl. Alain Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. Frankfurt a. M. 2004.

5 Frank Degler/Christian Kohlroß: Einleitung: Epochenkrankheiten in der Literatur. In: dies. (Hg.): *Epochen / Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*. St. Ingbert 2006, S. 15–20, hier S. 16.

6 Vgl. Susan Sontag: *Krankheit als Metapher*. Übers. v. Karin Kersten u. Caroline Neubaur. München 1978.

2 Depression und Gesellschaft I: Mark Fishers *Gespenster meines Lebens* (2014)

Gespenster meines Lebens versammelt Texte, die zunächst zumeist auf Fishers Weblog *k-punk* publiziert wurden.⁷ Es handelt sich um Film-, Fernsehserien-, Buch- und Plattenkritiken sowie längere Überlegungen zum Werk einzelner Gruppen, beispielsweise zur britischen Post-Punk-Band Joy Division. Der Band präsentiert, wie das Possessivpronomen im Titel anzeigt, keine systematisch entwickelte Theorie, sondern das Ergebnis der spezifischen Lektüre- und Schreib-biographie des 1968 geborenen Fisher. Sichtbar wird diese Biographie sowohl in den herangezogenen Theoriemodellen – von Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Bänden zu Kapitalismus und Schizophrenie, über Frederic Jamesons Postmoderne-Diagnosen und Derridas *Marx' Gespenster* (1993) – als auch in den musikalischen, filmischen und literarischen Beispielen, die jeweils aus dem Zeitraum zwischen 1970 und der Gegenwart stammen.⁸ Fisher thematisiert die autobiographische Dimension seiner Texte insbesondere dann, wenn er auf die Depression als Ausgangspunkt seines Schreibens hinweist:

Depression heißt der böse Spuk, der mein Leben lang an meinen Fersen klebt. [...] In einem Zustand der Depression, der mir das alltägliche Leben kaum erträglich scheinen ließ, habe ich 2003 zu bloggen angefangen. Das Schreiben war verschiedentlich Teil der Auseinandersetzung mit diesem Zustand, und es ist kein Zufall, dass mein (bislang erfolgreicher) Ausweg aus der Depression mit einer gewissen Externalisierung von Negativität einherging: Das Problem ist nicht (nur) meines, sondern eines der gesamten Kultur um mich herum.⁹

Die Depression ist für Fisher zunächst Schreibenanlass, entwickelt sich dann aber über den Prozess, den er „Externalisierung von Negativität“ nennt, zu etwas anderem. Die Depression wird zur Folie seiner Gegenwartsbeobachtung, der

⁷ Vgl. Mark Fisher: *k-punk* [2006–2013], unter <http://k-punk.abstractdynamics.org/> (Letzter Zugriff: 30.10.2018). „Hauntology“ ist auf dem Weblog insbesondere zwischen 2005 und 2010 Thema zahlreicher Einträge.

⁸ Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* [1972]. Übers. v. Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1977 und dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II* [1980]. Übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Vouillé. Berlin 1992 sowie Frederic Jameson: „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“, in: *New Left Review* 146 (1984), H. 146, S. 53–92 und Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat, die Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* [1993]. Frankfurt a. M. 2004.

⁹ Mark Fisher: *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft* [2014]. Übers. v. Thomas Atzert. Berlin 2015, S. 43.

depressive Blick nimmt eine mediale Stellung ein, die ein gegenwartsdiagnostisches Potential aktiviert. Fishers Biographie wird zu einer exemplarischen Biographie, und die individuelle Depression wird zum Verfahren, eine gesellschaftliche und kulturelle Krise sichtbar zu machen.

Fisher geht davon aus, dass die „von Jameson beschrieben[e] Postmoderne mit ihren Vorlieben für Retrospektive und Pastiche [...] naturalisiert“¹⁰ wurde. Die Zukunft als Ort der Möglichkeit und der Innovation, so Fishers Diagnose insbesondere in Bezug auf Popmusik, sei nicht mehr relevant: „Mehr noch, die Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Gegenwart selbst bricht gerade zusammen.“¹¹ Die von Reynolds so genannte „Retromanie“ der Popkultur werde zum Dauerzustand, die Wiederkehr der Vergangenheit zur Normalität, die jede Unheimlichkeit verloren habe.¹² Dieser Verschiebung in der kulturellen Produktion schreibt Fisher auch eine sozialgeschichtliche Dimension zu: Als Kontext betont er insbesondere den Thatcherismus der 1980er Jahre, das auf ihn folgende Aufblühen des Neoliberalismus und die Normalisierung postfordistischer Arbeitsverhältnisse. Aus der Engführung von Popkultur und politischer Situation erfolgt Fishers Diagnose kultureller Stagnation.

Auf dieser Basis wird der von Derrida in *Marx' Gespenster* geprägte Begriff – französisch *hantologie* klingt fast wie *ontologie* – Hauntology eingeführt. Hauntology bezeichnet eine Theorie des ‚Nicht-mehr‘ und ‚Noch-nicht‘, das als Virtuelles in der Gegenwart wirksam ist – und impliziert eine Analyse der „Logik der Heimsuchung“.¹³ Derridas historischer Ausgangspunkt für die Formulierung der Hauntology als auch Fishers Ausgangspunkt für die Beschreibung dessen, was er an anderer Stelle kapitalistischen Realismus genannt hat, ist das von Francis Fukuyama ausgerufene vermeintliche „Ende der Geschichte“ nach dem Zusammenbruch der UDSSR.¹⁴ In *Gespenster meines Lebens* akzentuiert Fisher die medientechnische Dimension der Hauntology, die Derrida in *Marx' Gespenster* in Bezug auf globalisierte Kapitalströme entwickelt und die er an anderem Ort – beispielsweise in dem von Fisher erwähnten Film *Ghost Dance* – auch auf das

10 Fisher: *Gespenster*, S. 25.

11 Ebd., S. 19.

12 Vgl. ebd., S. 24 f. Auch: Reynolds: *Retromania*, S. 328–356. Dazu Eckhard Schumacher: *Vergangene Zukunft: Repetition, Rekonstruktion, Retrospektion*. In: *Merkur* 69 (2015), H. 788, S. 58–64.

13 Derrida: *Gespenster*, S. 25. Vgl. dazu auch Martin Hägglund: *Radical Athesim. Derrida and the Time of Life*. Stanford 2008.

14 Zum kapitalistischen Realismus vgl. Mark Fisher: *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?* [2009]. Übers. v. Christian Werthschulte, Peter Scheiffele u. Johannes Springer. Hamburg 2013.

Telefon und die Schrift bezieht.¹⁵ Fisher entwickelt diese Thesen weiter: Die Popularisierung des Internets in den letzten beiden Jahrzehnten habe dazu geführt, dass Raum und Zeit kollabierten, wenn entfernte Ereignisse als vermeintlich unmittelbar präsentiert werden könnten. Dieser Zusammenhang ist das zentrale Argument Fishers, Hauntology und Popkultur miteinander in Verbindung zu bringen. Denn gerade deren Distribution, Rezeption und Konsum basiere wesentlich auf digitalen Technologien.¹⁶

Dieser Zusammenhang aus Medientechnik und Sozialgeschichte ließe, so Fisher, in der Popkultur eine hauntologische Ästhetik erscheinen, die sich in den Werken des Künstlers William Basinski, dem Label Ghost Box oder der Musik von The Caretaker und Burial zeige. Sie teilten weniger einen spezifischen Sound, „als vielmehr eine bestimmte Sensibilität, eine existentielle Ausrichtung. Diese *Hauntologen* sind erfüllt von einer überwältigenden Melancholie; und sie beschäftigen sich intensiv mit der Art und Weise, wie Technologie Erinnerung materialisiert.“¹⁷ Spuren dessen seien zum Beispiel das Geräusch von Knacken und Knistern von Vinyl auf gegenwärtigen elektronischen Musikproduktionen. Die Erinnerung an die vergangene Technologie werde durch diese sonische Wiederkehr in elektronisch produzierter Musik wachgehalten. Mit der *Red Riding*-Tetralogie (1999–2002) von David Peace, die von verschiedenen Mordserien im Großbritannien der 1970er und 1980er handelt, führt Fisher auch ein literarisches Beispiel an. Fisher hebt in Bezug auf diese Romane hervor, dass sie in dreifacher Hinsicht hauntologisch wären: Orte, Figuren und Stimmen würden in Peaces Romanen von einer fundamentalen ontologischen Unsicherheit erfasst, die ein gespenstisches Zwischen erzeugt, das durch die Überlagerung von Gegenwart und Vergangenheit gekennzeichnet sei.¹⁸

In *Gespenster meines Lebens* wird Fishers Biographie zu einer exemplarischen Biographie und seine individuelle Depression zum Medium, das die Effekte gesellschaftlicher und kultureller *depression* sichtbar macht. Fishers depressiver Blick entdeckt eine Ästhetik, die „sich auf Persistentes, Repetitives oder Präfiguratives bezieht“¹⁹. Die Persistenz der Vergangenheit in der Gegenwart hebt die Differenz der Zeitformen scheinbar auf und lässt die Zukunft aus dem Blick rücken. Fishers Ansätze zu einer hauntologischen Ästhetik verweisen

¹⁵ Vgl. *Ghost Dance*. Reg. Ken McMullen. Looseyard, 1983. Siehe auch Derridas Überlegungen zu Marx als „einem der ersten Denker der Tele-Technologie“ in Derrida: *Gespenster*, S. 232.

¹⁶ Vgl. Fisher: *Gespenster*, S. 33.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 115.

¹⁹ Ebd., S. 43.

auf die Inkohärenz, Überschneidung und stellenweise Ununterscheidbarkeit verschiedener Zeiten, verschiedener Räume und verschiedener Figuren. Die gesellschaftliche *depression* und ihre ästhetischen Folgen werden durch den Blick des Depressiven intelligibel, Persistentes, Repetitives, Präfiguratives werden durch ihn hörbar, sichtbar und lesbar. Diese wechselseitige Abhängigkeit von hauntologischen Phänomenen und depressivem Blick macht Fishers hauntologische Ästhetik aus. Sie verdankt sich dem depressiven Blick als Verfahren, die Krise der Gegenwart zu erzählen. Dieses Potential macht ihn auch für literarische Texte attraktiv.

3 Depression und Gesellschaft II: Terézia Moras *Das Ungeheuer* (2013)

Obwohl Terézia Moras Roman *Das Ungeheuer* (2013) im Gegensatz zu Fishers Überlegungen ein literarischer Text ist, findet sich in ihm eine ähnliche Konstellation. Der depressive Blick wird auch hier zu einem Verfahren der Zeitkritik, das individuelle und kollektive Krise verknüpft, indem es hauntologische Phänomene sichtbar werden lässt. Der Roman handelt von einer Zeit nach dem September 2008, dem Monat der so genannten *Lehman-Pleite*. Vor dem Hintergrund dieser Pleite wird der Vorgängerroman *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009) erzählt, der mit *Das Ungeheuer* und einem weiteren Roman eine Trilogie bilden soll. Den sozialgeschichtlichen Hintergrund des Romans bildet die jüngere deutsche Geschichte seit der Wiedervereinigung. Ausgehend von einem zweifachen depressiven Blick entwickelt *Das Ungeheuer* eine literarische Gegenwartsdiagnose.²⁰ Am Beispiel der Biographien der depressiven Hauptfiguren Darius Kopp, IT-Ingenieur, und seiner Frau Teodóra Meier, genannt Flora, zeigen sich erstens die Verschiebung der Zeitwahrnehmung und zweitens hauntologische Phänomene als deren Konsequenz. Der Dämon der Depression

²⁰ Berwald hat mit Blick auf eine „Ethik des Zuhörens“ in *Das Ungeheuer* auf die „lucid analyses of social injustice“ hingewiesen, die der Roman enthalte. S. Olaf Berwald: The ethics of listening in Dana Ranga's *Wasserbuch* and Terézia Mora's *Das Ungeheuer*. In: *Envisioning Social Justice in Contemporary German Culture*. Hg. v. Jill E. Twark u. Axel Hildebrandt. London 2015, S. 275–289, hier S. 284. Dazu auch Monika Shafi: A Living. Wer tut wo was, um sein Überleben zu sichern. Zur Problematik von Mobilität, Arbeit und Würde in Romanen der Gegenwartsliteratur. In: *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Hg. v. Corina Caduff u. Ulrike Vedder. Paderborn 2017, S. 139–149.

schweigt nicht, er ist der Modus des Sprechens.²¹ *Das Ungeheuer* ist ein Krisenroman, in dem die individuelle Krise als kollektive lesbar wird.

Flora, die aus Ungarn nach Deutschland emigriert ist, hat vor Beginn der Romanhandlung Selbstmord begangen. Der Tod seiner Frau hat bei Darius eine depressive Krise ausgelöst.²² Nach einer längeren Phase der Antriebslosigkeit bricht er mit ihrer Asche auf dem Beifahrersitz zu einem ziellosen Roadtrip durch Süd- und Osteuropa auf, um eine letzte Ruhestätte für sie zu finden. Sein Gepäck besteht auch aus einem Laptop mit Tagebuchnotizen von Flora, die immer wieder um ihre Lebensumstände und insbesondere den Umgang mit ihrer Depression kreisen. Immer wenn Darius in den Notizen zu lesen beginnt, können auch die Leser*innen auf der unteren Hälfte der Seite in den Aufzeichnungen lesen.²³ Auf diese Weise wird die Gegenwart der Erzählung über Darius' Reise von der Vergangenheit überlagert, die in Floras Notizen erzählt wird.

Die Relation der Zeitformen wird im Roman implizit und explizit thematisiert.²⁴ Das Übereinkommen, die Vergangenheit Vergangenheit sein zu lassen, war zumindest aus Darius' Sicht ein Grundsatz der Beziehung zu Flora. Als Darius die Dateien auf dem Laptop seiner Frau, noch zu ihren Lebzeiten, zum

21 Vgl. dagegen Andrea Schütte: Chronik der Gefühle in Terézia Moras Roman *Das Ungeheuer* (2013). In: Zeitschrift für deutschsprachige Kultur & Literaturen 25 (2016), S. 247–263, hier S. 260: „Der Dämon, immer schon jemand, der über Bindungen bestimmt, und der Dämon der Depression sowieso, schweigt.“

22 Vgl. zu Darius' Diagnose in Terézia Mora: *Das Ungeheuer*. München 2013, S. 57–61.

23 Moras Roman steht mit seiner unter anderem durch die Inszenierung digitaler Medien motivierten Teilung des Textes nicht allein. Vielmehr findet man dieses und vergleichbare Verfahren häufiger in postmodernen Romanen – unter anderem in Ecos *Il pendolo di Foucault* (1988). Vgl. dazu N. Katherine Hayles: *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Notre Dame, Indiana 2008, S. 159–186 und Bernhard Metz: Vom Aufschreibe- zum Satzsystem: Computergestützte Textverarbeitung und Druckvorstufe bei John Barth, Renaud Camus, Mark Z. Danielewski, Umberto Eco, Max Goldt, Jeanette Winterson und einigen anderen. In: Kritische Beiträge. Sonderheft Typographie & Literatur. Hg. v. Thomas Rahn u. Rainer Falk. Frankfurt a. M. 2016, S. 269–285. Berwald führt als Vorläufer dieser Beispiele Jean Genets *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes* (1967) und Jacques Derridas *Glas* (1974) an, vgl. Berwald, S. 277.

24 Damit setzt *Das Ungeheuer* die Reflexion der zeitlichen Konfiguration der Gegenwart fort, die sich schon in Moras Romanen *Der einzige Mann auf dem Kontinent* und in *Alle Tage* zeigte. Vgl. Michael Haase: Erzählen in der breiten Gegenwart – drei exemplarische Lektüren aus dem Jahre 2009. In: Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen in der deutschsprachigen und polnischen Literatur nach 1989. Hg. v. Carsten Gansel, Markus Joch u. Monika Wolting. Göttingen 2015, S. 393–405, hier S. 395–398 sowie Nathan Taylor: Am Nullpunkt des Realismus. Terézia Moras Poetik des *hic et nunc*. In: Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Hg. v. Silke Horstkotte u. Leonhard Herrmann. Berlin/Boston 2013, S. 13–30.

ersten Mal liest, empfindet er gerade die Auseinandersetzung mit ihrer Kindheit und Jugend in Ungarn, noch dazu in ihrer Muttersprache verfasst, als skandalös:

Kopp gibt zu, den Laptop schon geöffnet zu haben, als sie noch lebte. Ich wollte etwas herausfinden. 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?²⁵

Allein der Bruch mit der gemeinsamen Fokussierung auf Gegenwart und Zukunft führt dazu, dass Darius die Beziehung in Frage stellt. Gut hundert Seiten erzählt er von dem Gespräch mit Flora, in dem die Worte über die Vergangenheit gefallen sein sollen. Flora habe gesagt: „In der Gegenwart leben und ein wenig in der Zukunft. Die Vergangenheit ist die Vergangenheit. Faden ab und fertig.“²⁶ Der Skandal, den Floras Beschäftigung mit ihrer Vergangenheit für Darius darstellt, und seine Insistenz auf der Formulierung „Die Vergangenheit ist die Vergangenheit“, die zweifach erzählt wird, markieren den Bruch, der sich in Darius' Zeitwahrnehmung vollzieht. Durch Floras Suizid und durch Darius' Lektüre der Notizen wird dieses Prinzip der Vergangenheitsbewältigung durch Verleugnung verkehrt. Jetzt wird die Gegenwart ständig durch sich überlagernde Schichten von Vergangenheiten eingeholt: Darius' Roadtrip führt ihn nicht nur in Floras Vergangenheit, nach Budapest und an ihren Geburtsort, sondern auch in seine eigene Vergangenheit, er trifft frühere Arbeitskollegen und fährt an Urlaubsorte seiner Jugend.

Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit betrifft jedoch nicht nur Kopps individuelle Biographie, sondern auch sein Verhältnis zu kollektiver Erinnerung, insbesondere an seine Kindheit und Jugend in der DDR. Kopp lehnt jegliche Reflexion dieser Zeit ab, jeglicher Bezug ist mit dem Imperativ verknüpft, sich nicht zu erinnern. Seine Sozialisierung im Nachwende-Deutschland, so stellt er es dar, gebiete ihm, die Vergangenheit zu ignorieren:

Was würdest du antworten, wenn man etwas über Bautzen wissen wollte? Ständig über Bautzen. Ich bin unschuldig, das würdest du sagen, und es wäre wahr. Unschuldig und bis zum heutigen Tage unwissend, weil ich das Volk bin, und das Volk hat nicht die Aufgabe, nach hinten zu schauen, sondern zu arbeiten und zu konsumieren, Gegenwart und

²⁵ Mora: Ungeheuer, S. 60, Herv. E. K.

²⁶ Ebd., S. 172 f.

Zukunft, das sind unsere Zeiten, um die Vergangenheit kümmere sich, wer nichts anderes zu tun hat. So habe ich es gesehen und gelernt.²⁷

Darius' spezifische Zeitwahrnehmung hat also nicht nur die individualbiographische Dimension der Beziehung zu Flora, sondern auch eine kollektive Dimension, hier angesprochen im „Volk“. Diese kollektive Dimension der Zeitwahrnehmung teilt er mit Flora, die ebenfalls in einem Ostblockstaat aufgewachsen ist und die Umbrüche nach dem Ende der Sowjetunion miterlebt hat. Diese Verknüpfungen machen Darius und Flora zu einem exemplarischen Paar der Gegenwart. Deshalb kann auch der Verschiebung der Zeitwahrnehmung, die bei Flora durch die Tagebuchaufzeichnungen dokumentiert ist und bei Darius nach Floras Suizid einsetzt, eine universellere Dimension zugerechnet werden. Es handelt sich nicht nur um die tragische Geschichte eines Liebespaares, sondern um eine Reflexion der europäischen Gegenwartsgeschichte.

Wie in den von Fisher als literarische Beispiele erwähnten Romanen von David Peace und doch auf ganz andere Weise sind Stimmen, Orte und Figuren in *Das Ungeheuer* von einer ontologischen Unsicherheit erfasst, die sich als ein gespenstisches Zwischen zeigt, das über die Figur des Ungeheuers schon im Titel benannt ist. Das betrifft zunächst das Auftreten von Flora als Geist aus der Maschine, die Darius' Erzählung auf der oberen Hälfte der Seite zu infizieren beginnt. Ihre Tagebuchnotizen nehmen Darius die Gewissheiten, die er über sein vergangenes und gegenwärtiges Leben hatte. Selbst die Leerstellen – die leeren unteren Seitenhälften – erscheinen im Verlauf der Lektüre als stummer Kommentar der abwesenden Flora, die dadurch ihre geisterhafte Anwesenheit fortsetzt. Jene ontologische Unsicherheit zeigt sich jedoch auch innerhalb von Darius' Erzählung auf den oberen Hälften der Seiten. Immer wieder sind einzelne Wörter gestrichen und durch neue ersetzt. Darius reflektiert in der folgenden Passage über die Resultate seiner zunehmenden Verwahrlosung, die seinen Platz auf dem Sofa seines Freundes Juri zunehmend blockieren: „Nichts, was man nicht entfernen könnte, wenn man denn könnte, aber nein, lieber gleich auf seinen Platz verzichten, tiefer als ~~in Gottes Hand~~ auf den Boden kannst du nicht fallen“.²⁸ Die Streichungen haben Auswirkungen auf den Status des Textes. Es gibt keine endgültige Version, insofern die durchgestrichenen Worte immer mitgelesen werden. Trotz seiner gedruckten Form deutet sich in den Durchstreichungen eine Simultanität von älteren und gegenwärtigen Versionen an. Das Zeitproblem erscheint auch auf dieser Ebene. Verstärkt wird dieser Ef-

²⁷ Ebd., S. 327.

²⁸ Ebd., S. 74. Vgl. auch die Durchstreichungen auf den Seiten 108, 235, 269, 328, 350, 386 u. 590.

fekt durch den gelegentlichen Wechsel der Stellung der Erzählstimme von einer homo- beziehungsweise autodiegetischen Position zu einer heterodiegetischen Position. Gerade im ersten Teil zeigt sich dieses Phänomen. So endet dort ein Absatz mit dem Satz: Der [...] Bestattungsunternehmer [...] schaut mich auch so schon an wie einen, der bereit wäre, mit einer Einbalsamierten in einem Bett zu schlafen, mit einer Wachsmaske über dem Gesicht, das in Wahrheit schwarz und verschrumpelt ist.²⁹ Der nächste Absatz beginnt dann mit: „Freund Pott-hoff schlug vor, sich krankschreiben zu lassen, aber Kopp winkt nur ab.“³⁰ In einem Absatz erzählt Darius selbst, im Folgenden eine heterodiegetische Erzähl- instanz, auch das Tempus wechselt. Die Verschiebung des Standpunkts der Erzählinstanz und des Tempus erzeugt ähnlich wie die Durchstreichungen Komplikationen mit Gegenwart und Vergangenheit. Die Instanz wechselt zwischen An- und Abwesenheit in der Diegese, das Tempus zwischen Gegenwart und Präteritum. Die Überlagerung von Gegenwart und Vergangenheit und die Verunsicherung über An- und Abwesenheiten, die die durchgestrichenen, aber lesbaren Zeichen, der gespenstische Status von Flora und die unklare Stellung der Erzählinstanz nach sich ziehen, dringen ausgehend von den zwei Hälften der Seiten des Romans bis in einzelne Elemente des Erzählens.

Auch die Orte und Figuren des Romans werden von der ontologischen Unsicherheit ergriffen. Darius' Roadtrip führt zu Orten, die zwar als gegenwärtig erscheinen, aber mit spezifischen Vergangenheiten besetzt sind. Das gilt für Floras Geburtsort, für die Insel Lošinj, auf der Darius in seiner Jugend Urlaube verbrachte und wo er seinem Vater begegnet, und das gilt für Athen, wo Darius schließlich strandet und seinen früheren Arbeitskollegen Avris Stavridis trifft. Extrem ist diese Überlagerung der Orte, wenn Kopp halluzinatorische Erscheinungen hat und Flora ihn plötzlich auf seinem Roadtrip begleitet. So im albanischen Saranda:

Miserable Einsamkeit. Aber er erlaubte es ihr nicht, ihm nahezukommen. Er konzentrierte sich darauf, was er in dem Moment wahrnahm. Was zu sehen ist, was zu hören ist, wie es riecht, die Temperatur, wie der Stein ist, auf dem ich sitze (hart, aber von der angenehmsten Temperatur). Flora saß im Schatten hinter ihm, ein wenig versetzt, und las ein Buch. Danke. So konnte sich Darius Kopp ohne Rücksicht auf die örtlichen Gepflogenheiten nackt ausziehen und ins Meer gehen.³¹

29 Mora: Ungeheuer, S. 52 f.

30 Ebd., S. 53.

31 Ebd., S. 337.

Gerade im Mittelteil der Reise erscheint Flora Darius immer wieder. Gelegentlich, wie sich auch an dieser Stelle im „Danke“ andeutet, spricht er sie auch an. Kompliziert wird die Situation noch dadurch, dass nicht nur Flora erscheint, sondern Darius zeitweise eine Mitfahrerin namens Oda hat, die nicht nur wegen der Assonanz der Namen immer wieder überblendet werden. Darius selbst wechselt sie delirierend: „Erst, als er wieder draußen auf der Promenade ist, wird Kopp klar, dass es Oda ist, die er an der Hand hält, und lässt los.“³² Zuletzt führt die Assonanz der Namen von Oda und Flora weiter zu Mora, dem Namen der Autorin, die in ihren Poetikvorlesungen mit dem Titel *Nicht sterben* (2014) das Verhältnis von Schreiben und Tod ins Zentrum gestellt hat, was weitere Verknüpfungen auf thematischer Ebene zulässt.³³ Nicht nur die Identität der Figur als Figur innerhalb der Diegese gerät dadurch ins Wanken, sondern auch ihr fiktionaler Status. Erzählstimmen, Orte und Figuren werden mittels verschiedener Verfahren in Zonen ontologischer Unsicherheit verschoben. Das Ende des Romans bildet diesbezüglich keine Auflösung des Konflikts. Wieder im Delirium beschließt Darius, Floras Asche 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. *Das Ungeheuer* endet also zwischen Leben und Tod.³⁴ Flora konsultiert, so erfahren wir aus ihren Aufzeichnungen, im Übrigen auch Alain Ehrenbergs Studie *Das erschöpfte Selbst*, die sie sarkastisch kommentiert: „Ehrenberg spricht von einem ‚erschöpften Selbst‘. / Freie Gesellschaften unterstützen eher die Herausbildung von Depression, repressive eher die von Neurosen. / (Aha. Und jetzt? Was schlägst du vor, Schlaumeier? Stell *du* dich doch nicht so an.)“³⁵ Im Roman ist das umgekehrte Verhältnis wichtiger: Nicht die Depression ist Folge einer freien Gesellschaft, das auch, vor allem aber wird in der existenziellen Krise der Depression und in gespenstischen Figuren die Krise der liberalen – neoliberalen – Gesellschaft erzählbar. *Das Ungeheuer* ist ein Krisenroman – die individuelle Krise der Depression rückt die kollektive in den Blick.

³² Ebd., S. 267 f.

³³ Moras Frankfurter Poetikvorlesungen sind unter dem Titel *Nicht sterben* (2014) erschienen.

³⁴ In einem Interview gab Mora an, dass Darius zunächst im dritten Band der Trilogie sterben sollte, sie es sich aber möglicherweise anders überlegen werde: Vgl. Terézia Mora: „Es gibt bessere Lösungen als den Tod“ [Interview vom 11.02.2014], unter <http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/im-gespraech-autorin-terezia-mora-es-gibt-bessere-loesungen-als-den-tod-12797363.html> (Letzter Zugriff: 30.10.2018).

³⁵ Mora: *Ungeheuer*, S. 248.

4 Depression als Dispositiv: Kathrin Röggla *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten* (2016)

Im Zentrum der Poetik von Kathrin Röggla steht die Frage: Wie lassen sich die Krisen der Gegenwart erzählen? In Texten wie *wir schlafen nicht* (2004) oder *die alarmbereiten* (2010) wird die Dynamik des gegenwärtigen Krisendiskurses seziert.³⁶ Röggla hat sich in diesem Kontext auch mit der Frage auseinandergesetzt, wie Krisenbewusstsein und eine spezifische Zeitwahrnehmung zusammenhängen. Eine Ausgabe der *Neuen Rundschau*, die sie herausgegeben hat, trägt den Titel *Gegenwart vs. Futur zwei*.³⁷ Die Zeitform Futur II steht für ein Verständnis von Zukunft als in der Gegenwart zu bearbeitendes Risiko. Die Zukunft als Möglichkeitsraum schließt sich, weil sie als ein schon abgeschlossenes Ereignis imaginiert wird, auf das in der Gegenwart reagiert werden muss. So erzeugen katastrophische Zukunftsszenarien Handlungsdruck in der Gegenwart. Wie Röggla in einem Essay mit dem Titel *Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion* schreibt: „Die Zeitlichkeit der Katastrophe bestimmt den [...] Takt, wir stehen unter dem Diktat des plötzlich Hereinbrechenden.“³⁸ Im selben Text diskutiert Röggla die Darstellbarkeit der Krisen der Gegenwart anhand von Shakespeares Königsdramen und führt den Suizid als auffällige Differenz zu den Renaissance-theaterstücken an: In „unserer neuen Shakespeareformation [scheinen] weniger Morde denn Selbstmorde den Tragödienstoff zu bilden.“³⁹ Dieses Zeit- und Zukunftsverständnis lässt eine strukturelle Äquivalenz zu den Entwürfen von Avanesian bis Reynolds erkennen, die eingangs erwähnt wurden.

In diesem Kontext ist Rögglas Band *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten* (2016), der mehrere zusammenhängende und durch eine gemeinsame Rahmung verknüpfte Erzählungen präsentiert, als ein weiteres Beispiel zu lesen, die Krise der Gegenwart mit dem Verfahren des depressiven Blicks zu beschreiben. Der

³⁶ Vgl. dazu zuletzt Sabine Nöllgen: Im „präsenz der kelpwälder“. Tempi und Modi der ökologischen Krise in Kathrin Röggla „die alarmbereiten“. In: *Literatur und Ökologie*. Hg. v. Claudia Schmitt u. Christiane Sollte-Gresser. Bielefeld 2017, S. 577–588 und Anna Rutka: Literarische Imaginationen des Endes im Umfeld der globalen Finanzkrise 2008. In: *Imaginationen des Endes*. Hg. v. Aneta Jachimowicz, Alina Kuzborska u. Dirk H. Steinhoff. Frankfurt a. M. 2015, S. 447–465.

³⁷ Vgl. Kathrin Röggla (Hg.): *Gegenwart vs. Futur zwei*. In: *Neue Rundschau* 120 (2016), H. 1, S. 5–154.

³⁸ Kathrin Röggla: *Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion*. In: *dies.: besser wäre: keine. Essays und Theater*. Frankfurt a. M. 2013, S. 209–232, hier S. 211.

³⁹ Ebd., S. 228.

Bezug zu diesem Kontext deutet sich schon in der Covergestaltung an. In der linken oberen Ecke ist eine Figur skizziert, die im Begriff ist, sich aus dem Fenster zu stürzen. Zugleich scheint dieselbe oder eine andere Figur im Zentrum des Covers, die Arme zum Kreuz gebreitet, schon tot zu liegen. Auf der Buchrückseite ist eine weitere kleine Skizze zu sehen, die den Abtransport eines Körpers auf einer Trage zeigt. Diese drei Momente, die eigentlich – Sprung, Aufprall, Abtransport – chronologisch aufeinanderfolgen, erscheinen gleichzeitig. Die Verknüpfung von Selbstmord und Verschiebung der Zeitwahrnehmung zuungunsten der Zukunft deuten sich hier an. Der depressive Blick ist in *Nachtsendung* das Dispositiv, das für die Figuren nicht fassbar wird, das aber ihre Wahrnehmung strukturiert.

Die Figuren im Band sind „anachronistische Irrläufer[]“, ⁴⁰ wie es in der Erzählung *Tangente* heißt, deren ontologischer Status unsicher ist und die häufig Erfahrungen der Derealisierung machen. Einer Figur fehlt die Erinnerung an einen ganzen Tag, Landschaften lösen sich auf, Momente dehnen oder beschleunigen sich plötzlich. Zudem scheinen die Figuren einer seltsamen Todesfixierung zu unterliegen, die nicht unbedingt artikuliert wird, die sich aber im Verschwinden der Figuren andeutet. So endet Peter Herrfurth in der Erzählung *Die Fortsetzung* „in einer Art Kälteraum [...] oder dort, wo sie die Toten aufbewahren. Zumindest befand sich in diesem Raum, wo er jetzt war, kein Rest Leben“. ⁴¹ Mit seiner Ankunft in diesem Raum bereitet sich auch der Protagonist auf sein Verschwinden vor, das mit dem Ende der Erzählung eintritt. In *Kein Kontakt zu den Toten* sind die Eigenschaften von Toten auf verschiedene noch lebende Menschen verteilt, die als partielle Wiedergänger auftreten. ⁴² So berichtet eine Frau:

Dort drüben liege die Art, wie er [ihr verstorbener Mann] seinen Kaffee umgerührt hatte, in der Sonne, da spaziere 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. ⁴³

⁴⁰ Kathrin Röggla: *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten*. Reinbek 2016, S. 36. Aufgrund ihres Zusammenhangs werden nicht die einzelnen Erzählungen, sondern der Band nachgewiesen.

⁴¹ Ebd., S. 16 f.

⁴² Vgl. ebd., S. 219–227.

⁴³ Ebd., S. 220.

Die Figuren dieser Erzählung verkörpern zugleich ihre Gegenwart und die Vergangenheit anderer. Vorgeführt werden in *Nachtsendung* vor allem durch Frikationen in der Zeitwahrnehmung ausgelöste Zwischenzustände, die Gespenster, Wiedergänger und andere Zwischenfiguren erzeugen.

Dem unsicheren Status der Figuren geht der unsichere Status der Erzählungen insgesamt voraus, der durch ihre Rahmung markiert wird. Die erste und letzte Erzählung ist jeweils mit „Starter“ überschrieben – schon auf dieser Ebene wird das Motiv der Wiederkehr eingeführt. Die Rahmenhandlung erzählt von den Passagieren eines Flugzeugs, das eigentlich starten sollte, aus unbekannten Gründen jedoch nicht starten darf oder kann.⁴⁴ Die nicht näher eingeführte Erzählinstanz spekuliert darüber, ob die Passagiere aus dem Flugzeug zurück ans Gate geführt werden würden und dort die Geschäfte noch offen hätten, man werde dann Gespräche führen und nach draußen schauen:

Ja, man würde aus den riesigen Fensterfronten auf die dunkel werdende Stadtlandschaft da draußen schauen und sich Dinge fragen. Wann das erste Haus zu brennen beginnt beispielsweise, ob die Explosionen überhaupt zu vernehmen sein werden, ob der Rauch im Nachthimmel verschwinden wird, oder ob es sich um ein lautloses Zurücksinken der Gebäude in die Schwärze der Nacht handeln wird, ja, ganz ohne Geräusche!⁴⁵

Die Passagiere oder zumindest die Erzählinstanz erwarten also ein apokalyptisches Szenario, das sie als Beobachter*innen aus der Distanz betrachten werden können. Die Erzählinstanz überlegt weiter, ob die Passagiere dann am Gate warten könnten und, wenn sie denn zurückgeführt würden, sich Geschichten erzählen würden: „Eine Erzählung nach der anderen würde man auspacken“,⁴⁶ heißt es im letzten Satz der einleitenden Erzählung. Die konjunktivische Formulierung lässt die Leser*innen im Unklaren darüber, ob diese Ereignisse wirklich eintreten werden, das heißt, ob man im Folgenden diese Erzählungen liest oder nicht. Der Status der diegetischen Ebenen bleibt also unsicher.

Die Erzählung *Im Bauch des Wals (Nuller Jahre)*, die von der titelgebenden *Nachtsendung* handelt, thematisiert am deutlichsten, was in fast jeder Erzählung zumindest in einem Nebensatz angesprochen wird: die Verschiebung der Zeitwahrnehmung und ihre Folgen für die Reflexion unbestimmter, aber doch

⁴⁴ Flugreisen sind ein Motiv des Erzählbands. So scheint die Protagonistin von *Tangente* in einer Zeitschleife auf dem Weg zum Flughafen gefangen zu sein, und in *Überflug (Marokko)* sitzt die Hauptfigur in einem scheinbar endlos kreisenden Flugzeug. Beide sind auf bestimmte Art und Weise in einer transitorischen Gegenwart arretiert.

⁴⁵ Röggl: *Nachtsendung*, S. 7.

⁴⁶ Ebd.

immer als Bedrohung aus der Zukunft präsenter Krisen und Katastrophen. Der Moderator der Nachtsendung, Peter Wols, befindet sich in der misslichen Lage, dass seine Interviewgäste die Fähigkeit verloren haben, zunächst konzise und schließlich überhaupt irgendetwas zu formulieren. 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.⁴⁷

Die Gegenwart ist mit sich selbst und dem permanenten Krisenzustand beschäftigt, der sich nicht mehr adäquat beschreiben lässt. Die Zeit, so wird angedeutet, scheint sich zu dehnen, das Jetzt weitet sich aus: „Die angegebene Stunde [der Radiosendung] 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.“⁴⁸ Ein Zustand der Zeitlosigkeit stellt sich ein, die Unbestimmbarkeit erfasst immer weitere Bereiche der Gegenwart. Am Ende der Erzählung heißt es lapidar: „Das Meer zog sich zurück. (Einen Augenblick, dann war es da.)“⁴⁹ Wols und seinen Gast ereilt damit das Schicksal, das die meisten anderen Protagonisten von *Nachtsendung* mit ihm teilen: Er verschwindet in der zeitlosen Gegenwart des Krisenzustands. Es ist bezeichnend, dass sein letzter Gast Mitglied einer Punkband war und – entsprechend dem Punk-Motto *no future* – gerade daran scheitert, das nicht näher beschriebene Ereignis, den permanenten Krisenzustand der Nuller und der folgenden Jahre, einzuordnen und Schlüsse für die Zukunft zu ziehen.

Die letzte Erzählung ist wie die erste *Starter* betitelt und führt zurück zu den wartenden Flugzeugpassagieren. Auch die Leser*innen befinden sich in einer Zeitschleife, sie sind wieder dort angekommen, wo sie begonnen haben. Die Erzählung nimmt die Sätze der ersten teilweise wieder auf, variiert sie jedoch leicht und erzeugt so den Effekt der Fremdheit im Vertrauten, den Freud als

⁴⁷ Ebd., S. 214.

⁴⁸ Ebd., S. 216 f.

⁴⁹ Ebd., S. 218.

unheimlich beschrieben hat.⁵⁰ Ein Mann fragt danach, ob die erwartete Apokalypse vor den Fenstern – „es“ – nun stattgefunden habe. Eine Antwort bekommt er nicht, auch durch die kleinen Fenster des Flugzeugs lässt sich nichts erkennen: „Sie fahren los, starten, und es ist eigentlich so wie immer.“⁵¹ Das „eigentlich“ deutet an, dass das ungute Gefühl bleibt, dass die Zukunft weiter droht, dass sie als Möglichkeitsraum verloren ist und sich nur als Futur II – als Anwesenheit des abwesenden Noch-Nicht – in der Gegenwart realisiert.

Der depressive Blick wird in Rögglas Erzählungen nicht explizit. Vielmehr strukturiert er die Weltwahrnehmung der Figuren in der Art eines Dispositivs. Diese Rahmung deutet sich in den Reflexionen der Erzählinstanz im Flugzeug an, die jenes Gefühl von Wiederholungsschleifen in einer endlosen Gegenwart einführt, das auch die Erzählungen kennzeichnet. Spezifiziert wird diese endlose Gegenwart durch die „Gespenster unserer Gegenwart“,⁵² bei denen es sich insbesondere um die mit zeitlichen Derealisierungserfahrungen konfrontierten Figuren handelt. Im Zuge dessen wird vor allem die Wiederkehr der Vergangenheit problematisch. Im Unterschied zu Moras *Das Ungeheuer* und Fishers biografischem Essay sind die Figuren in *Nachtsendung* nicht depressiv, sondern werden durch das depressive Weltverhältnis einer heterodiegetischen Erzählinstanz geprägt. Im Kontext von Rögglas Überlegungen zum Selbstmord als Tragödienstoff der Gegenwart, der Buchgestaltung und dem Verschwinden der Figuren lässt sich diese Konstellation als eine weitere Variation des depressiven Blicks begreifen.

5 Die Krise der Repräsentation der Krise

In *Gespenster meines Lebens* schreibt Mark Fisher:

Für mich steht fest, dass die Zeit von ungefähr 2003 bis heute, zumindest was die (Pop-)Kultur anbelangt, als die schlimmste seit den 1950er Jahren angesehen werden wird – und das nicht in irgendeiner fernen Zukunft, sondern schon bald. Die kulturelle Ödnis festzustellen heißt allerdings nicht, andere Möglichkeiten hätten nicht existiert.⁵³

⁵⁰ Vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: ders.: Studienausgabe. Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt a. M. 2000, S. 241–274.

⁵¹ Röggl: *Nachtsendung*, S. 283.

⁵² Vgl. ebd., Buchrückseite.

⁵³ Fisher: *Gespenster*, S. 43 f.

Die Texte von Mora und Rögglä sind kein Zeichen kultureller Ödnis, sie sind eher literarische Äquivalente zu *Burial* oder *The Focus Group*, die Fisher als positive Gegenbeispiele bespricht, insofern sie Ansätze zur Reflexion oder zumindest zur Diagnose der Gegenwart bieten. Sie teilen mit Fisher ein spezifisches Verfahren der Zeitkritik. Sie sind zeitdiagnostisch, weil sie auf verschiedenen Ebenen den depressiven Blick als Paradigma der Wahrnehmung einsetzen. Die Konsequenz dieses Verfahrens ist die Akzentuierung einer spezifischen Zeitwahrnehmung, die nicht nur von diesen drei Beispielen geteilt wird: Der Verlust der Zukunft führt in Kombination mit Überlagerungen von Gegenwart und Vergangenheiten zu einem Zustand der Zeitlosigkeit. Die Texte sind von Figuren der Wiederkehr, Abbrüchen und Derealisierungseffekten geprägt. Neben anderen Texten von Mora und Rögglä sowie den Romanen von David Peace könnte man noch weitere Werke der Gegenwartsliteratur dieser Strömung zurechnen. Zu denken wäre etwa an Marcel Maas' *Play Repeat* (2010), das Wiederkehrmotive in verschiedenen medialen Konstellationen thematisiert oder Jakob Noltes *Schreckliche Gewalten* (2017), dessen Sujet verlorene Zukünfte der 1970er Jahre in sich überlagernden Erzählungen über Geschwister sind.

Die „kulturelle Ödnis“, die Fisher anspricht, ist auch eine Krise der Repräsentation der Krise, wie sie auch von Rögglä immer wieder thematisiert wurde. Auf diese Krise der Repräsentation der Krise kann man mit unterschiedlichen Verfahren reagieren, zum Beispiel, indem man einen Beobachterstandpunkt außerhalb des Geschehens fingiert. Das führt zu Tendenzliteratur, was nicht pejorativ, sondern als eine Schreibweise unter anderen verstanden werden soll, in der Art, wie sie Robert Menasses *Die Hauptstadt* (2017) oder Alexander Schimmelbuschs *Hochdeutschland* (2018) vorführen. Die Gegenwart wird zum Negativ dieser Texte, über die nur gesprochen wird, insofern auf sie reagiert wird. Fisher, Rögglä und Mora schließen hingegen an die Gegenwartsaffirmation der Pop-Literatur der 1990er Jahre an, zu der sich zumindest im Fall von Fisher und Rögglä auch Verbindungslinien ziehen lassen. Im Gegensatz zu vielen Beispielen aus dem Kontext der Pop-Literatur ist diese Affirmation der Gegenwart auf der Ebene der Verfahren nicht von einem emphatischen Bezug auf das Jetzt begleitet. Vielmehr greifen sie die Depression als ‚Epochenkrankheit‘ im Sinn von Degler und Kohlroß auf und verstehen sie als eine spezifische Limitation, die produktiv wird. Sie kehren damit einerseits den Zusammenhang von kapitalistischer Gesellschaft und Subjektautonomie hervor, den Ehrenberg herausgearbeitet hat, und nutzen ihn zugleich zur Kritik dieser Gesellschaft.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: Che cos'è il contemporaneo? In: ders.: *Nudità*. Rom 2009, S. 19–32.
- Avanessian, Armen/Suhail Malik (Hg.): *Der Zeitkomplex. Postcontemporary*. Berlin 2016.
- Berardi, Franco: *After the future*. Oakland, CA 2011.
- Berwald, Olaf: The ethics of listening in Dana Ranga's *Wasserbuch* and Terézia Mora's *Das Ungeheuer*. In: *Envisioning Social Justice in Contemporary German Culture*. Hg. v. Jill E. Twark u. Axel Hildebrandt. London 2015, S. 275–289.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* [1972]. Übers. v. Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1977.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II* [1980]. Übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Vouillé. Berlin 1992.
- Degler, Frank/Christian Kohlroß: Einleitung: Epochenkrankheiten in der Literatur. In: *Epochen / Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*. Hg. v. dens. St. Ingbert 2006, S. 15–20.
- Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat, die Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* [1993]. Frankfurt a. M. 2004.
- Ehrenberg, Alain: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart* [1998]. Frankfurt a. M. 2004.
- Fisher, Mark: *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft* [2014]. Übers. v. Thomas Atzert. Berlin 2015.
- Fisher, Mark: *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?* [2009]. Übers. v. Christian Werthschulte, Peter Scheiffele u. Johannes Springer. Hamburg 2013.
- Fisher, Mark: *k-punk* [2006–2013], unter <http://k-punk.abstractdynamics.org/> (Letzter Zugriff: 30.10.2018).
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche* [1919]. In: ders.: *Studienausgabe*. Bd. IV: *Psychologische Schriften*. Frankfurt a. M. 2000, S. 241–274.
- Fukuyama, Francis: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* Übers. v. Helmut Dierlamm, Ute Mihr u. Karlheinz Dürr. München 1992.
- Ghost Dance*. Reg. Ken McMullen. Looney's, 1983.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Unsere breite Gegenwart*. Berlin 2010.
- Haase, Michael: Erzählen in der breiten Gegenwart – drei exemplarische Lektüren aus dem Jahre 2009. In: *Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen in der deutschsprachigen und polnischen Literatur nach 1989*. Hg. v. Carsten Gansel, Markus Joch u. Monika Wolting. Göttingen 2015, S. 393–405.
- Häggglund, Martin: *Radical Athesim. Derrida and the Time of Life*. Stanford 2008.
- Hayles, N. Katherine: *Electronic Literature. New Horizon for the Literary*. Notre Dame, Indiana 2008.
- Jameson, Frederic: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. In: *New Left Review* 146 (1984), S. 53–92.
- Metz, Bernhard: *Vom Aufschreibe- zum Satzsystem: Computergestützte Textverarbeitung und Druckvorstufe bei John Barth, Renaud Camus, Mark Z. Danielewski, Umberto Eco, Max Goldt, Jeanette Winterson und einigen anderen*. In: *Kritische Beiträge. Sonderheft Typographie & Literatur*. Hg. v. Thomas Rahn u. Rainer Falk. Frankfurt a. M. 2016, S. 269–285.
- Mora, Terézia: *Nicht sterben*. München 2014.

- Mora, Terézia: „Es gibt bessere Lösungen als den Tod“ [Interview vom 11.02.2014], unter <http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/im-gespraech-autorin-terezia-mora-es-gibt-bessere-loesungen-als-den-tod-12797363.html> (Letzter Zugriff: 30.10.2018).
- Mora, Terézia: *Das Ungeheuer*. München 2013.
- Nöllgen, Sabine: Im „präsens der kelpwälder“. Tempi und Modi der ökologischen Krise in Kathrin Röggla's „die alarmbereiten“. In: *Literatur und Ökologie*. Hg. v. Claudia Schmitt u. Christiane Sollte-Gresser. Bielefeld 2017, S. 577–588.
- Reynolds, Simon: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London 2011.
- Röggla, Kathrin: *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten*. Reinbek 2016.
- Röggla, Kathrin (Hg.): *Gegenwart vs. Futur zwei*. In: *Neue Rundschau* 120 (2016), H. 1, S. 5–154.
- Röggla, Kathrin: *Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion*. In: *dies.: besser wäre: keine. Essays und Theater*. Frankfurt a. M. 2013, S. 209–232.
- Rutka, Anna: *Literarische Imaginationen des Endes im Umfeld der globalen Finanzkrise 2008*. In: *Imaginationen des Endes*. Hg. v. Aneta Jachimowicz, Alina Kuzborska u. Dirk H. Steinhoff. Frankfurt a. M. 2015, S. 447–465.
- Schütte, Andrea: *Chronik der Gefühle in Terézia Moras Roman Das Ungeheuer (2013)*. In: *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur & Literaturen* 25 (2016), S. 247–263.
- 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: *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Hg. v. Corina Caduff u. Ulrike Vedder. Paderborn 2017, S. 139–149.
- Sontag, Susan: *Krankheit als Metapher*. Übers. v. Karin Kersten u. Caroline Neubaur. München 1978.
- Schumacher, Eckhard: *Present Shock. Gegenwartsdiagnosen nach der Digitalisierung*. In: *Merkur* 72 (2018), H. 826, S. 67–77.
- Schumacher, Eckhard: *Vergangene Zukunft: Repetition, Rekonstruktion, Retrospektion*. In: *Merkur* 69 (2015), H. 788, S. 58–64.
- Taylor, Nathan: *Am Nullpunkt des Realismus. Terézia Moras Poetik des hic et nunc*. In: *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Hg. v. Silke Horstkotte u. Leonhard Herrmann. Berlin/Boston 2013, S. 13–30.

