

Heinz-Peter Preußner

Das Ende der Zukunft in der permanenten Katastrophe: Zur ‚Gegenwärtigkeit‘ der neueren dystopischen Literatur

Zusammenfassung: Dystopien erscheinen derzeit als permanente Katastrophe und sind zugleich eine literarische Ressource. In ihnen wird nicht mehr zur Umkehr ermahnt, sondern der Untergang als Gegebenheit akzeptiert und als Genre gestaltet. Die Apokalypse verstetigt sich – und erweist sich primär als Zerfall des Gesellschaftlichen, als ‚Erosion der sozialen Ordnung‘. Der Entwurf der *Letzten Welten* des zivilisationskritischen Doppeljahrzehnts der 1970er und 1980er Jahre skizzierte bereits, dass ein dystopisches Danach möglich, ja zu erwarten sei – und dass es sich perpetuiert durch die Pluralisierung der Untergänge. Die kommende Düsternis signalisiert hingegen, dass wir im Heute unseres Alltags schon teilhaben an den immer neuen Dystopien. Kein Trost ist in Sicht, den Schrecken aufzufangen. Das Ende ist nicht nur gewiss, es wird auch ‚gegenwärtiger‘, rückt näher an die Erfahrungswirklichkeit der Zeitgenossen. Das hat zwei Gründe: Zum einen ist der Stand der Technik inzwischen weiter gediehen, als es viele der dystopischen Projektionen des zwanzigsten Jahrhunderts prophezeiten. Zum anderen hat sich die Fiktionalisierung des Genres Dystopie narrativ verankert in den Köpfen der Rezipienten.

I

Die Erzählungen vom Ende der Menschheit (vgl. Krah; Schipper und Plasger) gehörten über Jahrhunderte hinweg zu den großartigsten, die überhaupt denkbar waren. Sie weckten das Gefühl des Erhabenen in einer Extension, die schier unüberbietbar schien. Für das christliche Abendland galt die *Offenbarung* des Johannes als zentraler Text, der die Auslöschung der gesamten Menschheit in Bildern von erhabener Endgültigkeit zu fassen vermochte. Doch diesen letzten Text des *Neuen Testaments* überkrönte, bei aller Vernichtungseuphorie, bei aller Grausamkeit des göttlichen Strafgerichts – *dies irae, dies illa* –, doch die Heilsgewissheit. Der „Trost“ (Kollmann 73, vgl. 58) wird gebildet von der Gloriole des Tausendjährigen Reiches Christi auf Erden, in welchem die Gerechten und Guten gegen das Werk des Satans obsiegen (vgl. Pauen 182; Moog-Grünewald und Lobsien) und die Aufnahme in die himmlische Allgegenwart Gottes – beim jüngsten Gericht – vorbereiten. Ein Gefühl

heinz-peter.preusser@uni-bielefeld.de

der Überwältigung, der Entgrenzung durchzieht die *Apokalypse*, ein Überschwang, der das Entsetzen ebenso umfasst wie die Freude.

Edmund Burke und Immanuel Kant haben den psychologischen Mechanismus beschrieben, der im Gefühl des *Sublimen* wirksam wird. Von der Zerstörungsbedrohung, die durch Bilder elementarer wie betont grausamer Gewalt aufgerufen wird, wechselt das Subjekt zur Erfahrung, der Vernichtung letztlich entronnen zu sein. Die Anspannung, physiologisch kaum überbietbar als Kontraktion aller Nerven und Muskeln, löst sich auf in Entspannung, die Erschlaffung des Körpers, der sich nunmehr in Sicherheit weiß. Es mag größere Süßigkeit geben auf Erden, es mag schauerlichere Gewalt existieren, zumal, wenn sie bis zur tatsächlich erlittenen Vernichtung des Selbst reicht. Aber der Wechsel von der Todesdrohung einerseits zum Glücksgefühl, dem ultimativen Unheil dennoch entronnen zu sein, überbiete alles, was zu empfinden der Mensch überhaupt fähig sei, meint Burke, weil der Umschlag vom Negativen ins Positive über den Indifferenzpunkt führe und damit die größte Extension erreiche. Kant folgt ihm hierin. Das Erhabene wiederum ist kaum größer zu konzipieren als in der Vernichtung der Gattung des Menschen, der Auslöschung zahlloser weiterer Arten am Ende des Anthropozäns oder gar des Planeten selbst.

Wenn die Heilsgewissheit schwindet, konstatierte schon Vondung (12), wird die *Apokalypse* um ihren glücklichen Ausgang beschnitten oder *kupiert*. Doch was wir derzeit erleben, ist eine Potenzierung dieses Verlustes. Kein Trost ist in Sicht, den Schrecken aufzufangen. Der Untergang ist nicht nur gewiss, er wird auch gegenwärtiger, rückt näher heran an die Erfahrungswirklichkeit der Zeitgenossen. Das hat zwei Gründe: Zum einen ist der Stand der Technik inzwischen teils weiter gediehen, als es die dystopischen Projektionen des zwanzigsten Jahrhunderts prophezeiten. Zum anderen hat sich die Fiktionalisierung des Genres Dystopie narrativ so verankert in den Köpfen der Rezipienten, dass diese sich auch dort beheimatet fühlen, wo unsere Alltagswahrnehmung nicht hinreicht, etwa in die Tiefen der Galaxien, auf die fremden Welten anderer Planeten. Damit ist selbst deren ‚exotistischer‘ Erlebnishorizont Teil der Gegenwärtigkeit des Erlebten und hierin ‚präsent‘.

In der Epoche der Postmoderne, seit den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, vollzog sich bereits eine Pluralisierung letzter Welten. Der Untergang verlor seine finale Qualität. Statt ein Ende zu bieten, folgten dem Szenario der letzten Welt vielfältige andere narrative, multiple neue *Letzte Welten*. Die Apokalypse verstetigte sich demgemäß. Die Postapokalypse war und ist ein Zustand der Dauererregung, dem bereits der große Spannungsbogen des Erhabenen abhanden kam. Bei allem Katastrophismus, den die ‚letzte Generation‘ verbreitet als Kämpfer gegen die menschengemachte Klimaänderung, spürt man diese Entdramatisierung des Untergangs, die Scherpe (270) schon für die 1980er Jahre konsta-

tierte. „Krisenmodus“ wurde unlängst als Wort des Jahres 2023 gewählt. Die Vernichtung der Gattung ist – als Erwartungshorizont – in der Breite der Bevölkerung angekommen – und auf Dauer gestellt (vgl. Vondung 339, auch 510; Probst 11–12).

Zukunft erscheint nunmehr aber nicht allein als permanente Katastrophe (vgl. Horn), in der keine grundsätzliche Wende mehr möglich ist. Das Ende der Zukunft selbst zeigt sich in der permanenten Katastrophe. Die ‚Zernichtung‘ der Zukunft macht die ‚Gegenwärtigkeit‘ der neueren dystopischen Literatur aus. Das wäre meine These. Für Benjamin war die ‚Permanenz‘ bereits die Katastrophe, weil sie unabänderlich schien – und nur durch einen revolutionären Akt, eine Interruption zu durchschlagen: doch nichts davon lebt fort im Empfinden der Gegenwart. Der Krisenmodus verflacht die Bedrohung auf eine physiologische Daueranspannung, der keine Entspannung mehr folgen mag. Dennoch, ja womöglich deshalb, etablierte sich die Dystopie (vgl. Aldridge) längst als eine „literarische Ressource“ (Röggla) und konnte damit produktiv und kommensurabel werden, zum Stoff der Genreliteratur und des Genrefilms. In beiden fiktional-narrativen Formaten hat sich ein apokalyptischer Diskurs verfestigt, der nicht mehr primär warnen will vor dem Kommenden (vgl. Huber 51, vgl. 79–80), nicht mehr zur Umkehr ermahnt, sondern den Untergang als Gegebenheit akzeptiert und als Genre gestaltet. Die Apokalypse verstetigt sich – und eliminiert darin die Zukunft. Sie ist keine soziale Diagnose und zeigt doch den Zerfall des Gesellschaftlichen, die „Erosion der sozialen Ordnung“ (Erdbürger, Jabłowska und Probst).

Das ist ein neuer Trend, verglichen mit dem zivilisationskritischen Doppeljahrzehnt der 1970er und 1980er Jahre und selbst gegenüber der Literatur der Jahrtausendwende. Die Erfahrung der *Letzten Welten* (Preußner 2003) meinte ja bereits, durch die grammatische Form signalisiert, dass ein Danach möglich, ja zu erwarten sei – und dass dieses sich perpetuiere. Nun geht es indes nicht allein weiter – in den immer neuen letzten Welten –, sondern die Zukunft selbst wird darin negiert, dass der Untergang sich als *gegenwärtiger* permanent fortsetzt. Er ist schon Teil unserer Jetztzeit. Die Apokalypsen werden zum Spiegel der heutigen Gesellschaften, ohne auf eine Aufhebung der beklagten Zustände hinauslaufen zu können. Diese Tendenz beleuchtet der Beitrag in drei Ausformungen: Als Entdramatisierung des Untergangs (II), als Reduktion der Zukunft zur reinen Verlängerung der Gegenwart (III) und als Projektionen des Heutigen in die kosmischen Weiten ferner Planeten (IV). Fazit und Ausblick deuten abschließend den Umgang mit Technik als Gegenwart der Zukunft (V).

II

„Wahrlich, ihr seid nicht mehr!“, so redet die Rätin im Roman des Günter Grass (1986) zum „gewesene[n] Menschengeschlecht“; „langlebiger als der Mensch ist sein Abfall. Einzig Müll hat ihn überdauert!“, der ideale Nährgrund für das Überleben der Nager in verseuchter Landschaft (*Rätin* 14, 13, vgl. 83, 225).

Schluß! sagt sie. Euch gab es mal. Gewesen seid ihr, erinnert als Wahn. Nie wieder werdet ihr Daten setzen. Alle Perspektiven gelöscht. Ausgeschissen habt ihr. Und zwar restlos. Wurde auch Zeit! / In Zukunft nur Ratten noch. (10)

[...] Gut, daß sie weg sind! Haben alles versaut. Mußten immer kopfoben was ausdenken. Hatten, selbst wenn Überfluß sie ersticken wollte, nicht genug, nie genug. [...] Dumme Bescheidwisser! Immer mit sich entzweit. [...] Gut, daß sie nicht mehr denken, nichts sich ausdenken und nichts mehr planen, entwerfen, sich nie mehr Ziele stecken [...]. Diese Narren mit ihrer Vernunft und ihren zu großen Köpfen, mit ihrer Logik, die aufging, bis zum Schluß aufging. [...] Weg sind sie, weg! Gut so. Sie fehlen nicht. (32)

Grass bilanziert gnadenlos – und umfassend –, wie es zu dieser Auslöschung hat kommen können. Er summiert Naturzerstörung, Waldsterben, das Umkippen der Meere (280), Müllberge, stinkende Flüsse, verseuchtes Grundwasser, Wüstenwuchs und Schwund der Moore (177), Computer- (429) und Gentechnologie, Männerherrschaft und die Suggestionskraft der Videotechnik. Sie allesamt sind Folgen einer fehlgeleiteten Vernunft, die nicht zu sich selbst kommen kann als einer aufgeklärten. Was jetzt noch erwartet wird, bringt nurmehr das Ende in Fortsetzungen (197). Letzte Konsequenz dieses Rationalisierungszwanges, der überall nur auf Verwertung schießt, ist die Neutronenbombe (vgl. 164, 203, 236). Damit ist eine „posthumane Zeit“ (218) angebrochen, welche auf die Geschichte der Menschheit zurückblickt – und von einer Welt ohne Menschen fabuliert.

Die Postapokalypse hat also Tradition in der deutschen Literatur. Hans Magnus Enzensbergers ‚Komödie‘ *Der Untergang der Titanic* (1978) bereitete den Diskurs vor. Hier ist sogar die Idee des Untergangs selbst, die Vorstellung der finalen Katastrophe, schon gedacht als das letzte Bild einer Utopie,¹ die verschwinden werde wie der Eisberg in den Wassern der Karibik.

Um aber auf das Ende zurückzukommen:
Damals glaubten wir noch daran (wer: ‚wir‘?)
als gäbe es etwas, das ganz und gar unterginge,

¹ Zum Utopiebegriff im Anschluss an Thomas Morus sind zahlreiche wissenschaftliche Publikationen vorgelegt worden. Vgl. etwa Esselborn 8; Meyer 25, 136–137; Wagner-Lawlor, Marks und Vieira.

spurlos verschwände, schattenlos
 abschaffbar wäre ein für allemal
 [...]

Auch eine Spielart der Zuversicht! (*Untergang der Titanic* 97)

Wie nachdrücklich Grass die Auslöschung der Gattung beschreibt, *Die Rättin* steuert doch auf den Kipppunkt zu, der erst noch erreicht werden muss und damit eine Schwundstufe von Zukunft markiert. Zwar wird in der Narration retrospektiv betrachtet, wie es zum Untergang hat kommen können – und der Anthropozentrismus ist eine zentrale Kategorie dieser Entwicklung. Aber in der Gegenwart des Romans ist etwa der große Atomblitz der nuklearen Konfrontation noch nicht eingetreten. Diese ‚Zuversicht‘ ist den späteren Postapokalypsen unserer Gegenwart nicht mehr anzumerken: im Gegenteil.

Heinz Helles Roman *Eigentlich müssten wir tanzen* (2015) präsentiert uns eine Zukunft, die keine mehr ist, weil man die Fortdauer der Zeit kaum ertragen kann. Fünf junge Männer, Drygalski, Gruber, Fürst, Golde und der Ich-Erzähler (16), verbringen ein gemeinsames Wochenende auf einer Berghütte. Auf dem Rückweg, ins Tal und in ihre Heimatstadt, sehen sie, dass die Welt um sie in diesen Tagen eine andere geworden ist, eine der Auslöschung. Ihr Programm lautet nun, im Überleben den Lebenssinn zu finden. Alles um sie ist offenbar zerstört – und die Quelle der Vernichtung lässt sich nicht ausmachen (vgl. 73–74, 100–101). Den handelnden, untereinander distanzierten Figuren, die sich nur beim Nachnamen nennen, scheint dieser Umstand auch gar nicht wichtig. Sie nehmen die geänderten Bedingungen an – und schwanken nur zwischen der Präsenz des Existenzkampfes einerseits, im Präsens formuliert, und den Vergangenheitsformen des Erinnerns andererseits, vor allem in den Nächten. Wie zufällig finden sie eine apathische, kaum mehr bewusste Frau im Gestrüpp, die alle fünf sogleich vergewaltigen, auch wenn dem letzten, Drygalski, die Penetration nicht mehr ‚gelingen‘ will (10–11) – „er bricht unzufrieden ab. Sie bewegt sich nun gar nicht mehr“ (11).

Der Überlebenskampf geht offensichtlich direkt mit Verrohung einher. Und diese Reduktion auf die wechselseitige Aggression der Männer führt auch innerhalb der Gruppe zu äußerster Härte und Unbarmherzigkeit. So wird einer der Protagonisten, Fürst, dem sicheren Erfrierungstod ausgeliefert (41, 46). Ein weiterer, Golde, kann nur durch einen Hammerschlag – quasi als Gnadenakt – von seinen Leiden erlöst werden: Und Gruber übernimmt auch das (78). Diese Grausamkeiten gegen andere und untereinander sind vom Erzähler allerdings in einer betont nüchternen Sprache notiert, die den Sachverhalt umso erschütternder ausstellt. Dieser Roman will verstören, aber er ruft nicht einmal zur Umkehr auf, gibt sich nicht als Mahner und Warner, wie noch der Erzähltext von Grass. „Wo sind all die Leute hin?“, fragt Drygalski (106).

Neben dieser registrierenden Funktion schrecklicher Geschehnisse bietet der Roman aber auch Bilder der Schönheit, die er mit Ausgelassenheit verbindet. Auch dies wirkt, angesichts der Katastrophe ringsum, irritierend:

Die weißen Hänge im Mondlicht vor den Panoramafenstern. Ihre Schönheit. Unser Hass auf sie und auf ihre Schönheit, weil wir plötzlich nichts anderes empfinden konnten als eine physische Angst vor dem Tod. Also tanzten wir. Fünf Männer tanzten. Wir tanzten im dunklen Speisesaal, wie sahen unsere Gesichter nicht, wir hörten uns staunend schnaufen, hecheln, zwischen panischem Aus- und vorsichtigem Einatmen, frische Luft, kalt, viel zu kalt. (114, vgl. 167)

Die Ausgelassenheit ist keine der Freude, sondern der blanken Panik, die bereits in der ersten Nacht ausbricht – und an die sich der Ich-Erzähler erinnert, kurz vor dem vermeintlichen Tod: „Wir starben dann doch nicht“ (115). Die Postapokalypse geht weiter, indem man geht und atmet, reduziert auf reine Gegenwärtigkeit, auf den Tritt und Schritt achtet, nicht ausrutscht (116), um weitergehen zu können. „Außer uns bewegt sich hier nicht mehr so viel“, sagt Drygalski (70).

Konzepte wie Charakter oder Persönlichkeit haben in unserer kleinen Gruppe keine Bedeutung mehr. Wir sind ein über mehrere Körper verteilter Wille geworden, und neben dem Teil des Willens, den jeder von uns in sich trägt, ist kein Raum mehr für irgendetwas anderes / Wir wollen leben. (117)

[...] das Weiterleben-Müssen, Weiterleben-Wollen, Weiterleben-Wollen-Müssen, die Angst vor dem eines Tages nicht mehr Weiterleben-Können. (125)

In diesem ‚katastrophischen Ästhetizismus‘, dessen Semantik vom unwirtlichen Raum diktiert wird (vgl. Bremerich 230, 245–246), ist der *Wille* als dunkler und böser Lebenstrieb das Einzige, das den Überlebenden bleibt: ganz im Sinne Schopenhauers. Das „ewige Hin und Her, das Nicht-ein-einziges-Mal-Stillhalten-Können“, als „hätte die Welt hohes Fieber“: Diese Unrast lässt selbst in der Postapokalypse nicht nach (*Eigentlich tanzen* 70). Doch nun ist der Firnis der Zivilisation zerborsten, die Gemeinschaft als solche bereits zerstört, das Konzept der Zukunft gelöscht. Dabei gehören alle fünf der (gehobenen) Mittelschicht an: Fürst, der zum Sterben zurückgelassen wird, ist Architekt, Golde, der mit dem Hammer erschlagen wird, Versicherungsvertreter. Gruber, ein Betriebsmanager (138–139), stirbt durch eine Tretmiene (145–146). Drygalski, der Laborant, verübt mit einem Messer Suizid (169–170). Der namenlose Ich-Erzähler, ein Pilot, überlebt auch dies – und rettet sich, vermutlich, durch Anthropophagie (170). Den Roman beschließt eine, traumartig verschobene, Phantasmagorie der wieder eintretenden Normalität und der Feier des täglichen Sonnenaufgangs (173).

„Die Welt ist verdunkelt, die Menschheit bereits ausgelöscht, die Reste der Zivilisation liegen in Ruinen. Durch diese Welt schleppen sich letzte Überlebende,

nicht mehr als evolutionärer Endpunkt der Spezies, sondern als deren Restbestand nach dem großen Sterben“, sagt Eva Horn (11; vgl. Zeißler 37–58 und passim; Bocolini und Moylan) zum allgemeinen Bewusstseinsstand der Dystopie heute. Für Helle trifft der Befund exakt – und er wird nochmals potenziert in seiner Düsternis.

Während Helle, von seiner (erkennbaren) Gegenwart aus, die nahe Zukunft entwirft, zeigt uns Dietmar Dath mit *Feldeváye* (2014) eine deutlich entfernte Zukunft – doch muss auch hier gefragt werden, ob diese noch Zukünftigkeit im strikten Sinne sein kann. Schon in seinem Roman *Die Abschaffung der Arten* (2008) wurden Menschen transformiert zu Mischwesen, die „legendären ‚Gente‘“ (*Feldeváye* 604); nun bietet Dath uns einen weiteren spekulativ transhumanen und postapokalyptischen Zukunftsroman. Dessen zentrale Idee benennt bereits der Untertitel, ein „Roman der Letzten Künste“. Eigentlich ist deren Zeit längst abgelaufen. Seit Jahrhunderten gibt es keine Kunst mehr, nicht auf der Erde, nicht im sonstigen, bekannten Universum. Doch nicht der Weltgeist hat sie entbehrlich gemacht, aufgehoben im Fortschritt seiner Selbstverwirklichung, wie Georg Wilhelm Friedrich Hegel meinte, sondern neue Technologien. Auf *Feldeváye* aber, einem der Planeten, die inzwischen von Menschen und anderen (intelligenten) Wesen besiedelt wurden, kehren sie auf erstaunliche Weise zurück. „Die Menschheit hat die Künste überwunden. Damit aber muss etwas verlorengegangen sein, das die Mennesker und Lapithen nicht im Dunkel lassen wollten [...]: eine [...] zivilisatorische Besonderheit“ (*Feldeváye* 221). Der transhumanistische Aufwand, den Dath betreibt, wäre also nur ein Rettungsversuch der Künste – vor ihrem Verschwinden? Damit aber ist die Zukunft tendenziell wieder aufgehoben, die im Plot beschrieben wird.

Feldeváye heißt: „Heimat Letzter Künste“. So nennen ihn die Lacs, die ‚Ureinwohner‘ des Planeten in einem ihrer Dialekte (18). Per Teleportation der Lapithen gelangen die *alten*, irdischen Kunstwerke nun auf den Planeten *Feldeváye*. Es ist stets eine (menschliche) Kunst aus der „Zeit vor der Hidschra“ (16), die nun in ‚Museen‘ oder ‚Galerien‘, den Omphaloi (537–539), gesammelt und, von Admins und Aistheten, ‚ausgewertet‘ werden (513): das Geschenk einer fremden Spezies. Omphalos heißt im Griechischen der ‚Nabel der Welt‘. Und nach wie vor antwortet die Kunst auf einen Mangel – verlangt deshalb ihre eigene, autonome Sphäre (vgl. 403) – und regt doch und zugleich die gesellschaftliche Rebellion an – eine kosmologisch geweitete *Ästhetik des Widerstands* (Weiss 2016). War das der frühere „Gebrauchswert“ der Kunst (*Feldeváye* 216)? Kathrin Ristau, die Hauptfigur, scheint genau davon auszugehen: „Ihre Existenz ändert etwas“ (224).

Die Zeit vor der Auswanderung in fremde Welten nennt der Roman die „Wiege“, in der Menschen zunächst noch tierähnlich existierten (325), später dann, im „zivilisatorischen Kindesalter“ (327), sind sie entsprechend kultiviert. Die alten Sprachen heißen demgemäß „Wiegensprachen“ (473). Manches Wort entlehnt die

Gesellschaft Feldeváyés von dort – und kodiert sie anders. „Flammen“ (221, 510) etwa sind nunmehr Erscheinungen der Kunstwerke nach der Teleportation. Nicht durch unmittelbare Übertragung in die Bewusstseine mithilfe einer „Noos-Schlaufe“ oder als „CLP-Datensatz“ (224), sondern als sinnliche Erscheinung wirken die (alten) Künste – als „ästhetisches Werkzeug“, um die „gegenwärtigen galaktischen und transgalaktischen Krisen zu überwinden“ (225).

Was die Auswanderung vor vielen Jahrhunderten angetrieben hat, nach den erforderlichen Genomveränderungen, bleibt ungewiss: eine Katastrophe womöglich, oder doch nur Neugier oder Forscherdrang? Derzeit befindet sich die Menschheit auf dem Weg zu einer galaktischen Spezies; dann wird sie ihre nächste Entwicklungsstufe (vgl. Schirmmacher) erreicht haben.

Doch für solche Überlegungen scheint der Planet Feldeváye zunächst ein Rückschritt. Die reimportierte Kunst wird zudem zum sozialen Sprengstoff. Die Contramuralen – oder kurz Coms – offenbar eine Chiffre für Kommunisten – spiegeln deren frühere Realgeschichte zur Wiegenzeit, die sich, wie eine Rezension es beschreibt, demgemäß perpetuiert. Doch die Macht „wird diktatorisch, Aufstände und Streiks werden niedergeschlagen, es kommt zu Umsiedlungen, Flüchtlingsströmen und Feldeváye versinkt in einem Bürgerkrieg“ („Auf Feldeváye ist die Hölle los“).

Das „Möglichkeitsdenken“ (Voßkamp 14–15, vgl. 16–17, 22) erstreckt sich nun nicht mehr allein auf das technisch Machbare wie: Terraforming,² Selbstoptimierung durch Biomodifikation, durch Künstliche Intelligenz (KI) und Klone, die Technologisierung der Geburt, in der die binäre Verteilung der Genome auf Mann und Frau kein Muss, ja selbst zur Minderheit geworden ist (*Feldeváye* 600–601, vgl. 528). Auch der Technologietransfer zwischen den Spezies wird durch die Aneignung der alt-neuen Kunst modifiziert. Das Naturschöne, eine zentrale Kategorie in Kants *Kritik der Urteilskraft*, gerät offenbar zum Plan der Mennesker – jener überlegenen, aber auch kaum greifbaren Intelligenz, die durch die Lapithen lediglich den Kontakt zu den unterlegenen Arten herstellen –, dass Feldeváye selbst zum Kunstwerk werden könne, etwa der Messentuvulkan, der förmlich nach Umsetzung in Malerei verlange wie nach „Ästheteten, die ihn deuten“ (*Feldeváye* 643).

Doch es kommt anders. Der Planet wird ‚entrückt‘, aus seinen gewohnten Bahnen gerissen, und „der leitende Prodist des astronomischen Instituts von Kaderum“ hat seine Schwierigkeit zu bestimmen, „wo oder wann wir sind“ (782). „Als die Noos wieder hochfuhr“, bleibt die Verwirrung. Auch die Künstliche Intelligenz

² Terraforming bezieht sich auf die Veränderung eines Planeten, damit er erdähnlich wird (Atmosphäre, flüssiges Wasser etc.) und bildet damit die Grundlage für die spätere Besiedlung durch den Menschen.

(KI) „erreicht keine Deckung zwischen Bildern und Beobachtungen“ (781). Eine neue Sonne, die den Planeten erleuchtet, ist größer und röter, dunkler als die gewohnte, als Nemezal (782). „Das Fehlen der Monde entriss das Meeresleben der gewohnten Gezeitendynamik“; die Spezies geraten in eine „beschleunigte Evolution“ (785). „Die Padurn und die Midrai aus dem Süden, aber auch viele Spinnen, kleine Säuger, Amphibien und Echsen wie die Olche konnten schneller denken, besser reden und leichter fliegen als die Menschen“ (786). „Die Noos stirbt ab. Direkte Telepathie ist bald Alltag“ (789). Und Kathrin wird sich mit ihren beiden Töchtern auf den Weg machen in die Vergangenheit, „auf die Erde, vor der Hidschra“, um die Tradition zu begründen, die sie in Feldeváye hervorgeholt – und wieder neu gestiftet hatte. Sie sei, sagt sie zum Schluss, „immer noch neugierig [...] und ging, wohin sie wollte“ (800).

Naturgemäß kann die Komplexität der großangelegten Narration von Dath hier nicht annähernd referiert werden. Wir erkennen schon ein Dilemma, dem auch Alban Nikolai Herbsts *Anderswelt*-Trilogie nicht entkommt, so wenig wie jedwede anspruchsvolle Science Fiction. Die Welt, die vorgestellt werden soll, muss allererst konstruiert und konturiert werden. Sie ergibt sich nicht direkt aus dem Vertrauten, aus der Erfahrungswirklichkeit der Rezipienten, mit der sie die stets vorhandenen Leerstellen der erzählten Welt ergänzen könnten. Das macht beschreibenden Aufwand unumgänglich, der oftmals zulasten der Psychologie der Figuren oder der Handlungsentwicklung geht.

Die Entdramatisierung des Untergangs in *Feldeváye* funktioniert zudem anders als bei Helle. Dort ‚stolperten‘ die ‚Helden‘ geradewegs aus ihrem Männeralltag in eine postapokalyptische Szenerie, die als neue Gegebenheit (und als Zukunftsverlust) notgedrungen akzeptiert wird. Das Setting des neu zu Erklärenden ist hierfür bereits entwickelt – und durch vorige Fiktionalisierungen in anderen Narrativen vertraut. Fremde Menschenwelten und transplanetare Arten hingegen – wie in *Feldeváye* – müssen immer neu generiert werden. Dies trifft auch auf Alban Nikolai Herbst zu.

Dessen *Anderswelt*-Projekt besteht aus den drei Romanen *Thetis*, *Buenos Aires* und *Argo* (1998; 2001; 2013). Hier werden kybernetische Mythenkorrektur und archaische Postapokalypse zu einer eigenwilligen, originären Synthese projektiver Lebensräume geführt, die wiederum, unserem Gegenstand gemäß, zugleich letzte, apokalyptische Welten sind, selbst wenn sie wiederum die Zukunft negieren, die sie beschreiben wollen.

Der Wechsel der Identitäten, der Zeiten und Räume, die wie Datenströme ausgetauscht werden, ist auch deshalb Programm jener Romantrilogie des Autors, die mit *Thetis*. *Anderswelt* als „fantastischer Roman“ begann. Achill, der Protagonist dieser Trilogie, hat viele Identitäten. Er changiert zu Hans Erich Deters (*Buenos Aires* 83), der die Hauptfigur der Jetztzeit ist und Grenzgänger zwischen den Welten:

ein Flaneur in den zerfließenden Räumen der Metropole Berlin/Buenos Aires/Anderswelt. Der wiederum taucht als Doppelexistenz des Autors selbst auf, im beständigen Wechsel von Ich- und Er-Erzählhaltung (der Name Erich, Er-Ich, verweist darauf).

Mit Nachnamen heißt Achilles ‚Borkenbrod‘. Die Figur der ‚Zukunft‘ wird Chill genannt oder Aissa, der Barde. „Der Graffito-Poet hat mit Deidameia Jason Hertzfeld und mit Lykomedite Zollstein Niam Goldenhaar gezeugt. Aus einem Ei geschlüpft, träumt er von der paradiesischen Insel Leuke“ (*Buenos Aires* iv; vgl. *Argo* 21–47).

Das ist eine deutliche Korrektur des Mythos, den er zitiert. Der Göttersohn wird zum Tagelöhner; der strahlende Held ist ein Aussätziger; ein *Verstrahlter* nach der Großen geologischen Revision. Statt mit den Amazonen vor Troia zu kämpfen, schließt sich der Depraviierte den Rebellinnen aus Landshut an, um nach Buenos Aires vorzudringen, der Zentralstadt im noch vorhandenen Resteuropa. Die Myrmidonen sind nicht seine Gefolgsleute, er tritt ihnen bei. Statt zu kämpfen, um Gegenstand der Überlieferung zu werden, schreibt Achill nun selbst. Er ist ein *Kool Killer* nach dem Geschmack Jean Baudrillards (1978, 19–38), denn die Graffiti sind sein Medium.

Die Gegenwart verlängert sich in Projektionen der Zukunft, Realitätserfahrung und Fiktion gleiten ineinander bis zur Epopöe. Aber der Stoff ist nicht mehr der mythische. Odysseus etwa tritt zwar im ersten (und erneut im dritten) Roman auf (*Argo* 51 und *passim*), aber man erkennt ihn kaum wieder. Niam, die Tochter Achills, will er toteschlagen haben (*Thetis* 658) und stirbt doch an deren Biss, „oberhalb des siebten Halswirbels, den Kopf fast abgetrennt“ (*Buenos Aires* x; zit. *Thetis* 885). Und der Achill bei Herbst fällt erst gegen einen Hundsgott in den Affekt, für den er so berühmt ist. Mit der Stiefelspitze tritt Borkenbrod den Huehuetlotl der mexikanischen Mythologie fast tot; die Heiligen Frauen werden ihn zerreißen (*Thetis* 652–653).

Doch *Thetis. Anderswelt* ironisiert auch den eigenen Topos des Fantastischen (vgl. Brittnacher 2022, 52), indem der Roman seinen Protagonisten und/oder Erzähler, Hans Deters, reflektieren lässt, er hätte wohl „Realität mit Traum und Traum mit Film verschnitten [...] Bosnien-Krieg und Ruanda, adaptiert von David Lynch“, und aus dem Film *Waterworld* „einfach Planet des Wassers gemacht“ (*Thetis* 463). Ein ganzes Genre, wie der Cyber-Punk, wird zitiert mit direktem Verweis auf den Schöpfer, William Gibson, dessen Arkologien, „ortsgröße HausArchitekturen mit innerer stadtähnlicher Infrastruktur“, als Schauplätze in *Buenos Aires* bespielt werden (*Buenos Aires* iii, 91).

Thetis. Anderswelt bringt apokalyptische Szenerien, etwa das Sterben der Wälder (*Thetis* 38), zusammen mit einer Kritik menschlicher Prothesen und Synthetisierungen (*Thetis* 663) sowie universaler Simulation (*Thetis* 47, 697, 777), die er

bei Virilio und Baudrillard, aber auch den avancierten Filmen des Genres selbst entnommen haben könnte.

Herbst arbeitet mit Figuren der Vergangenheit, der Jetztzeit oder eines Futurs, das alle Zeiten mischt: Hochtechnologie und Archaismus, Datenströme und Menschenopfer (*Thetis* 701), Anthropophagie (*Thetis* 653, 693), Laserzaun und Selbstprojektoren, versachlichte Staatsmacht und personale Präsenz. Einerseits ist die Katastrophe bereits Vergangenheit, wenn die Metropole Paris längst überflutet ist (*Thetis* 574) und man den Stephansdom in Wien nur bei ruhiger, spiegelglatter See auf dem Thetisgrund ausmachen kann (*Thetis* 486). Andererseits steht der Untergang noch bevor. Die ganze Romantrilogie prägen Erwartungsängste: vor dem Bruch der Mauer und der Vollendung der Sintflut (*Thetis* 42, 487–491, 588, 604); vor der Zerstörung des Zentrums und des Westens durch marodierende Horden und Terroristenkommandos aus dem Osten, die nur ein zehn Meter hoher Laserstrahlzaun abhält, selbst Schutz zu suchen unter dem künstlichen Feldstärkenschild, der über das Zentrum gespannt wurde (*Thetis* 43). Oder die Furcht, der Rheingraben „werde die Übermengen Wasser auf die Dauer“ nicht mehr tragen können (*Thetis* 40, 51, 895) und Mitwirken am Zerstörungswerk der Thetis (*Thetis* 118), das diese hoch technologisierte Postapokalypse in einen endgültigen Untergang – nach dem Untergang – führen würde (vgl. Brittnacher 2008, 32–34, 37).

Der zweite, „kybernetische“ Roman räumt scheinbar auf mit dem lustvollen Eintauchen in die Archais. Pontarlier, der Sitz der europäischen Anderswelt-Regierung (*Buenos Aires* x), hat die Schänderpriester mit ihren Kinderopfern „bis in die äußersten Beskiden“ zurückgeschlagen (*Buenos Aires* 65, vgl. xii). Die Postapokalypse wird nun auf ein neues Niveau gehoben. Sie ist sauberer, fast zivilisiert; die Terroristen mutieren zur Stadtguerilla, zu Einzelkämpfern. Im Osten werden Prunkbauten errichtet wie der Shakaden (*Buenos Aires* 204, 234) der Allgemeinen Wirtschaftsgesellschaft: ein Realbau, wo doch sonst fast nur Virtuelles Realität vorgaukelt (*Buenos Aires* 92). Gegen die gelackte, verwaltete und privatpolizeilich von Markus Goltz kontrollierte Welt stemmt sich Achilleus, wieder und immer noch als Barde, dem ein „Vorrat alter Verse [...] eingeboren“ war. „Die Dichtung selbst wuchs durch ihn hindurch“ (*Buenos Aires* 62).

Es versteht sich fast von selbst, dass auch die Rebellen, ‚seine‘ Myrmidonen, ankämpfen gegen die Entmachtung des Körpers. Infoskope (*Buenos Aires* 63, 88), Direktverschaltungen mit dem Nervensystem oder Orgasmatrone, die sexuelle Kontakte überflüssig machen (*Buenos Aires* 110–111, 127; vgl. *Thetis* 470), sind ihnen verhasst wie die matrixgenerierte Umwelt, die nur die schlechte Wirklichkeit kaschieren soll (*Buenos Aires* 229). „Wir hängen an unseren Körpern“, sagt etwa Deidameia. Und sie verteidigt diesen zivilisationskritischen Impuls auch noch mit Blick auf ihre holomorphen Mitstreiter, die, wie die Tranteau, sich emanzipieren sollten. „Wir [...] wollen so viele Welten wie möglich. Wir sind für Willkür [...]. Wir

wollen Ekstase, nicht Ordnung“, sagt sie zu Hans Deters, der sich inzwischen datisch in die fiktionale Welt eingeklinkt hatte und Teil dieser möglichen Realität geworden war (*Buenos Aires* 222–223).

Genau hier zeigt sich das Grundparadox der *Anderswelt*-Konstruktion. Sie will einerseits Dystopie sein und andererseits an der Spitze der Zukunftsprojektion stehen. So ist Herbsts Schreiben fasziniert von den Möglichkeiten der Virtualität und dann wieder archaisch regressiv (vgl. *Buenos Aires* 95), ganz wie sein Held, Chill Borkenbrod. Die anthropologische Kehre lobt die Auflösung des Selbst im Netz (vgl. Mattern) und feiert zugleich die erotische Übertretung *à la* Bataille. Ausgerechnet in der Szene einer Vergewaltigung wird Achilleus wieder zur Figur des Mythos, wird der antike Hass gegen Hektor, der ihm den Patroklos zuvor tötete, überblendet mit dem romangegenwärtig unstillbaren Verlangen nach der schönen Frau (*Buenos Aires* 253). Doch aller Kampf, alles Aufbäumen findet im dritten Teil, in *Argo*, sein Schlussbild, in dem Thetis sich holt, was sie beständig bedrohte: (Rest-)Europa.

Niemand war fähig, dem wütigen Meer die eigne Kraft und den eignen Willen entgegenzustemmen; wild erhoben sich über das Schiff, wie Gebirge, die Wellen; schlagend und schäumend prallten sie nieder, wie wenn sie der Menschen Hochmut meinten [...]. Thetis [...], die dabei war, die Grenze um ihr verlornes Europa einzuschleifen. Mit allem Haß [...] durchbrach sie gleichzeitig westlich und östlich die Mauer, zugleich aus des Rheines Graben, der über die ganze Länge bebte, herauf, und neues mesozoisches Meer, das einlief, bedeckte Länder und Städte. (*Argo* 863, vgl. 9–18)

Das Ende also ist doch noch eines mit Schrecken, in dem die untergegangene Welt erneut – und nun gründlicher – verschwindet: als Aufhebung aller Zeit und jedweder Zukunft.

III

Setzen die Entdramatisierung und Perpetuierung des Untergangs dennoch auf den radikalen Umschlag, der jenseits der Gegenwart, in einer Zukunft erwartet wird, so sind die primär zeitdiagnostisch zu verstehenden heutigen Dystopien kaum mehr als Verlängerungen der soeben erfahrenen Jetztzeit – mit nur geringem, oder kaum spürbarem, prognostischen Anteil. Umso mehr eignen sich diese Narrative zur Bilanzierung einer Zerrüttung sozialer Ordnung, die allenthalben konstatiert – und in der Handlung ausbuchstabiert wird. Wir werden das an Romanen von Lucadou und Zeh, von Berg und Duve sehen, deren Thematiken sich vielfach überlagern, an der vorgeblichen Optimierung, aber tatsächlichen Ausbeutung des Einzelnen ansetzen – und zur Erosion des Gesellschaftlichen führen.

Die digitalen und realen Lebenslinien zweier Frauen kreuzen sich und ergeben je verschiedene biografische Narrative der Selbstoptimierung in Julia von Lucadous Roman *Die Hochhausspringerin* (2018). Diese Dystopie ist, anders als bei Dath und Herbst, wieder nah an unserer gegenwärtigen Erlebniswelt angesiedelt; man meint, nur wenige Schritte entfernt zu sein von der Zukunft unserer Ich-Erzählerin Hitomi und deren zu beobachtender „Zielperson“ (*Hochhausspringerin* 78) Riva „Karnovsky“ (151, 160, vgl. 129), der Hochhausspringerin. Letztere ist als Sportlerin ein Star, der Millionen auf den sozialen Medien folgen. Mit dem Geld, das ihre Profession erbringt, kann sie sich eine der begehrten Wohnungen in der Innenstadt leisten. Die Peripherie hingegen gilt als gefährlich (132); wer dort lebt, ist ein sozialer Versager, der sich der Optimierung entzieht. Fast alle Menschen arbeiten verbissen an ihrer Perfektionierung: Fitness und gesunde Ernährung sind Pflicht, ebenso genügend Schlaf und Alkoholverzicht. Berufliche Höchstleistungen ergeben viele ‚Credits‘. Dafür werden alle Aktivitäten digital erfasst und ausgewertet: Kameras und soziale Kontrolle sind Teil des Alltags und eines gesicherten Lebens in der Stadt. „Daten lügen nicht“ (215; vgl. Österle 152) – und man gewinnt mehr Daten durch Überwachung (vgl. Huber 53, 60–63, 66–67, 77, 79; Erdbrügger 2022a, 19). Naturgemäß ist es eine ironische Volte, dass die Beobachterin selbst überwacht wird – auch ihre erhobenen Daten werden kontrolliert und sie selbst, wenn nötig, sanktioniert. Activity Tracker (*Hochhausspringerin* 24, 108), Creditscore-Level (45, 61) und Vital Score Index (88) „verwandeln jede messbare Handlung in Information und weisen der Datenanalystin den Weg vom Monitoring zum Selbstmonitoring“, schreibt David Österle (156).

Doch plötzlich weigert sich Riva, ihre Tätigkeit als Hochhausspringerin fortzusetzen. „Ich finde es beschissen, zu gewinnen, ehrlich gesagt. Fuck winning“. Und noch dieser Eklat in der Pressezone führt „zur Meme, millionenfach geteilt“ (*Hochhausspringerin* 69). Riva entzieht sich daraufhin der Kontrolle und spricht mit niemandem über ihre Entscheidung. Hitomi Yoshida, unsere Ich-Erzählerin, ist die andere junge Dame, die Riva fast 24 Stunden am Tag beobachtet. „Es ergibt keinen Sinn, sage ich, dass eine so erfolgreiche Frau, bekannt für ihren Leistungswillen, plötzlich alles wegwirft, was sie sich erarbeitet hat“ (79). Hitomi observiert für PsySolutions und hat den Auftrag, Riva wieder zum Hochhausspringen zu motivieren (26). Dafür engagiert sie einen Blogger, Zarnee, der sich bei Riva und ihrem Partner Aston einschleicht und später sogar bei dem Paar einzieht (165–166).

Die Maßnahme zeitigt Erfolge. Rivas Gesundheit, zuvor angeschlagen, verbessert sich rapide, sie scheint wieder bereit für ihren Beruf zu sein. Doch Zarnee achtet kaum auf Hitomis Anweisungen. Er bringt Freunde aus den Peripherien mit in Rivas Wohnung und nimmt diese im Gegenzug mit in die Peripherien. Durch diese radikale Vertragsverletzung ihres Beauftragten erschüttert, vernachlässigt Hitomi ihre Gesundheit abermals und wird immer wieder von Flashbacks aus ihrer

Kindheit eingeholt. Von ihrem Chef, „Hugo M. Master“ (82), erhält sie bereits Mahnungen, Zarnee unter Kontrolle zu bringen. Hitomi wird in der Folge suspendiert, anschließend gekündigt und zur ‚Rehabilitation‘ gebeten. Auch Ansehen verliert sie durch die Kündigung. Deshalb verschafft sie sich illegal, durch einen Hacker, Zugang zu einigen der Kameras, die Riva verfolgen. Letztere hat inzwischen ihr Training wieder aufgenommen, verschwindet aber erneut. Hitomi sucht sie nun mit allen Mitteln, wird aber durch ihr illegales und fehlerhaftes Verhalten ‚relokalisiert‘ (276). „ChoiseofPeace™“ bietet den Gescheiterten einen stilvollen, „assistierten Suizid“ an als letzten Abschied (279–280). Hitomi wird dieses Angebot nutzen. Sie hat, wie viele andere, festgestellt, „der Gesellschaft keinen Dienst mehr leisten“ zu können. „Wir alle haben unsere Creditscores geprüft, den Zustand unserer Körper, unserer Leistungskurve, unseres Sozialstands“: und der „Verfall“ hat, in der Selbstdiagnose, „bereits unaufhaltsam eingesetzt“ (280).

Gescheiterte Selbstoptimierung ist auch das Thema unseres nächsten Beispiels. Ausgeprägter rebellisch als Riva gibt sich Mia Holl, die Protagonistin in Juli Zehs Roman *Corpus Delicti* (2009). Gegen die Gesundheitsdiktatur der näheren Zukunft wendet sich die Biologin freilich erst, nachdem ihr Bruder ein Opfer der *Methode* wurde, der doktrinären Staatsideologie. Zum Zeitpunkt der Handlung in *Corpus Delicti* lebt Moritz bereits nicht mehr. Er hat sich selbst getötet, weil er seine Unschuld in diesem System nicht beweisen konnte. Zu einem *Blind Date* verabredet, fand er die „junge Frau namens Sibylle [Meiler] [...] weder sympathisch noch unsympathisch, sondern tot“ vor. „Man hatte Sperma im Körper der Vergewaltigten gefunden. Der DNS-Text beendete das Ermittlungsverfahren“ (*Corpus Delicti* 33, 150). Es gehört zu den Stärken des Plots, dass Moritz als Kind nur durch eine Knochenmarkstransplantation am Leben erhalten wurde. Er wäre also dem System der futuristischen Gesundheitsdiktatur, in der er lebt, auch zu Dank verpflichtet. Nun aber, so der zentrale Twist, wird ihm diese einstige Hilfe zum Verhängnis, weil der Spender früherer Tage der Vergewaltiger ist und mit ihm, durch die Transplantation, die identische DNA trägt (211). In ausgreifenden Analepsen wird die Vorgeschichte eingeholt in die Chronologie des fortlaufenden Prozesses.

Mia Holl übernimmt darin immer mehr die Position, für die ihr Bruder einst sterben musste und die, verkürzt, mit der Verteidigung des freien Willens zu umschreiben wäre, der gegen die Optimierungsideologie und Unfehlbarkeitsdoktrin hochgehalten wird (186–187). „Der Körper ist uns Tempel und Altar, Götze und Opfer. Heiliggesprochen und versklavt. Der Körper ist alles“, sagt Mia nun kritisch (158). Es gelte aber, ihm wieder einen ‚Sitz im Leben‘ zu geben jenseits seiner Verwertung. Um dagegen vorzugehen, muss man dem Körper den Schmerz zufügen, den andere ihm nur androhen: Mia gräbt den Chip aus ihrem Unterarm, der sie überall erfassbar macht (246–247). Doch das System verweigert ihr die Rolle in einem Schauprozess, für die sie schon länger probt. Sie wird keine Jeanne d’Arc

werden, auch keine Antigone oder Ulrike Meinhof, sondern in die psychologische Betreuung abgeschoben (264).

Suizid hingegen als Geschäftsmodell zu betrachten und ihn terroristisch zu verwerten, setzt ein gerütteltes Maß an Zynismus voraus. Juli Zeh entwickelt ihn in ihrem Roman *Leere Herzen* (2017), der in der sehr nahen Zukunft und in der unauffälligen Provinzstadt Braunschweig angesiedelt ist. Britta Söldner und Babak Hamwi, die Geschäftspartner der Firma *Die Brücke*, haben sich frühzeitig mit der Schlechtigkeit der Welt abgefunden – und versuchen nun, darin ihren Schnitt zu machen. Desillusionierte Zyniker zeichnet Juli Zeh gern; sie fungieren als zeitkritische Projektion. „Moral ist Pflicht für die Schwachen, die Starken beherrschen die Kür“, heißt es einmal (*Leere Herzen* 32). Und „Full Hands Empty Hearts / It's a Suicide World Baby“ (28, vgl. 7, 232) lauten zwei Zeilen aus einem Popsong: in ein dystopisches Deutschland hineingesungen, das Rechte von der BBB, der Besorgte-Bürger-Bewegung, regieren. Der materielle Wohlstand hinterlässt leere Herzen – und Sinnverlust, der den Selbsterhaltungstrieb aushebelt.

„Ich glaube, tief in uns drinnen ist ein Loch“ (47), sagt Britta, die ihr Geld nun damit verdient, Selbstmordkandidaten mit einer KI zu finden (53), anzuwerben und letztlich als Selbstmordattentäter zu vermitteln – an alle, die Bedarf haben: An den IS (hier Daesh genannt, 38) – oder an Ökofundamentalisten wie Green Power. Der Algorithmus *Lassie* rettet aber auch Leben, ja zuvörderst. Die ‚Kandidaten‘ werden in der *Brücke* auf ihre Entschlossenheit zum Suizid hin getestet; die meisten ‚scheitern‘ in diesem gestuften Verfahren („Suizidalitätsskala von 1–12“ 54, vgl. 204, 233), finden dadurch zurück ins Leben und spenden anschließend gern für die psychologische Praxis mit dem unkonventionellen Geschäftsmodell. Die Nichtbekehrbaren, die harten Selbstmordkandidaten hingegen ‚gewinnt‘ die *Brücke* für ihre (vermittelten) Attentate – und lässt sich auch diese Dienstleistung dann entsprechend, von den jeweiligen Auftraggebern, vergüten. „Britta liebt ihre Arbeit [...] und tut eine Menge Gutes“ (72).

Die Brücke vermittelt also – schlägt Brücken – und steht symbolisch zugleich für den Sprung in den Tod. Britta hat ihren Babak so ‚gefunden‘ – noch unentschieden auf der Brücke stehend (62–63, 65–66) – und anschließend mit ihm das zukunfts-trächtige Unternehmen gegründet. Aus Selbstmördern werden Attentäter nur nach einem strikten Kodex: „begrenzte Opferzahlen, sorgfältige Vermeidung von Eskalation, keine Kollateralschäden“ (72, vgl. 190).

Die Brücke hat den Terroranarchismus beendet. Es gibt feste Absprachen und kontrollierte Opferzahlen. Nach und nach hat sich die Branche auf dieses Geschäftsmodell eingelassen. [...] Die Brücke ist Teil eines natürlichen Kreislaufs aus Krieg und Befriedung und erneutem Krieg. Für Britta reicht das, um zu wissen, dass ihre Arbeit Sinn ergibt. (184–185)

„Weil du selbst keine Überzeugungen hast, bist du gut darin, sie zu verkaufen“ (192), hat Babak einmal zu Britta gesagt. „Fest steht, dass die Kandidaten umso glücklicher über die letzte Brücke gehen, je stärker ihr Gefühl ist, nicht sinnlos, sondern für eine gute Sache zu sterben“ (192). Selbst der Freitod wird noch verwertet und instrumentalisiert (vgl. Jabłkowska 38). Es sind Figuren, die in einem finalen Einsatz ihrem nutzlosen Leben einen einzigen, letzten Sinn geben wollen: als zeretzter Körper.

Naturgemäß kann dieses Modell, ‚Seelenabfall effizient‘ zu recyceln, nur aus dem Ruder laufen. Die Brücke „kanalisiert sonst unbeherrschbare Probleme, indem sie Gewalt sortiert, therapiert und den toxischen Restmüll einer sinnvollen Verwendung zuführt“, schreibt Gustav Seibt in seiner Rezension. Doch die Gewalt richtet sich gegen ihre Verwerter. Die Protagonistin scheint es selbst zu spüren: „[V]ielleicht ist Britta mit ihrem Nihilistenstolz auch nur der Dinosaurier, der sich für den Größten hält, während er ausstirbt“ (*Leere Herzen* 209), notiert die Erzählinstanz. Zum Schluss entgleitet scheinbar alles der perfekten Planung. Die *Empty Hearts* entpuppen sich als Putschisten (277, 288, 305), die Bundeskanzlerin Regula Freyer von der BBB ausgerechnet durch Angela Merkel ersetzen wollen (307, 311–312), die diese selbst entmachtet hatte. Das Ziel lautet: große Restauration; mit der Brücke könnte es dann so nicht weitergehen (315). Doch vermutlich wird „die BBB gestärkt aus dem Putschversuch hervorgehen“ – und bei der nächsten Wahl ist Freyer dann nicht zu schlagen (348).

Von den vorgeblichen Siegern der Geschichte wechseln wir nun analytisch wieder auf die Seite der Opfer. Mit der nachfolgenden Aufschrift (auf dem Buchrücken und im Internet) bewirbt der Verlag Kiepenheuer & Witsch den Roman von Sibylle Berg, *GRM. Brainfuck* (2019), als Dystopie und verwirft diese zugleich. Der Text spielt mit der Kategorie Zukunft und negiert sie – weil er vom Gegenwärtigen handelt.

Die Überwachungsdictatur ist fast perfekt. Jeden Tag wird ein anderes [westliches] Land autokratisch. Algorithmen ersetzen Menschen, Menschen ersetzen einander, es gibt kaum noch Platz für Träume, außer in der Musik. Aber vier Jugendliche versuchen sich in einer Revolution. Begleitet von Grime, der besten britischen Erfindung seit Punk. Das ist keine Dystopie. Es ist die Welt, in der wir leben. Heute. Und vielleicht morgen. Es wird nicht schlimmer. Nur – anders. Willkommen in der Welt von GRM.

Tatsächlich reproduziert *GRM* zahlreiche dystopische Elemente; aber sie sind Erscheinungen, die kaum in die Zukunft ragen, die angelegt sind im Hier und Heute. Was den Text hingegen auszeichnet, ist der ‚Grimm‘ der Sprache, die dystopische ‚Hate Speech‘, die eine Sozialkritik im Futur 2 artikuliert (Erdbrügger 2022b, 95–96, 99–100): Zukunft wird gewesen sein. Hass drückt das eigene Ausgeschlossenensein ebenso aus, wie er Identität stiften kann. „Sprachlicher Hass ist hier ein Mittel, mit

Worten zu verletzen und die eigenen Verletzungen zu kompensieren“ (Erdbrügger 2022b, 99): gegen die anderen gerichtet, die Unterdrücker. Fast scheint es, als hätte Berg das berühmte Gedicht von Ernst Jandl, *schtzngrmm* (243), ausgeweitet auf über 600 Seiten Text. Auch von dem Wort Grime muss man nur die Vokale entfernen, um den Titel zu erhalten: *GRM*. Und *GRM* wiederum steckt naturgemäß in *schtzngrmm*. Hier aber wendet sich der ‚Grimm‘ nicht auf die ‚Schützengräben‘ vergangener Kriege (vor allem des Ersten Weltkriegs), sondern auf das Gewalt- und Zerstörungspotenzial unserer Zeit, welches mit sprachlichen Mitteln hervorgerufen und zugleich konterkariert werden soll. Das macht den Roman zu einer schwer erträglichen, und deshalb umso nachhaltiger wirkenden Lektüre: auch wenn sich die Erzählinstanz fortwährend, insbesondere durch das Stilmittel der Ironie (vgl. Erdbrügger 2022b, 80, insb. 95–99), distanziert – und mithin auch die Rezipienten. Handlungsorte sind Rochdale, Nordengland (Teil 1), sowie (nach der „Pause“, *GRM* 211–215) London (Teil 2); und die erzählte Zeit erstreckt sich über einen Zeitraum von rund 20 Jahren. Die gesellschaftspolitische Ausgangslage ist derjenigen bei Zehs *Leere Herzen* ähnlich: Eine rechtspopulistische Regierung hält die Bevölkerung ruhig über das garantierte Grundeinkommen und die medizinische Grundversorgung, fordert im Gegenzug aber totale Überwachung (vgl. Parr 133–134). Vier Teenager, spätere Erwachsene der Unterschicht, stehen im Zentrum des Geschehens: Don, Hannah, Karen und Peter (*GRM* 92–93). Deren Leben in Rochdale ist zunächst bestimmt von Gewalt, Armut, Drogen, Misshandlung, Vergewaltigung und Tod;³ die Existenz in London entwickelt den Reflex der Gegenwehr, die umso unbittlicher ausfällt.

Eine Klammer für die Gruppe bildet der aggressive Grime (‚Schmutz‘); mit der Musik und ihren Texten identifizieren sich die vier. Alle stammen aus unterschiedlich prekären Familien oder sind Waise, damit Außenseiter schon durch die soziale Klasse, in der sie aufwachsen, und sie leben später in den Ruinen alter Fabrikanlagen – in Peripherien außerhalb der Gesellschaft. Rochdale, das für die eigene Perspektivlosigkeit steht, verlassen sie, um nach London zu gehen. Getrieben werden sie nur noch vom Verlangen nach Rache an denen, die sie misshandelten (204–205). Ihr Kontakt mit Hackern, die sich gegen das gesellschaftliche System auflehnen, mündet aber nicht in Rebellion (552), sondern bestätigt nur die Entfremdung der Jugendlichen und ihre Anpassung ans System (614, 618–619). Es zeigt, „dass sie aufgegeben haben. Aber das wissen sie nicht“ (626). Weil die Revolution so klaglos scheitert, hat Sybille Berg mit *RCE – #RemoteCodeExecution* (2023) einen

3 „Rochdale geriet 2012 durch den Missbrauch 47 minderjähriger Mädchen durch zwölf überwiegend pakistanisch- stämmige[...] Täter in die Schlagzeilen“ (Erdbrügger 2022b, 78). Der Roman bietet also Gegenwartsbezug durch Referenz auf gelebtes Leben und die neuere Zeitgeschichte.

Folgeroman geschrieben, der das „Ereignis“ des Großangriffs auf die digitale Welt in endlosen Schleifen vorbereitet (*RCE* 316, 480–482, 665, 671, 678–679) – und doch seine „Fortsetzung“ (680) sucht: als Band drei der noch unfertigen Trilogie.

Die Erzählinstanz in *GRM* listet nahezu akribisch auf – auch mit ‚Karteikarteneinträgen‘ zu jeder der handelnden Figuren –, was in neoliberalen Gesellschaften wie Großbritannien jetzt schon fehlschlägt, wie das soziale Gefüge massiv erodiert (vgl. *GRM* 207–215). Aber auch das Schicksal der Figuren trägt dazu reichlich bei. Don etwa fühlt sich durch die christliche Essenausgabe an Bedürftige derart erniedrigt, dass er gleich ein Blutbad unter ihnen, mit einer Machete, anrichten will (27–28). Karen verliert ihre Mutter und ihren Bruder beim Besuch in dessen Londoner Sozialwohnung, im 13. Stock: das Hochhaus – „[a]ufeinandergestapelte Slums“ – brennt ab (wie der reale Großbrand des *Grenfell Tower* im Sommer 2017), die Feuerwehr greift zu spät, und wenig hilfreich, ein (*GRM* 201–204, zit. 201). Hannah denkt grundsätzlich nach:

Die Geschichte der Menschheit ist eine Abfolge ständiger Verachtung, Abwertung und Grausamkeit. [...] Kinder sind keine Menschen. Wenn sie nicht arbeiten können, kann man sie verbrühen, in Keller sperren, an Heizungen ketten oder aussetzen. Oder sie töten, bevor man sich selbst umbringt. Frauen kann man vergewaltigen, mit Säure übergießen, verbrennen, man kann Besenstiele in sie rammen, man kann sie kaufen und ficken und auf sie urinieren, man kann sie einsperren [...] und [...], wenn sie nicht gebären, kann man sie mit Steinen bewerfen, bis sie tot sind. (261–262)

Neben dieser körperlichen Vernutzung und Schändung, die vor allem, aber in *GRM* nicht ausschließlich (205), die Kinder und Frauen trifft, sie immer wieder zu Opfern degradiert, steht die gleichzeitige Entkörperlichung, die von der Digitalisierung befeuert wird. Alles, was existiert, wird virtuell dupliziert und letztlich ersetzt; so die auktoriale Erzählinstanz:

Was macht es mit dem Menschen, wenn nichts mehr anfassbar ist, alles vielleicht Fake. Nichts real. Wird der Mensch dann selber zum Fake, der sich nur in die Realität zurückbefördern kann, indem er sich Chips in den Kortex schießt? Das Denken verkümmert, weil es zu anstrengend ist. Das Mitgefühl verdorrt, weil Erregung im Netz in Sekundenbruchteilen stattfindet. Die Frustration wächst, weil das Leben offline so langsam und langweilig ist. Das fucking Netz ist zur Leni Riefenstahl der Welt geworden. Ein Ort der Verblödung, Verhetzung, der Manipulation und der Frustration. / Es läuft also alles bestens. Zeit für die nächste Stufe. (210)

Trotz der immer wiederkehrenden Kritik patriarchaler Strukturen sind die genuin feministischen oder genderkritischen Narrative unter den neueren Dystopien in deutscher Sprache selten. Ein Beispiel sei dennoch erwähnt als Verlängerung der Tiraden bei Berg. Karen Duves Roman *Macht* (2016) spielt 2032 in einer Welt, in der die Klimakatastrophe bereits ihre Folgen zeitigt – und der Feminismus Staatsdok-

trin geworden ist. Die Droge Ephebo lässt auch Rentner noch jung und agil erscheinen, sodass sich unser ‚Held‘, Sebastian Bürger, gegen die feministische Demokratie sowie die eigene Frau wendet, zuvor Ministerin für Umweltschutz, diese in den Hauskeller verbannt – und nach Gutdünken malträtiiert, um seine verlorene Männlichkeit wieder zu erlangen. Nachdem er sich nun erneut als Sieger fühlt (*Macht* 255), sich wieder verliebt und die Frau im Keller seit nunmehr zwei Jahren vegetiert (248), wird deren ‚Entsorgung‘ allerdings zum Fiasko (316). Selbstverständlich soll man mit dem Erzähler nicht sympathisieren. Aber subtile Ironie entsteht, bei der Drastik der Überzeichnung, auch nicht.

IV

Mit *Feldeváye* von Dietmar Dath haben wir oben bereits einen extraterrestrischen Roman und seinen Zukunftsentwurf betrachtet. Dystopie kann er wohl nur bedingt genannt werden, wenngleich viele Einzelthemen, etwa der Transhumanismus oder *Human Enhancement* (vgl. Coenen et al.; Irrgang; Irsigler und Orth; Krüger), durchaus in diese Narrative passen. Nun schließen sich zwei weitere Beispiele an, die in fernen Welten spielen, aber vor allem unser Hier und Jetzt meinen. So verhält es sich mit Leif Randts Roman *Planet Magnon* (2015). Der dort entwickelte ‚Postpragmatismus‘ zielt auf Vermeidung von Empathie als Lebensziel und System. Entwickelt hat ihn das Kollektiv Dolfín. Hilfreich ist die Einnahme einer Flüssigkeit, Magnon, um einen „Schwebezustand“ zu erreichen, „in dem Rauscherfahrung und Nüchternheit, Selbst- und Fremdbeobachtung, Pflichterfüllung und Zerstreuung ihre scheinbare Widersprüchlichkeit überwinden“ (*Planet Magnon* 291). Die „Versenkungsübungen“ des Celius führen den Praktizierenden dazu, „für einen Moment an der Schwelle zum Traum innezuhalten“. Einen ähnlichen „Zwischenzustand“ (280) eröffnet die Praxis des Mitch, um in der „entrückten, aber formschönen Aussage [...] Möglichkeitsfelder zu öffnen. Der Inhalt der Aussage ist dabei zumeist fragwürdig“ (290). Magnonexperimente sind eine Lebenseinstellung (58–67), Magnon selbst ist der Stoff dazu. Einen ‚Planeten‘ nennt ihn der Roman nur im übertragenen Sinne. Und ob es sich um eine Dystopie handelt, entscheidet vor allem die Perspektive auf die solcherart sedierte – oder weiterentwickelte – Bevölkerung (266).

Reinhard Jirgls fiktiver Zukunftsentwurf, unser zweites, nun sehr viel ausführlicheres Beispiel aus dem 25. Jahrhundert ist hingegen eine Synthese zweier Tendenzen dystopischer Narrationen. Die eine geht aus von der willenlos manipulierbaren Herde, zu der die Menschheit degeneriert ist, die andere lässt einzelne triumphieren, die Willensstarken, welche die Masse unterjochen. Im Roman *Nichts von euch auf Erden* (2013) verteilen sich diese beiden Positionen auf verschiedene

Schauplätze. Die Erde wird konfiguriert als der alte Planet, der sich überlebt hat, hoffnungslos ausgebeutet und zernutzt von einer gierigen Menschheit, die sich seiner, im Anthropozän, als unwürdig erweist. So lässt die Narration retrospektiv im 23. Jahrhundert die Kolonisierung des Mars beginnen: Der Gott des Krieges wurde mit dem roten Planeten identifiziert – und es bedarf einerseits mutiger Krieger, diese Auswanderung zu überstehen und auf dem kalten Wüstenfelsen eine menschenverträgliche Atmosphäre und gedeihliche Lebensbedingungen zu etablieren. Die Zurückgebliebenen werden andererseits mit Illusionsprojektionen in einem beständigen Glücksmoment gehalten. Der Wille ist den Erdbewohnern genetisch extrahiert worden in dieser befriedeten Sozietät. Die Rückkehr der Ausgewanderten zur Erde, die letztere zu Herrenmenschen macht, überleben beide Varianten der Gattung nicht mehr. Die Auslöschung, so die *Conclusio*, hebt auch die bitterste Erfahrung der Erniedrigung in einem finalen Nihilismus auf.

Jirgl entwirft, auf dieser Willenstheorie aufbauend (vgl. Preußner 2022, 203, 206 und passim), eine klassische Post-Apokalypse, wie sie für die Postmoderne seit den 1970er und 1980er Jahren geradezu topologisch geworden war; überbietet sie aber späterhin in grotesk gesteigerten Szenerien der Entmenschung. Nach dem Schnitt der globalen Energie-Weltkriege wurden die Territorien in Großverbünde aufgeteilt (*Nichts* 39). Um künftige Konflikte zu vermeiden (22), gilt eine ‚strikte Separation‘. Die weitere Befriedung der Erdbevölkerung war hingegen, strenggenommen, ein Unfall.

Die Sklavendienste, die zunächst auf dem Mond benötigt wurden, verlangten willfährige Arbeiter, die sich entsprechend anpassen und unterordnen konnten. Dasselbe Muster wiederholte sich auf dem Nachbarplaneten. So gab es auf dem Mars auch Versuche, jedem Bewohner „seine *Imagosphäre*“ zu implantieren über „die halluzinativen Zentren im limbischen System und die Amygdala“ (401), um eine totale Kontrolle auszuüben. Doch die „positive[...] Virologie der Wünsche“ (401) entwickelte sich zum Fehlschlag. Um nicht mit den eigenen Instinkten und Affekten zu kollidieren, verbesserte man die genetische Ausstattung dieser Arbeiter mit dem ‚Detumeszenz-Gen‘. Unter ‚Detumeszenz‘ versteht man generell ein „Abschwellen“ (26), speziell das Zurückfließen des Blutes nach einer Erektion. Da der Sexualtrieb selbst als Atavismus gilt, ist auch dieses Bild mit Bedacht gewählt – und zunächst auf die vormals aggressive Sozietät des *Erdrabanten* bezogen gewesen. Vom Mond allerdings gelangte das dort freigesetzte Gen wieder auf die Erde (21) und ließ ebenda eine gefügige, ‚höfliche‘ Gesellschaft entstehen. Der Preis für den Frieden war die Erschlaffung der Triebe.

Doch auch das Terraforming des roten Planeten stößt auf unvorhergesehene Komplikationen. Die Atmosphäre ist nach wie vor nicht atembar. Die tatheroische, willensgesteuerte Elite dort plant deshalb, die Schrägstellung der Rotationsachse des Mars durch Sprengungen zu korrigieren (428), um den Prozess des Terrafor-

ming zu beschleunigen. Das wiederum macht die Mission E.S.R.A. 1 nötig, eine erste Delegation der Kolonisten, die ihre ehemalige Heimat nun erneut aufsuchen, um bei der alsbald nötigen Rückkehr aller Siedler vom Mars die alte Erde durch die (auf dem roten Planeten immer noch) kriegerische Herrscherschicht zu unterwerfen.

Was aber auf den beständigen Kolonien des Mondes und des Mars mit den Arbeitern angerichtet wird, übersteigt alles Maß, das man bislang in der Science Fiction geboten bekam. Jirgl entwirft ein „Ergastulum“ (338), untertage eingerichtete Verwehr- und Arbeitsgruben für Sklaven, gegen welche diejenigen der Antike wie harmlose Vorformen wirken. Die Römer kannten und nutzten solche Bauten zuerst. Selbst Mittelbau-Dora, das KZ, in dem mehr Arbeitskräfte ihr Leben im Stollen verloren als durch die (von ihnen produzierten) V2-Raketen im Zweiten Weltkrieg Kriegsgegner getötet wurden (vgl. Wagner 464 und passim), verblasst vor dieser extremisierten Dystopie bei Jirgl. Nach nur sechs Wochen Arbeitseinsatz sind die Körper aufgerieben. Unser Protagonist, der die Leser an die Schauplätze des Romans führt, fällt aus der (immer noch) dünnen Atmosphäre des Mars in diese reale Hölle (keine „Holovisionschau“). „MAN SCHIESST AUF=UNS / !EINSCHLAG, – als zerrissen unsere Leiber“⁴ (*Nichts* 326): ein überaus drastischer Ebenenwechsel in die Verwüstung:

brennende um sich schlagende Menschen in zerfetzten Raumanzügen – ohne Zunge Gaumen ohne Kehle Brüllfauchen aus dem furchtbaren Mundloch eines Gesichts – schartigbissige Wolken Gas verbrennen FLAMMENSCHREIE – !Feuer Atmen !Feuer Kochende Lüfte Brüllen Grellefarben zerschreien die Augen. (326)

Der Text liest sich hier über weite Strecken wie ein (weithin ausuferndes) Gedicht des Spätexpressionismus, allerdings um die Erfahrungen des Feuersturms in Hamburg oder Dresden am Ende des Zweiten Weltkriegs ‚bereichert‘. Derjenige, der die Aussonderungen und damit die Zuweisungen zum Arbeitsdienst vorgenommen hat (334), eben unser merkwürdiger Protagonist, ist nun selbst einer unter ihnen, den ‚Untermenschen‘ untertage, denen man alles genommen und nur die Qual gelassen hat. „Umkehr der Sinnempfindungen [...] – die Augen *riechen* die brandigschmerzende beißende Flammenhitze [...] – die Haut *hört* Dasfeuer – *Ein Mensch muß !verbrennen*“ (334). Selbstzweifel und Ich-Verlust plagen den Erzähler: „?Wer bin ich Heute und ?Wer bin ich gewesen“. Und wie der Selbstbezug ging auch die Definition über den anderen, die Braut, verloren: „*Das= Geschenk – !Die= Eine: ?vergessen..... – ?Alles ?vernichtet*“ (327).

Der Tag des Zorns, *Dies irae* (vgl. Fried), ist zur Dauer der Existenz geworden: eine unerträgliche Verstetigung der Pein, der man beim Lesen kaum folgen kann

4 Zur eigentümlichen Orthografie Jirgls vgl. die „Anmerkungen“ seines Lektors Wolfgang Matz.

und will. Der gestische Schrei der Kreatur, eine Konstante im Werk Jirgls, ist hier, so scheint es, auf Kontinuität gestellt worden. Naturgemäß ist unter solchen Bedingungen keine ‚Zukunft‘ mehr denkbar. Diesem individuellen Tiefpunkt korrespondiert schließlich synchron die Auslöschung des Selbst – „?Wann habe ich zum Letzenmal zu=mir Ich sagen können“ (*Nichts* 327) – und diejenige der Gattung. Doch zuvor muss der Leib geschunden werden: Im Schacht, „in irgend-Käfigen in den tiefen Stollen dieser Marsstation fixiert“, im Innern des Roten Planeten, findet sich die Kreatur wieder im Blick der anderen: „!Erschrecken, fast Unglaube! was einem menschlichen Gesicht widerfahren..... u: trotzdem zu 1 !Nochlebenden gehören kann“ (331).

Nicht mehr Individuen sieht der Ich-Erzähler, sondern nur noch „zuckende zur-Eile getriebene hervorgewürgte Gliedmaßen mit dranhängenden Leibern“. Zu den „Arbeits-Stätten peitschen die blechderben Sirenenschreie die eingesunkenen dürrerippigen müdverdunkelten Geschöpfe mit in die Häute 1gebrannter Dreckborke. Entsetzliches Röcheln aus wundgeätzten Lungen kriecht wie rostige Eisenketten die felsigen Stollen & Gänge entlang“ (331). Verköstigt werden die Sklaven des Mars durch „Freßröhren“, vor denen sie „niederknien“: den „Mund um 1 der verdreckten, mit uraltem Speichel & Rost beplackten Stutzen“ schließend – „wie an der Mutteritze“. Der „Schwapp breiiger knorpeligfetter Masse [...] irgendwas gläsern Fleischiges Mehliges brandig synthetisch-Süßes“ (340), wird in die Nähe der Anthropophagie gerückt (341).

Unser Held trägt einen Namen wie aus dem Zufallsgenerator: BOSIXRKABEN 181591481184 (226, vgl. 361, 505). Und als eine solche Nummer hatte er diese Wesen, einst noch Menschen, in der Mondbasis vor sich stehen, vor seinem „Schreibtisch“ und sie dort „zu-Zwangarbeit=in-die- Bergwerke&fabriken auf Mond u Mars bestimmt“ (334), selektiert – die sonst Wertlosen ausgesondert –, und muss nun erkennen, dass eben diese Depravierten vor ihm, vor seinem Anblick zurückschauern: „über-All & ohne Unterschied die=gleichen Zwangarbeitslager, die-Verwertstätten für überzähliges=Menschenfleisch, bin ich selbst 1 von denen geworden, deren Kräfte nicht dem-Leben mehr dienen, sondern dem Nichtsterbenwollen“ (334). Das Lager ist allgegenwärtig – im Werk des Autors (Tommek 94–95, 103, 107, 109) und als dessen Chiffre der menschlichen Existenz: der geschundene Leib als *Homo sacer* (Agamben).

Trotz aller Anstrengungen und unsäglichen menschlichen Opfer: die Korrektur der Marsachse (*Nichts* 429) misslingt, der Planet zerbricht; einer der Marsmonde, Phobos (der griechische Name bedeutet ‚Furcht, Schaudern‘), wird in eine Bahn geschleudert, die ihn geradewegs auf die Erde zutreibt. Dennoch wird der blaue Planet durch den Einschlag im Mittelmeer nicht gänzlich vernichtet (465–466): Phobos katapultiert die Erde zurück in die geologischen Schichten Pangäas: mit kosmogonischer Kraft. Nach der Zerstörung beginnt langsam ein neues Terraforming – dasjenige der

Erde selbst – nun ohne ‚Menschenwerk‘ (466). Auch dies also ein Rückblick auf eine Welt ohne Menschen. Die Zukunft gehört nur noch der Geologie.

V

Jirgls Überbietungsgestus ist, wie erwähnt, singulär für das Genre. Er bereichert damit einerseits das dystopische Narrativ. Andererseits vertraut er aber auch auf fest etablierte, normative Plotstrukturen, die dem Kontext der Shoah, dem Kolonialdiskurs und der Technikkritik entstammen. Häufig zeichnet eine Verselbständigung der Technik die Dystopie aus. Aus einem Kontrollverlust ergeben sich in der Regel die Katastrophen, die zum Untergang führen (vgl. Chilese und Preußner). Doch im letzten Jahrzehnt hat die Etablierung sich selbst bedingender Systeme in unserer Lebenswelt zugenommen. Auch die Technikdystopie rückt näher an die Erfahrungswirklichkeit des Einzelnen. Damit verschiebt sich erneut der Schwerpunkt des Zukünftigen. Bei Helle und Lucadou, bei Zeh und Berg oder Duve, wird man zurecht fragen können, ob dies denn überhaupt Science Fiction sei. Die soziale Kontrolle ist universal geworden: und nachhaltiger, als sich Michel Foucault dies in *Überwachen und Strafen* (1975) vorstellen konnte. Amazon und Google wissen mehr über Menschen – und deren KI-Programme (vgl. Nida-Rümelin und Weidenfeld) werden künftige Verhaltensweisen noch präziser prognostizieren können. Doch viele Nutzer, die Datenlieferanten, sehen die Machtausübung dahinter nicht mehr als solche. Wenn Technik als neues Feindbild etabliert werden soll, stellt dies immer höhere Ansprüche an die gegenwärtigen Autoren und Autorinnen von Dystopien.

Für Heidegger war Technik Mittel zum Zweck, also Instrument, und zugleich der Begriff menschlichen Tuns schlechthin (10–11 und passim). Technik ist deshalb nicht an und für sich eine Gefahr für den Menschen, sondern sie ist auch ein ‚Hervor-Bringen‘; und das meint bei Heidegger die Möglichkeit der ‚Entbergung‘ von Wahrheit. Die Gefahr liegt in der Herrschaft des ‚Ge-Stells‘, in der nicht ‚gemäßen Handhabung‘ von Technik (Tommek 101; Preußner 2013, 158; vgl. Fraunholz und Woschek). Heute dominiert nicht mehr die daran anschließende Perhorreszierung von Technik, sondern oftmals deren Ästhetisierung in dystopischen Darstellungen (wie bei Randt, Helle und Lucadou): „Das Dystopische ist aktuell eine Weltwahrnehmung“, sagt Lucadou (Lucadou und Helle 282). Bedarf es also einer Neuorientierung des Genres? Die ‚Normativität des Grauens‘ – als zukünftige Projektion und erhabener Schauder – scheint inzwischen in die Allgegenwärtigkeit abgesunken und sedimentiert zu sein. Die Frage ist, ob wir dieses Grauen genießen. Oder, anders gewendet, ob der Schrecken des Untergangs direkt ästhetisiert wird, statt einen Rückschlag zur Selbstbestätigung des Ichs im Gefühl des Erhabenen auszulösen.

Dann würde eine ethisch motivierte Reaktion der Rezipienten generell ausbleiben, denn „Süße“, so Burke, „macht schlaff“ (196): wie alles Wohlgefällige und Schöne.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. 1995. Übers. von Hubert Thüring. Suhrkamp, 2002.
- Aldridge, Alexandra. *The Scientific View in Dystopia*. UMI Research, 1984.
- „Auf Feldeváye ist die Hölle los“. *Der Freitag*, 16 (2014).
freitag.de/autoren/der-freitag/auf-feldevaye-ist-die-hoelle-los. 17. April 2024.
- Baudrillard, Jean. *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. 1975. Übers. von Hans-Joachim Metzger. Merwe, 1978.
- Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte“. 1940. *Illuminationen*. Suhrkamp, 1977. S. 251 – 261.
- Berg, Sibylle. *GRM. Brainfuck*. Kiepenheuer & Witsch, 2019.
- Berg, Sibylle. *RCE – #RemoteCodeExecution*. 2022. Kiepenheuer & Witsch, 2023.
- Boccolini, Raffaella und Tom Moylan, Hg. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Routledge, 2003.
- Bremerich, Stephanie. „Katastrophischer Ästhetizismus. Topographien der Krise in Heinz Helles *Eigentlich müssten wir tanzen*“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022. S. 225 – 250.
- Brittnacher, Hans Richard. „Der verspielte Untergang. Apokalypsen bei Alban Nikolai Herbst“. *Die Horen* 231. Hg. von Ralf Schnell (2008): S. 29 – 42.
- Brittnacher, Hans Richard. „Tertium datur. Das Fantastische in der Prosa von Alban Nikolai Herbst“. *TEXT+KRITIK* 236. Hg. von Jost Eickmeyer, Christoph Jürgensen und Uwe Schütte (2022): S. 44 – 53.
- Burke, Edmund. *Vom Erhabenen und Schönen*. 1757. Übers. von Friedrich Bassenge. Hg. von Werner Strube. 2. Aufl. Meiner, 1989.
- Chilese, Viviana und Heinz-Peter Preußner, Hg. *Technik in Dystopien*. Winter, 2013.
- Coenen, Christopher, et al., Hg. *Die Debatte über „Human Enhancement“. Historische, philosophische und ethische Aspekte der technologischen Verbesserung des Menschen*. Transcript, 2010.
- Dath, Dietmar. *Feldeváye. Roman der letzten Künste*. Suhrkamp, 2014.
- Duve, Karen. *Macht*. Galiani, 2016.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Der Untergang der Titanic*. Suhrkamp, 1978.
- Erdbrügger, Torsten. „Mediale Signaturen von Überwachung und (Selbst-)Kontrolle“. *Mediale Signaturen von Überwachung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Liane Schüller und Werner Jung. Lang, 2022a. S. 9 – 35.
- Erdbrügger, Torsten. „Sozialkritik im Futur II. Sibylle Bergs dystopische Hate Speech *GRM. Brainfuck*“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022b. S. 75 – 103.
- Erdbrügger, Torsten, Joanna Jabłkowska und Inga Probst, Hg. *Erosion der sozialen Ordnung. Zeitdiagnostik in neuesten dystopischen Entwürfen*. Lang, 2022.
- Esselborn, Hans. „Vorwort“. *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Hans Esselborn. Königshausen & Neumann, 2003. S. 7 – 11.
- Fraunholz, Uwe und Anke Woschech, Hg. *Technology Fiction. Technische Visionen und Utopien in der Hochmoderne*. Transcript, 2012.

- Fried, Johannes. *Dies irae. Eine Geschichte des Weltuntergangs*. Beck, 2016.
- Grass, Günter. *Die Rättin*. 1986. Steidl, 1997.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*. 1835. Hg. von Friedrich Bassenge. Das Europäische Buch, 1985.
- Heidegger, Martin. „Die Frage nach der Technik“. 1953. *Veröffentlichte Schriften 1910–1976*. Bd. 7. Hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Klostermann, 2000. S. 5–36.
- Helle, Heinz. *Eigentlich müssten wir tanzen*. Suhrkamp, 2015.
- Herbst, Alban Nikolai. *Argo. Anderswelt*. Elfenbein, 2013.
- Herbst, Alban Nikolai. *Buenos Aires. Anderswelt*. Berlin, 2001.
- Herbst, Alban Nikolai. *Thetis. Anderswelt*. Rowohlt, 1998.
- Horn, Eva. *Zukunft als Katastrophe*. Fischer, 2014.
- Huber, Sabrina. „Literarische Narrative der Überwachung – Alte und neue Spielformen der dystopischen Warnung“. *Narrative der Überwachung. Typen, mediale Formen und Entwicklungen*. Hg. von Kilian Hauptmann, Martin Hennig und Hans Krah. Lang, 2020. S. 49–86.
- Irrgang, Bernhard. *Posthumanes Menschsein? Künstliche Intelligenz, Cyberspace, Roboter, Cyborgs und Designer-Menschen – Anthropologie des künstlichen Menschen im 21. Jahrhundert*. Steiner, 2005.
- Irsigler, Ingo und Dominik Orth, Hg. *Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien*. Winter, 2021.
- Jabłkowska, Joanna. „Die Gewalt hält sich in Grenzen. Die schöne neue Welt der Bundesrepublik in Juli Zehs *Leere Herzen*“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022. S. 27–49.
- Jandl, Ernst. „schtzngrmn“. 1966. *Ernst Jandl für alle*. Luchterhand, 1974. S. 243.
- Jirgl, Reinhard. *Nichts von euch auf Erden*. Hanser, 2013.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*. 1790. Hg. von Karl Vorländer. Meiner, 1974.
- Kollmann, Bernd. „Zwischen Trost und Drohung. Apokalyptik im *Neuen Testament*“. *Apokalyptik und kein Ende?* Hg. von Bernd U. Schipper und Georg Plasger. Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. S. 51–73.
- Krah, Hans. *Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom Ende in Literatur und Film 1945–1990*. Ludwig, 2004.
- „Krisenmodus‘ ist Wort des Jahres 2023“. *Die Zeit*, 8. Dezember 2023, [zeit.de/gesellschaft/2023-12/krisenmodus-wort-des-jahres-2023](https://www.zeit.de/gesellschaft/2023-12/krisenmodus-wort-des-jahres-2023). 17. April 2024.
- Krüger, Oliver. *Virtualität und Unsterblichkeit. Die Visionen des Posthumanismus*. Rombach, 2004.
- Lucadou, Julia von. *Die Hochhausspringerin*. Hanser Berlin, 2018.
- Lucadou, Julia und Heinz Helle. „Das Dystopische ist aktuell eine Weltwahrnehmung“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022. S. 271–291.
- Mattern, Friedemann, Hg. *Total vernetzt. Szenarien einer informatisierten Welt*. Springer, 2003.
- Matz, Wolfgang. „Punkt, Punkt, Komma, Strich. Höchstpersönliche Anmerkungen eines Lektors (= Lesers) zu einigen Eigenheiten im Romanwerk von Reinhard Jirgl“. *TEXT+KRITIK* 189. Hg. von Heinz Ludwig Arnold (2011): S. 69–79.
- Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*. Lang, 2001.
- Moog-Grünwald, Maria und Verena Olejniczak Lobsien, Hg. *Apokalypse. Der Anfang im Ende*. Winter, 2003.
- Nida-Rümelin, Julian und Nathalie Weidenfeld. *Digitaler Humanismus. Eine Ethik für das Zeitalter der Künstlichen Intelligenz*. Piper, 2018.

- Österle, David. „Daten lügen nicht“. Überwachung und Selbstoptimierung in Julia von Lucadous Dystopie *Die Hochhausspringerin*“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022. S. 149 – 169.
- Parr, Rolf. „Sibylle Bergs Roman *GRM Brainfuck*. Vier Modelle der (Selbst-)Überwachung in informationszivilisatorischen Gesellschaften“. *Mediale Signaturen von Überwachung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Liane Schüller und Werner Jung. Lang, 2022. S. 125 – 138.
- Pauen, Michael. „Apokalyptiker, Utopisten und die Propheten des Untergangs. Geschichtsphilosophie und Ästhetizismus um die Jahrhundertwende“. *Apokalypse*. Hg. von Maria Moog-Grünewald und Verena Olejniczak Lobsien. Winter, 2003. S. 181 – 201.
- Preußner, Heinz-Peter. *Letzte Welten. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur diesseits und jenseits der Apokalypse*. Winter, 2003.
- Preußner, Heinz-Peter. „Rückkunft des Willens und der Tat vom Mars. Reinhard Jirgls Roman *Nichts von euch auf Erden*“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022. S. 201 – 223.
- Preußner, Heinz-Peter. „Technik und Technikkritik im dystopischen Film“. *Technik in Dystopien*. Hg. von Viviana Chilese und Heinz-Peter Preußner. Winter, 2013. S. 151 – 174.
- Probst, Inga. „Erosionen sozialer Ordnungen. Dystopische Schreibweisen der Gegenwart zwischen Angstlust und Krisenbewusstsein“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022. S. 7 – 26.
- Randt, Leif. *Planet Magnon*. Kiepenheuer & Witsch, 2015.
- Röggla, Kathrin. „Zukunft als literarische Ressource“. 2016. S. *Fischer Verlage*, fischerverlage.de/magazin/extras/auf-der-suche-nach-der-verlorenen-zukunft. 17. April 2024.
- Scherpe, Klaus R. „Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs – zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne“. *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hg. von Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Rowohlt, 1986. S. 270 – 301.
- Schipper, Bernd U. und Georg Plasger, Hg. *Apokalyptik und kein Ende*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Schirmmacher, Frank, Hg. *Die Darwin AG. Wie Nanotechnologie, Biotechnologie und Computer den neuen Menschen träumen*. Kiepenheuer & Witsch, 2001.
- Schopenhauer, Arthur. „Die Welt als Wille und Vorstellung“. 1819. *Sämtliche Werke*. Bde. 1 und 2. Hg. von Wolfgang von Löhneysen. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.
- Seibt, Gustav. „Leere Herzen von Juli Zeh. Jede Gesellschaft braucht eine Dosis Amok“. *Süddeutsche Zeitung*, 14. November 2017, <https://is.gd/ZfvXiL>. 17. April 2024.
- Tommek, Heribert. „Das allgegenwärtige Lager und die gestische Stille. Reinhard Jirgls dystopisches Raunen“. *Technik in Dystopien*. Hg. von Viviana Chilese und Heinz-Peter Preußner. Winter, 2013. S. 93 – 109.
- Vondung, Klaus. *Die Apokalypse in Deutschland*. dtv, 1988.
- Voßkamp, Wilhelm. „Möglichkeitsdenken“. *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. Hg. von Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger und Martin Roussel. Fink, 2013. S. 13 – 29.
- Wagner, Jens-Christian. *Produktion des Todes. Das KZ Mittelbau-Dora*. Wallstein, 2015.
- Wagner-Lawlor, Jennifer A., Peter Marks und Fátima Vieira, Hg. *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Springer, 2022.
- Weiss, Peter. *Die Ästhetik des Widerstands*. Hg. von Jürgen Schütte. Suhrkamp, 2016.
- Zeh, Juli. *Corpus Delicti*. Schöffling, 2009.
- Zeh, Juli. *Leere Herzen*. Luchterhand, 2017.
- Zeißler, Elena. *Dunkle Welten. Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Tectum, 2008.