

Ursula Reber (Edmonton/Wien)

Ganz woanders zugleich: Simultaneitäten in Alban Nikolai Herbsts Cybercities*

Wer in die Anderswelt tritt, verliert die Stetigkeit der Zeit. Städte sind Urwälder Dschungel: Es öffnet sich ein Tor wie eine Tür im Berg, durch die du in ihn hineintrittst. Kommst du nach wenigen Stunden wieder heraus, sind draußen sieben Jahre vergangen. Hiergegen wird mit Willen geglättet und die unterirdische unterseelische Flut sie zivilisierend kanalisiert. Sie spült auch wirklich Schrecken mit, doch mit dem Schrecken Lust.¹

Anderswelt – ich belasse es beim abstrakten Singular, denn die Wahl des konkreten Singularis, „die“ Anderswelt, würde ein ganz falsches Licht auf das Phänomen, um das es gehen wird – folgt anderen Gesetzen der Temporalität und Lokalität als „Welt“. Ich gehe zunächst davon aus, dass das Kompositum „Anderswelt“ in die Fügung „andere Welt“, besser noch in die von „anders als ‚Welt‘“ aufgelöst werden kann, auch wenn es sich um eine zunächst unerlaubte Komparation zweier unbekannter Variablen handelt, da es zunächst bei dieser gegenseitigen Differenzoperation bleibt, ohne dass weder „Welt“ noch „Anderswelt“ eine konkrete Eigenschaft zugesprochen werden könnte. Auch die Steigerung eines Anderen, als das „Welt“ bislang erscheint, widerspricht jeder grammatischen Regel; „anderser“ als anders kann nichts sein. Oder handelt es sich um ein Ganz Anderes?

Alban Nikolai Herbsts Romane tragen bereits allein auf Grund ihres Umfangs etwas Monströses an sich. Dieser ephemeren Monstrosität entspricht eine des Inhaltes, der mehrere Handlungsstränge auf verschiedenen Zeitebenen ansiedelt, die nichtsdestotrotz miteinander eng geführt werden und immer wieder zur Deckung gelangen, und eine des Stils, der in seinen Extremen nicht nur Soziolekt und Dialekt (Wienerisch, Berlinerisch), sondern auch erotisch-porno-

* Der Artikel ist eine erste Zusammenschau meiner Arbeit an Herbsts Romanen innerhalb meines Dissertationsprojektes „Bildverschleifungen. Zu einer Theorie der Metamorphose(n)“.

¹ Herbst, Alban Nikolai: Thetis Anderswelt. Fantastischer Roman. Berlin: Berlin Verl. 2002, S. 18. Im Folgenden als Th mit Seitenangabe.

graphisches Vokabular mit einer hochliterarischen und poetischen Sprache kombiniert. In die Handlungsabläufe, die allein schon schwer als voneinander geschiedene auszumachen sind, werden beständig metatextuelle Passagen über das Erzählen, die Struktur von Geschichten, das Funktionieren der Fantasie, der Spekulation und der Wissenschaft und v.a. über deren Verbindung mit verschiedensten technologischen Errungenschaften und Medien eingeflochten, die im Grunde den eigentlichen Plot bilden. Die Figuren existieren alle nicht nur ein Mal, sondern in diversen Variationen und Verwandlungen, die, auch wenn diese Varianten unterschiedlichen Zeit- und Realitätsebenen angehören, einander gleichwohl begegnen und gewissermaßen (Selbst-)Gespräche miteinander führen. Die Instabilitäten und Koinzidenzen der Zeit sowie ihre Affektionen der Orte werden bei dieser Analyse im Vordergrund stehen. Zuvor jedoch scheint mir eine Annäherung über Genrezuweisungen und die Paratexte der Romane an das Problem der „Anderswelt“ in ihrer Komparatibilität zu „Welt“ und an die in aller Monstrosität verborgene Form der Romane hilfreich zu sein.

„Anderswelt“ ist Bestandteil zweier Romantitel einer lose zusammenhängenden Reihe von Romanen aus der Feder des deutschen, in Berlin lebenden Gegenwartsautors Alban Nikolai Herbst: „Thetis. Anderswelt“ und „Buenos Aires. Anderswelt“.² In dieselbe Reihe gehören die Romane „Die Verwirrungen des Gemüts“ und „Wolpertinger oder das Blau“,³ welche diesen Bestandteil nicht im Titel tragen. „Thetis“ führt eine spezifische Genrezuweisung nicht nur auf dem Cover, sondern auch als Titelzusatz, so dass vom Autor stammt: „Fantastischer Roman“, eine Zuordnung, zu welcher der Untertitel „Anderswelt“ einlädt. Die Genrezuweisung ist gleichwohl nicht unproblematisch, wenn sie auch editions- und rezeptionsgeschichtlich *funktionierte*, da offenbar die Nachfrage nach diesem Band groß genug war, um ihn im Berlin Verlag wiederaufzulegen. Während der gleichfalls von anderen Welten und sagenhaften Figuren (etwa die Hälfte der Akteure entstammt dem Reich der Geister und Feen) wimmelnde „Wolpertinger“, der ohne eine solche Klassifizierung publiziert wurde, durch den dtv-Verlag „als Bravourstück postmodernen Erzählens“ klassifiziert wird, den Grimmelhansen-Preis zugesprochen bekam und mit Shakespeares „Mittsommernachtstraum“ in Analogie gesetzt wird, scheint der Band „Thetis“ mit auf Grund dieser Zuschreibung v.a. im Bereich der Fantastikgemeinden unterschiedlichsten Couleurs wahrgenommen worden zu sein. Dies zeigt sich darin, dass „Thetis und Buenos Aires“, die beide den fraglichen Titelzusatz tragen, in Zeitschriften

² Ders.: Buenos Aires. Anderswelt. Kybernetischer Roman. Berlin: Berlin Verl., 2001, im Folgenden als BA mit Seitenangabe.

³ Ders.: Wolpertinger oder das Blau. München: dtv, 2000 [EA Frankfurt/M.: Axel Dielmann 1993], im Folgenden als W mit Seitenangabe.

wie „Phantastik“⁴, „Temporamores“⁵ und „SF-Fan.de“ mit Ankündigungen und Rezensionen Aufnahme fanden, aber auch, dass „Thetis“ 1998 den Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar zugesprochen bekam. Es wäre im Zuge dieser Popularisierung des Autors⁶ zu untersuchen wert, ob dies den Büchern auch einen breiter gestreuten Leser/innenkreis verschafft hat. Wäre dies so, hätte nicht nur die Popularisierung oder Rückholung eines postmodern-(elitären) Autors „unters Volk“ funktioniert, sondern entspräche auch einer geglückten Verkaufsstrategie des Berlin Verlags, in dem Herbsts Romane seit der Erstpublikation von „Buenos Aires“ im Jahr 2001 und der zweiten Auflage von „Thetis“ im Jahr 2002 erschienen.⁷ „Buenos Aires. Anderswelt“ trägt nicht den Zusatz „fantastischer Roman“, sondern die gewiss vom Autor stammende Genrebezeichnung „Kybernetischer Roman“,⁸ die in keiner Reihe irgendeines deutschen Verlages regulär geführt wird. Die Kybernetik als eine Theorie der Mechanik, Informationsübermittlung und (Selbst-) Organisation verhilft jedoch gleichfalls der Rezeptionssteuerung in Richtung eines populären fantastischen Romans⁹ und reiht sich unter die amerikanischen Cyberromances ein, wovon der genrebestimmende Titelzusatz eine ungefähre Übersetzung ins Deutsche darstellt.

⁴ Suchmaschine und Fantastikforum im Web: www.phantastik.de

⁵ Webjournal für Fantastik unter www.temporamores.de

⁶ Diese Popularisierung brachte zugleich eine gewisse Trennung der zusammengehörigen Bände mit sich: RezensentInnen der genannten Fantastik-Organe verweisen lediglich auf die Zusammengehörigkeit von „Thetis“ und „Buenos Aires“, lassen aber „Die Verwirrung des Gemüts“ und den „Wolpertinger“ außer Acht, so dass diese anscheinend in unterschiedliche Kanones zu gehören scheinen.

⁷ Herbsts jüngstes Werk „Meere“ (2003) erschien im marebuch-Verlag.

⁸ Lothar Glauch erhebt die Kybernetik als Lehre der Informationsvermittlung zwischen Mensch und Maschine zum Leitmotiv seiner Grundrissinterpretation von „Buenos Aires“ und deutet die Vielzahl der Akteure dahingehend, dass diese als reine Informationsträger von Bedeutung seien. Dem ist hinzuzufügen, dass der bunte Mix aus Figuren z.T. aus den früheren Romanen mit hereingetragen wird, – u.U. als Informationseinheiten, die in ihren verschiedenen Transformationen erhalten bleiben. Vgl. Glauch, Lothar: Vom Argonauten zum Infonauten. Der Cyberroman als Interface. Eine Annäherung an das Werk von Alban Nikolai Herbst, anlässlich *Buenos Aires. Anderswelt*. In: Die Marabout-Seite. [liteRatur, www.marabout.de/herbst/herbst.htm](http://www.marabout.de/herbst/herbst.htm), 09/2003.

⁹ Vgl. dazu Glauch: Vom Argonauten: „Was aber geschieht eigentlich in *Buenos Aires. Anderswelt*? Denken Sie am Besten an *Per Anhalter durch die Galaxis*, intellektuell aufgepeppt und sprachlich auf Hochliteraturniveau, und sämtliche Textseiten sind kurz vor der Drucklegung mit einem Zufallsgenerator oder der cut-and-paste-Methode noch einmal kunterbunt durcheinander gewürfelt worden.“

Während also „Thetis“, der fantastische Roman, in seiner ad hoc-Zuordnung noch keineswegs auf eine mögliche (Unter-) Gattung der Fantastik,¹⁰ Fantasy oder Science Fiction, festgelegt ist, stellt sich „Buenos Aires“ von Beginn in die Tradition der Science Fiction und „Techno-Romantik“.

Je nach dem also, zu welchem Paratext man diese beiden Genrebezeichnungen eines fantastischen und eines kybernetischen Romans eher hinzuziehen geneigt ist, zum Titel oder zu den Verlagsinformationen, ergibt sich die Schwierigkeit der Diskussion des Großgenres „Phantastik“¹¹ und seiner ästhetischen, narrativen und konzeptionellen Strategien der Welt- bzw. Anderswelt-Konstruktionen, innerhalb dessen sich die Frage nach der Differenz der Differenz erneut stellt. In einer Zeit und einem Leitdiskurs, mit dem auch der Welt ihr bestimmter Artikel geraubt wird, als wäre man sich plötzlich darüber bewusst geworden, dass es unterschiedliche Sichten auf sie gibt, bleiben die Antworten, die frühere ForscherInnen auf die Frage „Was ist Fantastik?“ in scheinbar sicherer Absetzung gegen eine sichere und klar geordnete Welt gegeben haben, ergänzungsbedürftig. Das Imaginäre der Fantastik – als gäbe es sie – ist nicht einfach das „Dort“ eines gewissen „Hier“. Wo genau „hiergegen“ die „unterseelische Flut“ „geglättet“ wird, ist nicht exakt auszumachen, unentschieden bleibt, ob das ihm zugehörige Dort der Stadtdschungel oder ein anderer Ort ist. Der Interkonnektivität zwischen beidem, ihre gegenseitige Abhängigkeit, das Paradox, dass unter Umständen der unbestimmten „Welt“ nur über die Unterscheidung einer gleichfalls unbekanntem

¹⁰ Ob die Fantastik als eine literarische Gattung definiert werden kann, scheint mir trotz der noch weitergeführten Diskussion, die hiervon stillschweigend als Prämisse ausgeht, fraglich. Bislang konnte noch keine Lösung erzielt werden, welche Merkmale, Strukturen etc. eindeutig zu dieser Gattung gehören. Insofern bevorzuge ich, bei der Phantastik von einem Genre zu sprechen, das sich in etwa durch einen metatextuellen Diskurs über den eigenen Status bzw. durch eine Präponderanz der Diskussion und Thematisierung von Fantasie, Imagination u.Ä. auszeichnet.

¹¹ Vgl. zur Fantastik-Diskussion neben den Standardwerken von Tzvetan Todorov und Renate Lachmann den 2004 bei Francke erscheinenden Band (Hg. v. Markus May und Clemens Ruthner) zu neuen theoretischen Annäherungsweisen an die Phantastik mit vorwiegend kulturwissenschaftlichem und medienwissenschaftlichem Ansatz sowie: Ivanovic, Christine; Lehmann, Jürgen; May, Markus: Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film. Stuttgart: Metzler, 2003, wo sich v.a. mit den Beiträgen von Jürgen Lehmann und Thomas Grob Ansätze einer positiven Genrebestimmung (im Gegensatz zur negativen in Absetzung zu „der Welt“ finden). Für eine kulturwissenschaftliche und eine teilweise linguistisch-rhetorische Annäherung vgl. auch: Ruthner, Clemens: Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert. Tübingen et al.: Francke, 2004.

„Anderswelt“ beizukommen ist, versuche ich mit den folgenden Nahrungsweisen an die Stadttopografien, Erzählweisen und Metatextualitäten zu begegnen.

Zurück zum Eingangszitat darf im Verlauf der Stelle geschlossen werden, dass „hiergegen“ eine Zeit bedeutet:

Drüben entsteht ein Glaspalast. Schon jetzt, noch im Bau, darf er keine disparate Zeit in sich tragen, sondern seine Bauherren fügen die aus. Noch rettet ihn das Nachbargebäude: Voller Seel, die so drückt, versucht in der bröckelnden Mörtelwand die Geschichte, ihr Atmen zu halten. Und wirklich atmet sie, bis ein Bagger sie irgendwann wegreißt. Dann für kurze Zeit noch Narben, durch die man einen Einstieg finden kann. Wird auch das geglättet, bleibt ein wie Chrom so kühles Schweigen. Die Moderne kompostiert nicht, sie entsorgt. (Th 18)

Glas und Chrom fungieren hier als Glättungsmaßnahmen, als Materialien einer puren Gegenwart, welche jede Geschichte zurückdrängen, indem sie durchsichtig auf alles Dahinter, Früher sind oder es durch die allumfassende Oberflächenreflektion einfach zurückwerfen. Das so entstehende absolut geschichtslose und präsentische Bauwerk, das indirekt auch „seelenlos“ genannt und als „schweigend“ bezeichnet wird, ordnet der Erzähler – der in diesem Fall wahrscheinlich der Dichter bzw. so genannte „Graffito-Poet“ Borkenbrod ist¹² – der Moderne zu. Die Moderne ist zweifach zu begreifen. Einerseits stellt sie sicherlich eine Rekurrenz auf die unter dieser Bezeichnung bekannte Epoche des 20. Jahrhunderts dar, die im deutschsprachigen Raum v.a. durch die Werke Walter Benjamins, aber auch durch eine erste Welle an „Großstadt-, oder v.a. Berlin-Romanen als die Epoche der Großstadt gekennzeichnet ist, andererseits fungiert sie auch innertextuell als Marker einer europäischen Moderne, die für

¹² In allen Romanen stellt die Identifizierung und Zuordnung eines einheitlichen Erzählers für Abschnitte oder auch nur Absätze und einzelne Sätze oftmals ein veritables Problem dar, da der Text nicht nur aus einer fast unerschöpflichen Perspektivenvielfalt wiedergegeben wird und auch z.B. die Kamera als Erzählperspektive kennt, sondern auch, weil die einmal erkannten Erzählerfiguren die Tendenz zeigen, ineinander überzugehen. Innerhalb eines einzigen Satzes wird ein „ich“ zu „er“ oder umgekehrt, ohne dass genau festgemacht werden könnte, auf welche Personen die Personalpronomina referieren. „Thetis“ weist von allen Bänden die am einfachsten strukturierte Erzählform auf, die auch im Gegensatz zu den restlichen Bänden den zu vermittelnden Plot in den Vordergrund stellt, dem literarische Experimente untergeordnet werden – eine Tatsache, die mit dem Verkaufslabel des „Fantastischen Romans“ zu tun haben könnte. Der „Wolpertinger“ experimentiert am meisten mit überlappenden Erzählerstimmen und der Vervielfältigungen von Erzählerfiguren auf verschiedenen Raum-Zeit-Ebenen und entfaltet einen speziellen Diskurs über das Problem des Erzählens wie des Erzählers.

eine kleine und elitäre Gruppe von Stadtbewohnern mit ihrem typischen Programm der Hygiene, Abschottung gegen ein wildes Außen und der innigen Verknüpfung von Ideologie und Management zur Verbesserung der Lebensqualität und Überwindung der jüngsten (Katastrophen-)Geschichte eine romaninterne Moderne meint. So kommt es auch, dass der Aufbau des Glaspalastes und die Rekurrenz auf „Narben“ im Zement und die Wichtigkeit der Geschichte als Eintritt in eine „Anderswelt“ einerseits an die Bauprojekte in Berlin nach der Wiedervereinigung und zur symbolisch-architektonischen Qualifizierung als neuer/alter Hauptstadt erinnern – dem Lebensort des Autors Herbst –, andererseits aber auch den Geruch der nordamerikanischen Modernekultur ihrer überall ähnlich gebauten Downtown- und Shopping-Mall-Projekte in Chrom, Stahl und Glas trägt. Geschichte spielt für die Megacity Buenos Aires¹³ auf mehreren Ebenen eine Rolle. Die Erzählungen in und um Buenos Aires, das mitten im postapokalyptischen, unwirtlichen, von Umweltkatastrophen und neuen Epidemien verseuchten „Osten“ liegt, sind in einer offenbar sehr fernen Zukunft angesiedelt, auch wenn vieles der geschilderten Ereignisse, Denkmuster, Architekturen, Topografien einerseits der Gegenwart, andererseits der tiefen Vergangenheit¹⁴ zu entstammen scheint. Zu „Buenos Aires. Anderswelt“ gehört ein Register-Beiheft, das den Titel „WurmVorsatz“ trägt. Der lexikalischen Überblicks- und Kurzinformation dient v.a. die zusätzlich zu den *dramatis personae* vermehrte Aufnahme von Orten mit ihrer Geschichte in das Register. Die Hauptschlagworte, welche bereits in „Thetis“ eingeführt und teilweise im Verlauf der Erzählung erläutert werden, „Anderswelt“, „Europa (Anderswelt)“ und „Geologische Revision“, werden neben weiteren innertextuellen Orten und Nichtorten gerafft erklärt:

EUROPA (ANDERSWELT)

Nach der Geologischen Revision [einer Naturkatastrophe mit Klimaerwärmungs- und Fluteffekt, Anm. v. U.R.] aus drei streng voneinander abgegrenzten Teilen bestehend: dem rein-simulativen Westen, der Dienstleistungs- und Produktionsstadt Buenos Aires sowie dem verelendeten Osten. Dieses Gesamteuropa ist von einer riesigen Mauer umgeben, die es vor dem → Thetismeer schützt. (WV iv)

¹³ „Ich will dich Buenos Aires nennen. Ich nenn dich nicht Paris, nenn Dich nicht Rom, schon gar nicht Prag, und auch Belgrad nicht und nicht London, geschweige so, wie Du heißt. Schon werdet Ihr alle mir eine. Und wo etwas fehlt, denk ich's aus den Geschwistern hinzu.“ (Th 9).

¹⁴ Thetis. Anderswelt kann auch als eine Neuschreibung der Achilleis und Odyssee gelesen werden. Das mythische Personen- und Ortsinventar ist penibel und mit nur wenigen Änderungen wie bspw. der Zusammenziehung der Odysseus- mit der Orpheusfigur und der Hinzufügung eines keltischen Personeninventars nachzuvollziehen. Vgl. dazu ebenfalls den „WurmVorsatz“, im Folgenden als WV mit Seitenangabe.

„Anderswelt“ ist hiernach also ein „Europa (Anderswelt)“, das anders als Europa ist, vielleicht – zieht man die Erläuterungen zum Lemma „Anderswelt“ allein mit der Welt der keltischen Geister hinzu – unter deren Zufügung, Inklusion und Verschmelzung oder Überlagerung. So einfach jedoch macht der Text es den Leser/innen nicht; neben allen erkennbaren Orten – die Stadtteile Buenos Aires heißen Chelsea, Kalkutta, Sarajewo, Alexanderplatz, Simmering; erreichbare Orte sind Hannover, Bremen, Ingolstadt, Linz – und der allgegenwärtigen Topographie Berlins mit dem Fernsehturm, Alex, Unter den Linden, dem Potsdamer Platz etc. handelt es sich um eine Palimpseststadt und ein Palimpsesteuropa, denn „[i]ch aber will, dass Raum fürs Ungeheure bleibe“ (Th 9). Die europäische Geschichte ist im Sinne einer Wirtschafts- und Globalisierungsgeschichte stets mitzudenken, denn Buenos Aires ist das Produkt einer radikalen Ära der Globalisierung, das den „Osten“, der großzügig nicht nur als zentrales geographisches Symbol die Karpaten umfasst, zu denen wohl nicht nur Rumänien, sondern auch Bulgarien, die Slowakei, die Vojvodina, Russland, die Ukraine, die größten Teile Österreichs und Ungarns zählen dürften, territorial und kulturell hinter sich gelassen hat. Die Ostländer haben nach der so genannten „Geologischen Revision“ den wirtschaftlichen Sprung nicht geschafft und sind in Barbarei zurückgefallen oder riesigen Thetismeer, einem Produkt der Geologischen Revision, das als Ort und Akteurin dem einen Roman den Namen verleiht, überspült wurden. Was heute als Nordamerika bekannt ist, mit seinen Zentren San Francisco, New York, Chicago, Toronto, ist in Kleinstaaten zerfallen und spielt für „Europa (Anderswelt)“ keine Rolle, das mit der neuen Metropole Buenos Aires den Globalisierungssieg errungen zu haben scheint. „Thetis“ spielt wie die anderen Romane mit literarischen Genres und bildet ein Palimpsest aus Dystopie, Mythen, Großstadtroman, Entwicklungsroman, Science Fiction und Detektivroman, und ebenso multipel zusammengesetzt ist die Stadt:

Die U2 Richtung Simmering. (Th19)

Friedrichstraße, fast schon die Grenze Venedigs. Drüben, im Westen, der Bois de Boulogne, den die Champs-Élysées durchschneiden und der im Nordareal inmitten ausgedehnter Wiesenflächen und lockerer Wälder von Buchen und Ulmen die Königliche Oper birgt. Zu den berühmten Aufführungen fährt man abends privat teils mit Kutschen, teils mit modernsten Schwebegleitern hinaus. Weil der Besuch nicht teuer ist, quillen aus den U-Bahnstationen meist Hundertschaften. [...] Die Leute wälzen sich aus den entferntesten Vierteln hierher, aus Barcelona, Prag ja von München kommen sie, wo nur geistig Behinderte leben, die den Produktionsprozeß störten und ausgegliedert werden mußten. In Straubing werden sie so lange in psychiatrischen Lagern konzentriert, bis ihre Demenz behoben ist. Die unheilbaren Fälle werden nach Osten abgeschoben. [...]

Eiserner Steg, darunter wieder die Themse, dahinter der Tränenpalast, darüber die stazione Tiburtina. Stolz erhobenes Stahl- und Glasgewölbe. Das Trottoir aufgerissen und überall Baustellen und Kräne und Lastwagen und zerfetzte Plastikplanen. (Th 25)

Ungefüge Aufeinanderbrüche, wie Berge sich falten. Der Gehsteig als Urlandschaft mit Tausenden Schatten Ebenen Flußältern. Haie und Unterseeboote kreuzen darin. Jede Pfütze Ozean. [...] Schon fährt die S1 ein. „Richtung Laguna Morta zurück-treten bitte!“ ich schlüpf grad noch so rein, versuch, den Mann was zu fragen, er legt einen Finger auf die Lippen. Zwei Stationen nur, am Potsdamer Platz gibt er mir einen Wink, und wir steigen aus. [...] (Th 26)

Drüben den Zaun entlang eine schmale, nach Süden reichende Grasnarbe, auf der vereinzelt Kirschbäume und Birken, vor allem aber Sträucher und Gestrüppe wachsen. Ein zementbestäubtes mehliges Demarkationsgrün. Dahinter Sarajewo. Ein einziges Gebäude verbindet das verwilderte Areal mit der zivilisierten Stadt: das ehemalige Kaufhaus Esplanade. (Th 27)

Das 31 Seiten lange „Vorspiel“ bedeutet eine Tour-de-Force durch die Stadt, durch den Dschungel Buenos Aires, in dem die Zeit anders verstreicht als außerhalb. Ironischerweise ist die soziale Zeit jenseits der Mauer, des Zauns, der Grenze zum Osten tatsächlich radikal unterschieden – ein Jahr in Buenos Aires zählt unter dem Überlebensdruck gegen Seuchen, Barbaren, wilde Tiere, Hunger und Umwelt nicht nur sieben, sondern mindestens eine Dekade an „Ostlerjahren“. Doch auch innerhalb der Megacity prallen verschiedene Chronotopien aufeinander, so wie „[i]mmer vor verschmutzten Fassaden auch verschmutzte Leute herum[stehen]“ (Th 9), ist der Dschungel Buenos Aires in verschiedene Zeitzonen mit ihrem je eigenen Rhythmus unterteilt. Die Welt von Buenos Aires' Manager Ungefugger, welche die Stadt als Wirtschafts- und Modernisierungszentrale gestaltet, folgt dem Rhythmus der geschichtslosen und „unterseelisch geglätteten“ und „ausgefugten“ Chrom- und Glaspaläste. Die Menschen, die seine Welt teilen, bewegen sich in ihren privaten Gleitern so schnell von einem Ort zum nächsten, ohne je auch nur einen der Pfade des oder der Erzähler des Vorspiels zu kreuzen, dass die Zeit für sie still steht und in der ungebrochenen Verfügbarkeit von sterilen Firmenräumen, High-Tech-Informationen- und Lebensorten ein ewiges Präsens bleibt, dem etwaige Veränderungen wie der Wechsel von Umgebungs- und Wohnraum explizierenden Computerprogrammen marginal ist. Die Topographien und Pfade der arbeitenden Bevölkerung verlaufen über den Verkehrsknotenpunkt in der Nähe zu Sarajewo, wo „je nach Tageszeit die Straßenführung geändert [wird]. Busse Laster Schwebegleiter wälzen sich hier zentimeterweise voran. Bisweilen sind sie so ineinander verkeilt, daß der Betrieb über Stunden wie stillsteht.“ (Th 27) Und nur die Unterprivilegierten wie einer der Erzähler, Deters, der wahrscheinlich auch hier sich seinen zufälligen Weg durch Buenos Aires bahnt, oder die Penner, die Punks und die Verzweifelten, der „städtische Abschaum“, dem er begegnet, sowie die Angehörigen der Widerstandsgruppe der Myrmidonen um Deidamia und Borkenbrod im Variete und Puff „Boudoir“, benutzen die öffentlichen Verkehrsmittel, die U- und S-Bahnen, wo

[w]er nicht aufpaßt und nicht ausweicht, wird kurzerhand überrollt oder sonstwie zu Boden gerissen. Wer dann nicht mehr rechtzeitig auf die Füße kommt, über den trampeln Passagierströme weg. Es ist gefährlich, hier stehenzubleiben. Davor warnen unübersehbar, und zwar an jeder Biegung, erleuchtete Piktogramme. [...] Trotzdem bleiben immer wieder besonders alte Leute liegen und werden von den Putzmaschinen abends in Haufen zusammengekehrt, von Scannern anhand der Fingerabdrücke identifiziert und aus den Meldedateien gelöscht. Kleidung und Gepäck werden der Wohlfahrt zugeführt. Was mit den Leichen geschieht, entzieht sich meiner Kenntnis. (Th 27)

Buenos Aires ist in der Zeichnung seiner sozialen Räume und kulturellen Geografie nicht „anders“ genug, um auf eine Art der Verfremdung über Überdetaillgenauigkeit und -technisierung der Science Fiction ein so gemeintes „Europa-Anderswelt“ entstehen zu lassen. Neben der Palimpseststruktur der übereinander geblendeten Metropolen der Welt und dem wiederholten Zurückkommen auf Transport, Daten, Fluchtwege und Pfade, Informationsfluss und Verfolgungen, gibt es eine weitere Dimension von „Anderswelt“: „Noch gibt es Löcher in der Realität. Wer sie bemerkt, findet Schleusen.“ (Th 18) Der Satz, der im Anschluss über die Passagen der „unterseelisch geglätteten“ Flut und der ausgefugten disparaten Geschichtszeit erfolgt, rekurriert vom Textverlauf her gesehen nicht reversiv sondern nach vorne: Entlang der S-Bahn-Linie „PALERMO – BUENOS AIRES“ (Th 19), in welche der Erzähler, der nun mit hoher Wahrscheinlichkeit *nicht* mehr Borkenbrod ist, gemeinsam mit „Polen Chinesen Tschechen Russen“ (ebd.) einsteigt, während „Borkenbrod derweil zum Tiber spaziert [ist]“ (ebd.), entfaltet sich eine gespaltene Chronologie, die konsequent zwei Erzählungen nebeneinander herlaufen lässt, sie an bestimmten Punkten vereinigt, bis sie einfach abgeschnitten werden: Der (neue?) Erzähler sitzt in der S-Bahn und trifft dort, am Senefelder Platz zugestiegen, eine mysteriöse Frau, die ihn an jemanden oder etwas erinnert und die sich mit ihm für den Abend im Samhain¹⁵ verabredet.

¹⁵ „Samhain“ als keltisches Fest zum Ende des Sommers am 1. November (und paganes Vorbild für Halloween) erklärt zum einen, warum der gesamte Plot von „Buenos Aires“ an jenem Datum spielt und das gleichnamige Kaffeehaus als zentrale Tür in die Anderswelt fungiert. Zum anderen erinnert der Name, zumal Deters dort mit einem gelben Turmerikfleck auf der Stirn auftaucht, der alle anderen Anwesenden zu verschrecken und beängstigen scheint, nicht umsonst auch an das „Samsara“ (das Kausalgesetz der Taten und ihrer Folgen, das Weltsteuerungsgesetz der Wiederverkörperungen) der indischen Philosophie. Der oder die anonyme Rezensent/in in Sand am Meer weist darauf hin, dass „bei Herbst ‚Samhain‘ die Aufhebung aller zeitlichen und räumlichen Grenzen [bedeutet]; Welt und Anderswelt fließen ineinander“. Vgl.: Nichts Unwirkliches existiert – Simulationen im Crash-Test. In: www.sandammer.at/rezensionen/buenosaires.htm, 10/2001. In der Tat bildet das Samhain den immer

Parallel erlebt Borkenbrod dieselbe Geschichte, nur anders, immer im Untergrund, in U-Bahnschächten und Unterführungen, während der Erzähler sich an der Stadtoberfläche bewegt. In der Mitte werden beide synchronisiert und zusammengeführt, aus „ich“ und „Borkenbrod“ wird ein „wir“. Wen es tatsächlich umfasst, bleibt im Unklaren, denn Buenos Aires, mehrmals angerufen, beschworen, befragt, schafft all dies aus sich heraus und gibt eine eigene Akteurin ab, die diese Begegnungen und Erlebnisse generiert, so dass das Bewusstsein „lediglich das ausführende Organ eines Schaltkreises [ist], in dem alle ‚Intelligenz‘ integriert ist. Also: Das Input bestimmt das Output, und was im Inneren des Bewusstseins passiert, ist nichts anderes als eine ‚black box‘.“¹⁶ Vielleicht aber ist der Erzähler doch stets Borkenbrod, der hier erzählt, der agiert, oder vielleicht weiß er nichts davon und spricht nur durch ein anderes Ich zur Leserin:

Ich spüre, sie schaut auf mich herunter.

Borkenbrod hat sich einer grob zusammengezimmerten Hütte genähert, bleibt einen Moment stehen, strafft sich, geht weiter. [...] Er streckt zögernd die Linke aus. In dem Moment, da seine Fingerknöchel an die Holztür pochen, wird der Ton schnell wieder weggeblendet. Ein akustisches Vakuum bei allerhellstem Sonnenlicht. Sowas dehnt noch das Warten. Und als die Tür aufgeht, sofort Musikeinsatz: Sibelius' Vierte, wieder 1. Satz, aber Takte 19-47. Nämlich steht die hochgewachsene Dame vor ihm. Er steckt ihr, den Blick gesenkt, das Päckchen zu. Sie reagiert nicht. Er sieht zaghaft auf, ungewöhnlich schüchtern für einen Terroristen. Sie lacht. Man hört es nicht, aber sieht ihren Mund. „Kommen Sie heute abend ins Café Samhain“, sagt sie. Kann sie nicht sagen, denn es gibt ja keinen Ton jetzt im Film, nur die Musik. Sagt sie aber trotzdem. Sie wiederholt es sogar. Da erst merke ich, daß sie nicht Borkenbrod meint, sondern mich. (Th 20)

Sicher könnte es sich bei dem erzählenden Ich um einen Tagträumer in der U-Bahn handeln, der sich seinen eigenen Film vor dem inneren Auge abspult und für seine Umwelt nicht erreichbar oder ansprechbar ist. Das Operieren mit dem

wieder gewählten Treffpunkt, der sich durch eine chronische Zeit-Raum-Instabilität auszeichnet und beständig vom Berliner „Silberstein“ zum Samhain wird etc. Das Café bildet den Kreuzweg zwischen den Welten für Deters, der ausschließlich über hierüber „nach Hause“ in die Dunckerstraße gelangen kann. Insofern sich aber selbst die Dunckerstraße und das heimische Appartement nicht gleich bleibt – mal ist es ein Büro, mal eine Wohnung, mal sind die Kater da, mal verschwunden – handelt es sich auch hier um eine Identitätskonstruktion der Figur Deters/Herbst. – Auch die dritte zentrale Bedeutung von „Samhain“ als Open-Source-Programm zum Schutz von Dateien vor fremden Eingriffen und Veränderungen, erhält innerhalb einer datischen Welt wie derjenigen in „Buenos Aires“ Gewicht.

¹⁶ Glauch: Vom Argonauten.

Medium „Film“ kommt hier allerdings nicht zum ersten Mal vor, bereits früher nahm welcher Erzähler auch immer auf *das* Medium der Großstadt Bezug: den Film von „Der Dritte Mann“ bis zu „The Fith Element“ (1997; Regie: Luc Besson), und ordnete seine Sinneseindrücke im Stil von Kamerafahrten, Close-Ups und Frames an, unterlegte das Ganze mit Musik, um die Dramatik zu erhöhen oder fehl zu lenken. Die Metropole mit all ihren sozialen Schichten, v.a. mit den so genannten „lichtscheuen“, kriminellen oder halbkriminellen und unerwünschten Personen, lebt in der Tradition europäischer wie amerikanischer Spielfilme v.a. im Filmbild. Das Filmbild literarisch zu evozieren erlaubt auch, das Wahrgenommene nur als solches, als Wahrnehmungs- und Sensationsraum zu präsentieren, ohne es zu problematisieren. Die Erzählzeit der Romane, auch wenn über die weitesten Strecken hinweg das übliche Präteritum gewählt wird, passend zur vollkommen zeitlichen Entrücktheit mythischer und halbmythischer Figuren wie Chill Borkenbord, Odysseus, Deidamia usw., ist gleichfalls das Präsens. Die Augen der nicht einmal beobachtenden, sondern zumeist wie reizüberfluteten zufälligen Zuschauer übernehmen die Rolle der Videokamera, sie nehmen wahr, verzeichnen, speichern ab, wobei der Strom des Wahrgenommenen unentwegt über sie hinweg gleitet wie über eine Bildschirmoberfläche.¹⁷ Der Einbruch einer rein erzählten Realität in den abgeschotteten Raum des Tagtraums/Traumfilms, einer Frau, die sich mit dem Erzähler verabredet (möglicherweise handelt es sich auch um eine Erzählerin), ruft Ärger hervor, wie es auch im Kino leicht passiert, wenn der Nachbar/die Nachbarin die Leinwand verdeckt, weil er oder sie aufsteht, um zur Toilette nach draußen zu gehen: „Jetzt hab ich nicht mitgekriegt, was die Frau ihm aufgetragen hat.“ (Th 21)

Der Film in seiner dreifach verfremdeten Raumästhetik von einer Örtlichkeit mit Personenleibern über die Inszenierung zum Filmbild und seiner Realisierung als Lichtreflexe auf der Leinwand stellt allerdings nur ein Mittel neben anderen zur Medialisierung und Historisierung der Großstadt dar, die nicht eine, sondern viele ist: „Der Zug rattert in die Station Porte de Clignancourt, nein, Alexanderplatz, nein, Hyde Park, ach ich weiß es doch nicht!“ (Th 21) Was mit der Zeit und den Orten geschieht, ist von komplexerer Natur:

¹⁷ Dass nicht nur die Augen, sondern überhaupt die Körper der Akteur/innen gewissermaßen als Interface für die nicht nur optischen Wahrnehmungsbilder ihrer Umgebung funktionieren, wird spätestens in „Buenos Aires“ offenbar, wenn sie wörtlich als Screen benutzt werden, über die ID-Cards gescannt werden und Chat-Nachrichten in geschriebenen Buchstaben hinweglaufen.

Die Chronologie war nach hinten gebeugt, eine Brücke, man spaziert über den Bauch des Romans über den Fluß der Handlung zurück und pflanzt vorne ein, was erst hinten gepflückt war. Doch hatte Deters auch während der knapp viertelstündigen Fahrt den Eindruck gewonnen, zwischen jetzt und heute mittag, als er in der U-Bahn der hochgewachsenen Frau begegnet war und sich mit ihr im Samhain verabredet zu haben glaubte, sei nahezu ein halbes Jahr verstrichen. Tatsächlich befand er sich um vier Tage voraus in der Zukunft. Längst hatte dieses schlimme Zeitverhalten in die Realität hineingefaßt und herumgezerrt an ihr. Aber das wußte Deters, dachte er, nicht. Entsann sich statt dessen, wie er die Diskette, die ihm hinterlassen worden war, mehrmals wegzuwerfen versucht hatte. (Th 247)

Die Diskette bildet neben dem einen Protagonisten Hans Deters die Brücke zwischen den Romanen, den verfluchten Schatz, den es loszuwerden gilt, und versinnbildlicht darüber hinaus das Speichermedium der Romane selbst: Im „Wolpertinger“ wird sie Deters übergeben und verfolgt ihn als Träger aller seiner Erinnerungen, die loszuwerden er sich bemüht, bis nach „Buenos Aires“ als unangenehmer Widergänger. Immer wieder taucht die Diskette in seinem Schreibtisch, in seiner Hand, in seinem Besitz auf und erinnert ihn an mindestens ein Vorleben. Deters war nicht immer Deters,

Hatte es sich als Hans Deters mit sich einzurichten verstanden, nicht ganz ohne Hilfe, doch immerhin. Jemand hatte ihm, 1989, einen Typoskriptberg hinübergeschoben mitsamt einem Paß, einem gewissermaßen neuen Paß, im Frankfurter TATCafé. Der Packer enthielt eine Geschichte, die ihm nahelegte, er selbst habe sie geschrieben, und zwar vier Jahre früher. Der sie ihm gebe, sei ein älteres Ich. Deters hatte nur gelacht. Und doch seinen echten Paß gegen den des andren getauscht. Fortan hielt aber alle Welt den für ihn! Was war ihm übriggeblieben? – Wie hatte er damals wirklich geheißt? Das Wort *wirklich* ließ Hans Deters lächeln. Auf welchen Namen lautete sein Paß? – Wiederum erinnerte er sich genau, auch diese Version noch erfunden zu haben, nämlich 1981 bereits, gegenüber einer exzentrischen Hotelgesellschaft in Hannoversch Münden. Oder war eben das eine spätere Finte? (Th 248)

Die Zeit ist es v.a., die nachhaltig durcheinandergeraten ist in „Anderswelt“, und die Vermutung liegt nahe, dass ihre Schleusen, Sprünge und Instabilitäten diejenigen des Ortes erst bedingen. Symptomatisch lautet eine der Angaben in den synoptischen Titeln des „Wolpertinger“: „Nun geschah mehr noch von Donnerstag auf Freitag oder Mittwoch auf Donnerstag“. Die Zeit bildet in der Tat Brücken von hinten nach vorne und in noch mehr Richtungen. Im „Wolpertinger“ ist beständig Mittag, während Deters in seltsamer Begleitung im Zug nach Hannoversch Münden sitzt, das er nie bzw. nur für einen flüchtigen Moment erreicht, in „Buenos Aires“ spielt sich alles an einem nicht zu überwindenden 1. November ab. Das Motto des „Wolpertinger“, „Was sich in meiner Geschichte verwirklicht, ist die Zweite Zukunft dessen, was ich gewesen sein werde, für das,

[...] was ich dabei bin? zu werden. *Lacan*“, glänzt durch die Orakelhaftigkeit der Aussage, die v.a. durch die Konstruktion nahezu unmöglicher Zeitebenen zustande kommt. Über einen Zustand in der Vergangenheit zu erzählen, der in der Gegenwart noch im Vollzug ist, bildet nicht nur ein philosophisches Paradox der Vorhersagbarkeit dessen, was gewesen sein wird, also dessen Determination, die mit der tatsächlichen Entwicklung unter Umständen schädlich zusammenstoßen kann, wenn jene nämlich doch ganz anders verläuft. Diese Konstituentien gebieten außerdem Achtsamkeit auf Fabelhaftes, Metatextuelles und paradoxe Verwandlungen, die in einem seltsamen parallelen Nebeneinander einer zukünftig vergangenen und einer kaum fassbaren, im Prozess befindlichen Gegenwart vonstatten gehen oder besser: gegangen sein werden. Parallelzeiten erschaffen Parallelwelten und -städte, doch die vollkommen unphilosophische, sondern im Gegenteil äußerst pragmatische Lösung einer kybernetischen Modellwelten-Versuchs-anordnung der Firma CYBERGEN, die in den Romanen nahe gelegt wird, ist noch unwahrscheinlicher, auch wenn sie auf der Hand liegt, denn auch in Buenos Aires werden gewissermaßen „vorne“ Dinge eingepflanzt, die „hinten“ bereits geerntet wurden:

Allerdings hatten wir Buenos Aires [...] Daten aus der GarraffKopie zugespielt, die sich nunmehr nach, wenn man so sagen kann, chaotischen Gesetzmäßigkeiten durcheinander mischten. Plötzlich fanden sich in Europa Stadtsegmente aus dem alten Kyoto, aus Mombasa und Bombay ein – Straßenzüge, die sich sogar, meist momentweise, selten für länger, übereinander legen konnten, als hätte das unübersehbare Maß von Verbindungen in der sagen wir Membran, die unsere Netzwerke erzeugt hatten, ein ganz eigenes Leben, eine Biosphäre entwickelt, in der die Dinge wie Lebewesen reagierten. Die Topografie verwilderte und metastasengleich wucherten Exotismen in dem ohnedies gigantischen Stadtkomplex. (BA 97)

Obwohl die Berliner Dunckerstraße, in der Deters üblicherweise wohnt, so unvorhersagbar auftaucht und wieder verschwindet wie in „Thetis“, ist Deters nicht Deters bzw. zugleich und auch mit einer eigenartigen Firmenleitung betraut, denn eines Tages, als er es schafft, die Dunckerstraße aufzuspüren, findet er ein Schild an der Wohnungstür vor mit der Aufschrift: „*Herbst & Deters. Fiktionäre*“ (was ihn zu der Überlegung bringt, wie man ein programmiertes Türschild abmontieren könne). Aus der Feder dieser Fiktionäre, zu denen nun mit „Herbst“ anscheinend auch eine Version des leibhaftigen Autors zählt,¹⁸ stammt auch das Vorwort zum „WurmVorsatz“ aus dem „Juni 2001“, verfasst „zu Berlin“. Die

¹⁸ Vgl. zur Reduplikation des Autors im Roman v.a. die Rezension zu „Buenos Aires“ von Stephan Maus in der Neuen Zürcher Zeitung v. 01.11.2001 unter www.stephan-maus.de/rezension-alban-nikolai-herbst.htm

Konstruktion eines Autorenkollektivs von „Fiktionären“ ist gleichermaßen von einer Art Aufrichtigkeit zur eigenen intertextuellen¹⁹ und teilweise eklektizistischen Arbeitsweise²⁰ getragen, wie es auch das Ringen um ein dezentriertes Ideal und die Reterritorialisierung des Erdichteten in der Realität wiedergibt. Einen solchen Sprung von der Realiengeschichte der Romane in die innertextuelle Welt demonstriert der Gang des Vorworts von der Referenz auf die unterschiedlichen Verlagshäuser, in denen die einzelnen Bücher erschienen, zu einer Parenthese in Klammern, die auf Ergebnisse einer Genderanalyse des Leseverhaltens anspielt, dass Männer keine Bücher lesen, sondern nur Frauen. Diese „Analyse“ lässt sich schon nicht mehr so eindeutig der Herbst'schen oder Leser/innen-Alltagswelt zuordnen, da Grammatik, Formulierungsart und Aussage sowohl ein subjektives Statement, die Bezugnahme auf Statistik oder auch nur ein schlichtes Vorurteil darstellen können. Das folgende Bild von Orientierungsbojen der Erläuterungen des „WurmVorsatzes“ im Thetismeer für diejenige Leserin, die bereit ist, sich quasi „ins kalte Wasser zu stürzen“, übernimmt nun die Funktion der Verklammerung von „Realität“ und „Fiktion“. Innerhalb dieser Aussage kann nicht über den ‚Tatsächlichkeitsstatus‘ von Verlagspolitik einerseits und der Existenz eines Thetismeereres andererseits entschieden werden. Qua der Manifestqualität des Vorworts der Fiktionäre Herbst & Co. wird die Metapher der Boje durch dasjenige von Signallichtern („Namensfeuer“ im Thetismeer), die in der Nacht oder Lese-Umnachtung Orientierung bieten, übersetzt und metatextuell in eine neue Form der (fiktiven) Realität überführt, die alle Potenzialitäten und Möglichkeiten auszuschöpfen bemüht ist.

Dass jede Leserin und jeder Leser diese so genannten „Orientierungsbojen“ bei der Lektüre dringend benötigt, da im Großen und Ganzen Erzählverlauf und Erzählstruktur sich keinem traditionellen Muster fügen, sieht man von der Aneinanderreihung schwarzer Buchstaben auf weißem Papier zwischen Buchdeckeln ab, die zudem des Öfteren durch Einsprengsel wie die Abbildung

¹⁹ Die Romane sind gespickt mit Zitaten aus Literatur und theoretischen Texten sowie aus Lebensumwelt und Berliner Kultur des Autors Herbst. „Wolpertinger oder Das Blau“ sowie „Buenos Aires. Anderswelt“ sind außerdem mit zahlreichen Motti, gleichfalls unterschiedlicher Herkunft, versehen. Neben der offensichtlichsten Intertextualität in Bezug auf germanische, keltische und vor allem griechische Mythen, macht einen großen Bestandteil solche in Hinsicht auf romantische Literaturtheorie und auf Filme aus. Zahlreiche Passagen sind als Wiedergaben bzw. Variationen populärer Filmsequenzen gestaltet, so z.B. aus Dracula in „Quasi Un Prologo“ des „Wolpertinger“.

²⁰ „Jedes Buch soll für sich lesbar sein, ist dennoch mit den Vorgängern und Nachfolgern sowie mit Büchern und Filmen anderer Autoren, mit ‚realen‘ Geschehnissen und ‚wirklichen‘ Personen wechselwirkend verknüpft und also nicht voraussetzungslos.“ (WV ii).

von Plakaten, Schildern, Zeitungsausschnitten u.Ä. durchbrochen wird, macht einerseits den Reiz und andererseits das Annuement der Herbst-Lektüre aus, und liegt an der ganz spezifischen Konstruktionsweise der Erzählungen, die bereits oben im Zitat aus „Buenos Aires“ über das Wuchern der Exotismen angesprochen war: Die Stadt ist nicht eine, sondern viele – zumindest von Dreien ist die Rede –, und die Erzählung der Fiktioniäre befindet sich eigentlich auf jener Diskette (und ihren Geschwistern), welche Deters so vergeblich los zu werden versucht. Die Romane geben sich den Anschein, als seien sie nur partieller Ausdruck derselben, der mehr oder minder zufällig zusammengeheftet und gebunden verkauft wird. „Vielleicht kommen im Computer Mythologie und Technik zueinander“ (W 341), äußerte Deters bereits im „Wolpertinger“ einmal, in dessen Verlauf die Wesen aus der Geister- und Feenwelt, in deren Gesellschaft er sich befindet, die moderne Technik und die Neuen Medien in diesem Sinne für sich zu nutzen wissen, indem sie sich darauf abspeichern lassen, und „Thetis“ verweist mehrmals auf eine Welt der reinen Simulation. Natürlich gehört es zur textuellen Strategie, darüber im Unklaren zu lassen, ob diese Rede metaphorisch oder konkret verstanden sein will. Auch die Spielereien mit ultimativer datischer Überwachung, datischen Abbildern und datischem Transport, die, obwohl sie immer mehr in den Vordergrund treten, auch immer wieder von einer allzu bekannten Welt mit dem *cultural gap* zwischen Westen und Osten, mit Firmenmonopolen, Geldgeschäften, strikter Einwanderungspolitik etc. abgelöst und in ein Zwischen gestellt werden, bleiben Spiel und reichen alleine nicht hin, eine „Ganz-Anders-Welt“ zu begründen. „Buenos Aires“ dann wird konsequent und erweckt den Anschein, auch wenn immer noch Deters begleitet wird und anscheinend über weite Strecken hinweg erzählt, als ob eine Maschine mit gewissen Funktionsstörungen unentwegt Text produziere:

... und außerdem gab es Tausende dieser Plakate, auch kleine, an den Kapellchen der Firma, die hatten ein eher menschliches Format, daran ließ sich *Ich will dich holen!* auch lesen. Und sie, die mächtige Che ©^ [éóé _ú 0Ff eÇ...8:1o_ uv<Ç @_r_m so wenig, wie wir vorhergesehen hatten, dass sich das Programm umkehren würde, Deters ärgerlicherweise eine Dunckerstraße in die Anderswelt programmiert. Das hätte zum Absturz des ganzen Modells führen können. (BA 94)

Passagen wie diese sind häufige Bestandteile der Erzählung, sie gehen stets mit einem Wechsel der Ebenen und/oder Welten einher. Der Zusammenhang mit gestörter, rauschender, einander überlagernder Datenproduktion ist wohl in folgender Passage am eindrucksvollsten:

einen schweren Schritt weiter _ó\$XÁ_)© q_A U_N_#i_7†D4_4 7)q‡({0LD-ZEØ-ΩSí«δ#_§H_r JÓ1%o|)c@\'bw L%oo u_ö\$_ hier verlor Herbst Hans Deters auf seinen Monitoren. Er war unkonzentriert, übermüdet. Zu lange hinter seinen Screens gewesen. Man merkt ja bei dieser Arbeit keine Zeit. Plötzlich sind

dreizehn Stunden vergangen. Und die Zeuner war nicht da. Dreizehn ist eine gute Zahl, dachte Herbst. Es gibt keine Grenze zwischen Spieler und Gespieltem, man spielt immer sich und ó_SX_Á_)© %oo q U_N_#i_7_t†D4_4_7)qÜ({OLDr™_ZEØ_Ωi«#_§_H_r Ö JÓ1%co)c@ «bw L%oo u_ö§_ Beutlin, der die Sequenz auf einem der neun flachen, die Stirnwand seines Wiesbadener Arbeitszimmers verkleidenden Monitore verfolgte, sah ihn hastig in das Keyboard tippen, ja hörte ihn fluchen: _ó§_X_Á_)© q_A _N_#i_7_t†D4_4A_7)q : ({OLD%oo_ZEØ_MSí«#_§_H_r ÷ÖuÖ ró 1%co)c@®÷«bwÖL_+ u_ö§_ »Scheiße! Scheiße, was ist denn jetzt wieder *das*?!« _füT: 0™Í< "Ú t# úÓ†"A:@_©;ÖÂ_c_W_µ2_[]#_GAS!ÉVN_54_HS"> T_Æ schlug die Tür beiseite und sofort ... innere Stimmen ... als hätte wer in Hans Deters den Volume-Button aufgedreht: Ein ganz objektives Gesprächsplappern, aus dem sich schon mal ein Huhu, Moon! heraushob oder He Panter, wie wars denn gestern noch? Auch so was hörte er: Morgaine: pc? Doch flirrten, den Häusern draußen sehr ähnlich, die Konturen der Sätze, sofern man das ›Sätze‹ nennen konnte: Gequatsche, das nichts wollte als quatschen. (BA 16f.)

Die Abfolge an Sonderzeichen und (beliebigen?) Buchstaben und Zeichen kann, so wie sie ist, intendiert sein, kann aber auch einem zufälligen Herumtippen auf den Tasten, einem wilden „Paste & Copy“ oder einem Konvertierungsproblem entstammen. Wie immer man möchte – Anhaltspunkte gibt es viele und vieldeutige zuhauf, oder genauso gut: keine – gibt es in der dreimaligen Unterbrechung der Erzählungen etwas wie „Pattern Recognition“,²¹ da die Zeichenabfolge streckenweise gleich bleibt, teilweise ein Ÿ zu einem ¥ umgewandelt u.Ä., teilweise aber auch komplett verändert wird. Der innertextuelle Kontext innerhalb dieser Passage und im Zusammenhang mit dem vorigen Zitat ist klar: Mehrere Programmierer pfuschen sich innerhalb eines Netzwerks gegenseitig ins Handwerk. Ganz offensichtlich hat man es hier mit einer Netzwerkwelt, einer computergenerierten Welt zu tun, die durchsetzt ist von Systemzusammenbrüchen, Störungen, Chatforen und Welten generierenden Programmen. Buenos Aires ist keine Stadt, die auf einer Landkarte zu finden wäre, sondern sie ist eine virtuelle Stadt, innerhalb einer virtuellen Welt, die sich aus der Interaktion der namentlich genannten mindestens drei programmierten Welten zusammensetzt: Welt, Anderswelt, Garraff. Über dieses Mapping erteilt bereits das Inhaltsverzeichnis von „Buenos Aires“ Auskunft: „SCHNELLE WECHSEL Durch Buenos Aires nachGarraff: Dahinter... ..die Unendlichkeit AUSGANG Vom Silberstein zur Dunckerstraße“. Die Kapiteleinteilung bietet eine Minimalstory an, bei der deutlich, im Gegensatz zu der v.a. im „Wolpertinger“ und in „Thetis“ problema-

²¹ So lautet der Titel des jüngsten Romans (2003) von William Gibson, dessen „Neuromancer“ zu Herbsts Vorbildern gehört.

tisierten Zeit, der Raum im Vordergrund steht mit Ortsnamen, zwischen denen hin und her gewechselt wird. Betrachtet man diese Inhaltsangabe als Abstract der folgenden Romanausführungen, erwartet die Leser/innen die (hier reduzierte) Topographie einer Reise aus Buenos Aires über Garaff und die dahinter liegende Unendlichkeit sowie das Silberstein in eine Berliner Straße.

Doch immer setzte, dachte Hans Deters, ein Einfall ein reales Geschehnis in Gang. Es gebe keine folgenlose Idee. Geschichten ereigneten sich unabhängig und bisweilen gegen den, der sie erfand. Ein jeder, nicht nur er, Deters, sei dem ausgesetzt. Jede Fantasie werfe in unendlichen Parallelen sich verdinglichende Geschehnisketten. (Th 464)

Die Herbst'schen Texte geben sich insgesamt als ein Netzwerk von Verbindungen, die aus wiederholten Passagen, Bildern und Sätzen bestehen können, aus Ortsangaben, Figuren, Architekturen und Orten, wobei jedoch nichts sich selber gleich bleibt; weder die Charaktere noch die Orte. Allein die Zeichenfolgen, wie das Leitmotiv aus „Thetis“, „*Three things that enrich the poet: / Myths, poetic power, a store of ancient verse*“ sowie „*Über wen lächeln die Rinder des Tethra?*“ bleiben sich gleich, ohne dass außerhalb der intendierten Leser/inneninterpretation diesen teils rätselhaften Sätzen irgendein Gehalt oder eine Aussagekraft für ein „Gesamt“ zukäme.²² Jede in sich abgeschlossene Einheit muss als eine Summe an Buchstaben, Sätzen, Absätzen, Abschnitten, Kapiteln von den Leser/innen hergestellt werden – Beginn, Abfolge und Ende der Lektüre sind innerhalb dieser Romane oder deren Re-Sample, wie ich es hier vorführe, beliebig möglich und führen zu unterschiedlichsten Erzählungen und Deutungen, die alle ihre begrenzte und momentane Berechtigung haben. Die Bauweise und Anordnung der einzelnen Romanteile, die beständig korrigierendes, verschiebendes, ergänzendes mentales Mapping bei der Lektüre erfordern, entstammen Lese- und Aktionsweisen innerhalb des Hypertext. Tatsächlich entsprechen sämtliche textuelle Strategien von der Kompositions- wie der Rezeptionsseite her Text- und Interpretationsverfahren beim Hypertext. An erster Stelle fällt die überaus lose Anknüpfung von Personalpronomina an Figuren auf, wobei allzu oft nicht

²² Dasselbe gilt für das aufdringlichste Leitmotiv aus dem „Wolpertinger“, der Verwandlung des Erzählers Deters oder einer seiner früheren oder späteren „Inkarnationen“ in einen Vogel. Gen Ende verwandelt er sich tatsächlich, jedoch gerade nicht in einen Vogel, wie durch die beständige Wiederholung der sich klauenartig um eine Verstrebung oder ein Geländer legenden Finger nahe gelegt wird, sondern in eine Wildkatze. Dieses Leitmotiv führt also ins Nichts und bildet ein interpretatorisches „Dead End“.

zu entscheiden ist, an welche.²³ Auch die Wiederholungen an kontextuell auch unpassend scheinenden Stellen, die raschen Wechsel von einer Ebene/Stadt/Topografie/Zeit in eine andere sowie der – mit Ausnahme der (vergleichsweise) sehr linear und zielgerichteten Story in „Thetis“, wo zwei parallele und an bestimmten Punkten intermittierende Geschichten einer mythischen „Welt“ Osten und einer hypermodernen „Anderswelt“ Buenos Aires erzählt werden – zunehmend entpersonalisierte Reflektieren über Zitier- und Erzählstrategien, das ubiquitäre Zitieren selbst und die Unabschließbarkeit der zahlreichen nicht zu Ende geführten Nebengeschichten²⁴ fallen in diese Kategorie. Die Seitenstränge werden teils durch einen lapidaren Kommentar des jeweiligen Erzählers oder eines Metaerzählers als „uninteressant“, „zu weit führend“ etc. gekappt, jedoch flicht Herbst innerhalb jeden Romans und zwischen diesen ein höchst dicht gewebtes Netz, in dem jede Figur und jede Handlung früher oder später wieder aufgenommen und erklärt wird. Dabei wird häufig die Chronologie verkehrt, und die Romane weisen insgesamt die Struktur von Erklärungen und Kontextualisierungen weit später erfolgender Ereignisse auf. Aber auch der umgekehrte Fall ist nicht selten, dass an scheinbar unpassender Stelle auf minimale Implikationen, Erzählungsteile o.Ä. aus einem früheren Roman oder einer weit entfernt liegenden Stelle Bezug genommen und eine scheinbare Erklärung angeboten wird.

²³ „Als Hans ins Foyer trat, traf er Deters. Man sollte zugeben, daß so etwas nicht weiterhilft. Und doch war es so. Denn wie, frage ich jetzt, soll ich den Autor nennen? Ich könnte es mir ja einfach machen und ihm einen x-beliebigen Namen geben, der meinen Lesern jederzeit erlaubte, die einzelnen Erzähler voneinander zu trennen. Dann hätten sie jedoch ein völlig falsches Bild. andererseits will und darf ich nicht behaupten, daß ich selbst Hans Deters hieße... das wäre denn doch, ich geb's ja zu, ein bißchen dicke. Gleichwohl ist etwas dran. (Natürlich heißen wir alle ganz anders.) Ich habe mich deshalb für einen Kompromiß entschieden und den Autor sich selbst Hans Deters nennen lassen. Das war durchaus nicht Aldas Idee, auch wenn das im Text jetzt so steht. Dadurch wird er näher an Hans Deters herangerückt, als eigentlich statthaft ist, weil es mich besonders hervorhebt; doch muß das, aus genannten methodischen Gründen, so geschehen. Man hat immer jemanden, an den man sich notfalls wenden kann. Außerdem identifizierte sich der Autor damals mit Hans Deters. Ich für meinen Geschmack hätte mir eine anders konstituierte Bezugsperson geschaffen.“ (W 564) – Die Stelle treibt das Spiel vom beständigen Wechsel von „ich“ zu „er“ und polyreferenziellen „sie“ (3. Pers. Pl.) ins Extrem.

²⁴ Die Rezension in „Sand am Meer“, 10/2001 verweist zu Recht darauf, dass innerhalb eines kybernetischen Versuchsystems „Sackgassen nicht nur zulässig, sondern in diesem Zusammenhang von elementarer Bedeutung [sind].“

In Konkordanz zu der von Douglas²⁵ konstatierten fast überdimensionierten Wiedererstarkung des Autors im Rahmen plotorientierter Hypertexterzählungen und -romane erweist sich die Fiktion/Realisierung der Erzählung mittels „Herbst & Deters. Fiktionäre“ als konsequent und folgerichtig im Unterlaufen postmoderner Dezentralisierungsstrategien des Textes. Dezentralisiert werden die Lektüre und der Leser/die Leserin durch ein fast manisches Anordnen von Verweisen oder Links, Vorwegnahmen, Rücknahmen, Retrospektiven, Strategien. Die Simulation des Zusammenfallens von Welt, Anderswelt, Garaff und welcher Welten auch sonst noch ist perfektioniert durch das Auftauchen Herbsts als Avatar bzw. datischer Kopie seiner selbst in den Stories und durch die Parallelisierung und Gleichschaltung von Ereignisketten, Lebenswelten, Momentanwahrheiten:

Herbst könne nicht wissen, so Beutlin zu Goltz, als jener einmal nicht vor dem Screen saß und das also nicht mitbekam, ‚daß Elena Japers ihr Prototyp ist‘ – [...] – wiederum Deters hätte, [...], kommentieren können, weder die Zeuner sei Prototypin der Goltz, noch diese die jener, vielmehr habe Clara Witten den beiden Aussehen und auch ein wenig Persönlichkeit verliehen; er war immerhin der einzige, der die Schnittstellen unmittelbar sinnlich erfuhr, indem er Zeitenbrüche und Weltenwechsel bewußt in Gang setzte, wenn auch nicht mehr vollkommen freiwillig. (BA 159f.)

Zusätzlich zum auf Cover und Titelblatt prangenden Autor, der in die Text- und Weltmaschine hineingenommen wird, verstärken Website-Adressen in den Fußnoten die Gültigkeit des Netzwerks. Die Romane benutzen die Netzwerkmeterapher nicht, sie verkörpern ein Netzwerk und implizieren mittels ihrer Strategien der Text- und Welt- bzw. Andersweltgenerierung die Existenz desselben. Da Websites erscheinen und verschwinden, erreicht selbst durch die Unaufspürbarkeit der Web-Adressen der Text seine Ubiquität, seine Wahrscheinlichkeit und deterritorialisierende Kraft auf die Leserschaft. Die porösen Bildschirme aus diesen Romanwelten, die Screens und das Flimmern werden zum Leitmotiv eines virtuellen Raums, in der eine Unterscheidung zwischen Welt und Anderswelt

²⁵ Vgl. Douglas, J. *Yellowlees: The End of Books – Or Books without End? Reading Interactive Narratives*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Pr., 42003. Douglas bemüht sich mit allen Mitteln, das Medium „Buch“ als allenfalls hypertextartig, keinesfalls aber interaktiv zu bestimmen, um den Gebrauch der Metapher „Hypertext“ und „Interaktivität“ in Bezug auf Bücher einzudämmen. Obwohl die halbwegs starke positive Definition eines Genres bzw. Mediums durchaus erfreulich ist, birgt die hier angewandte Rigorosität auch große Nachteile, insofern sie durch die fast ausschließliche Orientierung auf das Leseverhalten und die Rezeptionsästhetik wie -strategie geneigt ist, hypertextuelle Erzählstrategien in Buch-Romanen wie den Herbst'schen auszublenden.

nicht nur unmöglich, sondern sogar unnötig wird. Die konsequente Gestaltung eines Weltennetzwerks, des „Euroweb. Spiegelungen an Spiegelungen, Netze für Netze. Die Welt als Vorstellung und Selbstreferenz“ (Th 590), erübrigt die Unterscheidung zwischen Original und Kopie sowohl innerhalb der Welt selbst, als Aufräumen mit der Suche nach Identität, so dass jede/r in einem Kleid, das nicht das Ihre ist, sich wiederfindet und „ein grausamer Riß“ jedes „Gesicht spaltet und das Make-up [...] aufr[eißt]“ (BA 73), und jede/r „meisterlich aus dem Stegreif eine Frage [...] zu Ende [führt], die sie gar nicht begonnen“ (ebd.), als auch für die Leser/innen in der Performanz der Lektüre. Die Simulation eines radikalen Netzwerks erlaubt, dass „Welt und Anderswelt verschm[e]lzen“ (BA 98). Andererseits wird auch die Frage nach Zitat und Eigenschöpfung obsolet, was im „Wolpertinger“ bis zum Exzess einerseits über Zitate und Adaptionen der gesamten Weltliteratur und andererseits in metatextuellen Passagen reflektiert wird:

Die Geschichte des Autors ist ergo eine andere als die, die ich ihm schreibe. Aber meine kommt den Sachverhalten näher. Wenn der Autor außerdem unter Aldas Protektorat den Roman im Prozeß seines Entstehens schreibt, braucht er eine Hilfskonstruktion, die ihm erlaubt, sich zu sehen. Das bin in diesem Fall ich. Daraus erhellt ebenfalls unschwer, daß wir nicht identisch sein können, und zwar so wenig, wie Hans Deters noch Ähnlichkeit mit Ulf Laupcyßer oder Claus Falbin hat. Problematisch ist freilich, daß es Hans Deters – nehme ich an – nicht gibt, wohl aber den Autor und mich. Andererseits sind die beiden Deters' Hilfskonstruktionen, und der Autor ist meine. (W 563)

Was also sind die Herbst'schen Cybercities und Netzwerke? Textmaschinen ganz gewiss, doch handelt es sich nun um postmodernes Erzählen, um fantastische oder kybernetische Romane? Mit eben solchem Recht stellen sie Parabeln dar, Reiseliteratur, Wirklichkeitsabbildung. Auf jeden Fall bieten sie ein Abenteuer.

Die biomorphen Traumarchitekturen in Buenos Aires feiern das Prinzip organischer Selbstorganisation und spiegeln damit die Poetik des Romans wider, der einer Ästhetik des Wucherns gehorcht. Die Metropolenarchitektur in Anderswelt ist gefrorene Poetik. [...] Der Text selbst ist ein barockes Monster, das verschiedenste Genres miteinander kombiniert. [...] Die moderne Erzählung ist befallen vom Virus der Selbstreferenz. Der Roman ist rekursiver Algorithmus. Die Figuren sind nur Avatare in einem globalen Rollenspiel, auf der Suche nach ihrem Original²⁶

Insofern diese Suche zu nichts führt als zu weiteren Kopien, bleibt anzunehmen, dass Welt und Anderswelt ihrerseits Sicherungskopien sind. Man kann sich nie

²⁶ Maus: Rezension.

sicher sein, ob man gerade einem *default* folgt, umprogrammiert wird, oder einen Link entdeckt hat, den man freiwillig durchquert. Unglücklicherweise lässt sich die Situation nicht wiederherstellen, schon das Wiederaufsuchen verändert sie und derselbe Link führt kein zweites Mal in dieselbe Situation. Also sind Welt und Anderswelt mit vollem Recht auch ihre eigenen Originale, die sich in beständiger *Radical Reconstruction* befinden, zu jedem Zeitpunkt von sich selbst unterschieden, „anderser“ als vorhin, doch gewissermaßen zugleich.

Nachsatz: Alban Nikolai Herbsts „Wolpertinger“ wird seit Beginn 2004 Stück für Stück im Web publiziert und ist zu finden unter www.albannikolaiherbst.de. Die Art der Publikation bedürfte einer eigenen Diskussion.

