

Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr, Nina Weller (Hg.)

# **Interventionen in die Zeit**

*Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*

Ferdinand Schöningh

Umschlagabbildung:

Nach Dmitrij A. Prigov, Serie *Kalendari* (*Kalender, ca. 1978*). Bearbeitet von Jan Blatt. Dank an Nadia Bourova für die Erlaubnis zur Verwendung dieser Arbeit.

*Die Herausgeber:*

Riccardo Nicolosi ist Professor für slavische Philologie der LMU München.

Brigitte Obermayr ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für slavische Philologie der LMU München.

Nina Weller ist wiss. Mitarbeiterin an der Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien der LMU.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2019 Verlag Ferdinand Schöningh, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: [www.schoeningh.de](http://www.schoeningh.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-506-78733-0 (paperback)

ISBN 978-3-657-78733-3 (e-book)

BRIGITTE OBERMAYR  
Kontrafaktische  
Funktion. Einle

KAY KIRCHMANN  
*Forking path na*  
Erinnerungen u  
Varianten, Virtu

MAGDALENA M  
Zeugnis und ko

GEORG WITTE  
Wiederholung  
alternativhistor

BRIGITTE OBERMAYR  
Wunschgeschic  
in der russische

MATTHIAS SCHÖNINGH  
Im ewigen Repl  
Geschichtsfikti

MAŁGORZATA S  
Kontrafaktische  
Dukaj, Paweł M

RICCARDO NICOLOSI  
Vasilij Aksënov  
kulturgeschichte  
der Sowjetunion

NINA WELLER  
Gestern wird K  
der russischen I

GEORG WITTE

## Wiederholung als Intervention

### Überlegungen zu einigen alternativhistorischen Romanen

Alternativgeschichte ist eine Intervention in die Geschichte. Ich verwende einen Ausdruck der Kunsthistorikerin Susanne Leeb, den diese in einem anderen Zusammenhang verwendete: den des kritischen oder subversiven künstlerischen Reenactments.<sup>1</sup> Intervention – das meint ein Vorstellen und, wenn auch fiktionales, Ausagieren eines anderen als des tatsächlichen Geschichtsverlaufs. Wiederholung als Intervention ist Einspruch gegen den Fluch historischer Faktizität. Sie protestiert gegen die Imprägnierung unseres Bewusstseins historischer Gegebenheit mit dem Geist des Determinismus: sei es als monokausale Objektivierung der historischen Realverläufe (so wie es nun einmal gewesen ist, konnte es gar nicht anders gewesen sein), sei es als providentielle Begründung, sei es im Sinne idealistischer oder materialistischer Fortschrittsdetermination oder sei es als ein in der Geschichte seinen Anlass und seine Bestätigung findender Weltpessimismus. Trotz allen Wissens um historische Kontingenz, oder vielleicht auch gerade wegen dieses Wissens, scheint historische Gegebenheit sich als alternativlose aufzuzwingen.

Die Geschichte *könnte* anders verlaufen sein. Aber sowohl im künstlerischen Reenactment als auch im alternativen Geschichtsroman kommt zu diesem blassen Konjunktiv, zu diesem fundamentalen Wunsch nach Indeterminierung, zu dieser *möglichen* Möglichkeit, etwas hinzu: sie wird zur *wirklichen* Möglichkeit. Eine solche ‚wirkliche‘ Möglichkeit ist jedoch nicht veristisch zu verstehen. Sie ist genuin fiktional, d. h. sie ist erst in der fiktionalen Situation als ‚wirklich‘ erfahrbar. Fiktionstheoretisch ist die Alternativgeschichte also nur eine Variante des Möglichkeitssinns, aber eine besondere. Sie prüft die Kraft dieses Möglichkeitssinns unter erschwerten Bedingungen, nämlich im deterministisch besonders stark verminten Feld des Geschichtswissens und Geschichtsbewusstseins.

Es ist von daher auch erklärbar, warum Alternativgeschichte sich gerade als Fiktion der Tabuisierung andersgeschichtlichen Denkens in der wissenschaftlichen Historiographie im 19. Jahrhundert entgegenstellt. Konträr und komplementär zum positivistischen Dogma verlaufen die fiktionalen Probeläufe einer anderen als der gewesenen Geschichte als *Uchronie* (vgl. Charles

<sup>1</sup> Leeb, Flucht, S. 34.

Renouviers *Uchronie: L'Utopie Dans L'Histoire* [„Uchronie: Die Utopie in der Geschichte“], 1876). Zeitreisen ermöglichen den Transport der industriellen Moderne in vormoderne Epochen (vgl. Mark Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* [Ein Yankee am Hofe des König Artus], 1889). Doch der entscheidende, die neuere alternativhistorische Fiktion auslösende Schub eines antideterministischen historischen Denkens erfolgt mit dem Kollaps ideologischer Geschichtsteleologien nach 1945.<sup>2</sup> Mit dem Ende des Kalten Krieges schließlich – und der damit aufs Neue manifest werdenden Erfahrung historischer Kontingenz und Richtungslosigkeit – wird ein regelrechter Boom alternativgeschichtlicher Fiktion ausgelöst. Er umfasst Hoch- und Trivialliteratur, Literatur und visuelle Unterhaltungskultur gleichermaßen.<sup>3</sup>

Wie aber lässt sich Wiederholung von Geschichte, als Inbegriff des so und nicht anders Gewesenen, nicht als Quittierung des so und nicht anders Gewesenen betreiben? Auch in geschichtsphilosophischer Perspektive insistiert seit dem positivistischen Jahrhundert dieser Gegentrieb. Nietzsche formuliert in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874), wenn auch in eine heroisierende Perspektive verzerrt, den Wunsch nach einer Indeterminierung der Geschichte. Im Abschnitt zur „monumentalischen Geschichte“ – als einer der drei dem Leben nützlichen Formen der Geschichte, neben der „antiquarischen“ und der „kritischen“ – heißt es, dass die Beschäftigung „mit dem Classischen und Seltenen früherer Zeiten“ die Erfahrung vermitteln könne, „dass das Grosse, das einmal da war, jedenfalls einmal *möglich* war und deshalb wohl wieder einmal möglich sein wird [...]“<sup>4</sup> Und auch das „kritische“ Bewusstsein der Geschichte hat solches intervenierendes Potential. „Es ist ein Versuch, sich gleichsam *a posteriori* eine Vergangenheit zu geben, aus der man stammen möchte, im Gegensatz zu der, aus der man stammt [...]“<sup>5</sup>

Wenn das Wiederholen von Geschichte kein abschließendes, einen Schlusspunkt setzendes Resultat hat, sondern wenn sie Geschichte wieder aufschließt, ihr von neuem einen Verlauf öffnet, kommt es zur „retrospektiven Injektion eines Möglichkeitssinns“<sup>6</sup>, zur „Wiederholung der Möglichkeit des

2 Diese Bedingungsbeziehungen werden in gattungsgeschichtlichen Überlegungen zum alternativhistorischen Roman akzentuiert, vgl. Collins, *Paths*; Helbig, *Roman*; Carrère, *Nase*; Rodiek, *Vergangenheit*. Auch die vielfachen Überkreuzungen zwischen Science-Fiction und *Alternate History* werden unter dem Aspekt des Umgangs mit historischer Kontingenz besser erklärbar (vgl. Gevers, *Mirrors*; Hellekson, *Refiguring*).

3 Matthew Schneider-Mayers etwa sieht erst seit Mitte der 1990er Jahre ein im Literaturbetrieb als solches etabliertes Genre der *Alternate History*, Schneider-Mayers, *What almost*.

4 Nietzsche, *Nutzen*, S. 260.

5 Ebd., S. 270.

6 Leeb, *Flucht*, S. 35.

Gewesenen“.<sup>7</sup> Da affirmierende w dialektisch in di des Gewesenen nissen, die Gesch inszenierung des Oktoberrevolution einen Effekt im S d. h. Revolution lerische Reenact über das zwisch *Renaissance Mov* von Geschichte Geschichte verw

Nicht abgesch

Meine Überlegu Zusammenhang immer neuen V Geschichte geht Neben der Alte sonderem Inter Erstens bet Imagination un Ideal des histo (1863-1869, *Krie* Der historische sondern Imagin gefunden habe individuellen I diesen Ereignis gefochten: Die und Erfahrung gegenüber der

7 Agamben, *Wie*

8 Vgl. Arns u.a., *N*

9 Vgl. dazu auch

Gewesenen“.<sup>7</sup> Das Reenactment kann in beide Richtungen, die geschichtsaffirmierende wie die geschichtsalternierende, zielen – und eine kann dialektisch in die andere kippen. Das Reenactment kann rituelle Erhärtung des Gewesenen betreiben. Dem können sogar Jubiläen von solchen Ereignissen, die Geschichte radikal veränderten, nicht entgehen, wie etwa die Reinszenierung des Sturms auf das Winterpalais zum zehnjährigen Jubiläum der Oktoberrevolution im Jahre 1927 zeigt.<sup>8</sup> Gleichwohl kann auch dieses Spektakel einen Effekt im Sinne der „monumentalischen Geschichte“ Nietzsches haben, d. h. Revolution als persistierende Möglichkeit erfahrbar machen. Künstlerische Reenactments der jüngeren Zeit, wie etwa die Arbeiten Yael Bartanas über das zwischen Virtualität und performativer Präsenz oszillierende *Jewish Renaissance Movement in Poland*, können aber auch spekulative Umkehrungen von Geschichte inszenieren, indem sie die Formen eben dieser verkehrten Geschichte verwenden.<sup>9</sup>

#### Nicht abgeschlossene Vergangenheit: Die Potentiale historischer Fiktion

Meine Überlegungen zum alternativen Geschichtsroman stehen im größeren Zusammenhang einer Reflexion der Potentiale historischer Fiktion. In immer neuen Varianten und Konstellationen werden, sobald es um erzählte Geschichte geht, die Spannungspole Fakt und Fiktion ins Verhältnis gebracht. Neben der Alternativgeschichte sind es zwei Paradigmen, die hier von besonderem Interesse sind:

Erstens betrifft das den Konkurrenzkampf zwischen historischer Imagination und objektivistischer Historiographie, wie er einem bestimmten Ideal des historischen Romans zugrunde liegt. In Lev Tolstojs *Vojna i mir* (1863-1869, *Krieg und Frieden*) wird dieser Kampf exemplarisch ausgefochten. Der historische Roman in diesem Verständnis ist keine Alternativgeschichte, sondern Imagination von Ereignissen, von denen wir wissen, dass sie stattgefunden haben. Aber sie finden ‚noch einmal von vorn‘ statt, aus den individuellen Perspektiven und Erfahrungen vorgestellter Teilnehmer an diesen Ereignissen. Es wird hier ein Kampf um das Evidenzprivileg ausgefochten: Die imaginative Assimilation an solche vorgestellten Perspektiven und Erfahrungen begründet den Evidenzvorsprung der historischen Fiktion gegenüber der Geschichtsschreibung.

7 Agamben, Wiederholung, zit. nach Leeb, *Flucht*, S. 35.

8 Vgl. Arns u.a., Nikolaj Evreinov.

9 Vgl. dazu auch den Beitrag von Magdalena Marszałek in diesem Band.

Zweitens betrifft das einen dem Tolstoj'schen Paradigma entgegengesetzten Weg: einen übertriebenen Faktizismus, der zugleich sein eigenes Angewiesensein aufs Fingieren ausstellt. Alexander Kluge wäre hierfür ein markantes Beispiel. Ich würde diese Form der Geschichtsnarration als *Mimesis ans Dokument* bezeichnen. Ihr ist daran gelegen, nicht *mit* dem Dokument – von dem wir bei Kluge oft gar nicht wissen, ob es echt ist, oder *wie* echt es ist – historische Realität als faktisch zu behaupten und damit eben auch, im Sinne der o. g. deterministischen Imprägnierung, als ‚so und nicht anders gewesen‘, als hinzunehmenden Wissensbestand festzustellen. Ihr ist vielmehr daran gelegen, *im* Dokument, *in* der historischen Quelle die Sprachfaktur der Geschichte freizulegen. Es kommt hier alles darauf an, Funken der historischen Imagination aus einer Sprache der Geschichte selbst zu schlagen, einer Sprache, die beides zugleich tut: die Geschichte repräsentieren, sie aber auch erst organisieren.<sup>10</sup>

Vor diesem Hintergrund versuche ich eine These für das dritte Paradigma, den alternativgeschichtlichen Roman zu entwickeln. Dessen Spezifik ist in einem Vergleich mit den beiden genannten Paradigmen vielleicht etwas genauer zu fassen. Was alle drei Versionen historischer Fiktion miteinander verbindet, ist die einleitend skizzierte Intervention in die Geschichte im Sinne ihrer retroaktiven Öffnung, ihrer imaginativen Wiederholung als ‚wirklicher Möglichkeit‘. Indem sie der Vergangenheit ihre Zukunft wiedergibt, entspricht die historische Fiktion – gleich welcher Variante – einer generellen Zeiterfahrung des Romans: der Erfahrung nicht abgeschlossener Vergangenheit. Was ist nun das Spezifische des alternativgeschichtlichen Romans?

Meine These lautet: Die Phantasie historischer Subjekte – meistens ist sie alpträumhaft – wird einem Probelauf historischer Möglichkeit unterzogen. Literarische Imagination betreibt eine experimentelle Realisierung dieser ‚vergangenen‘ Phantasie, sie überprüft ihre Möglichkeitsbedingungen. Ich versuche diese Texte also weniger aus einer Konfrontation des historischen Wissens des Lesers mit bisher nicht Vorgestelltem oder nicht Vorstellbarem zu lesen, sondern eher aus der intradiegetischen Imagination selbst zu verstehen.

<sup>10</sup> Kluge betont wiederholt diese Doppelfunktion von geschichtlicher Sprache als Repräsentation des Ereignisses und Organisation des Ereignisses. Er montiert Textsorten beider Funktion: sowohl Rechenschaftsberichte, Tagesbilanzen und anderes, d. h. rekapitulierende und bilanzierende Texte, als auch Texte, die dem weiten Feld von Instruktionen, Planungen, Sprachregelungen angehören, d. h. Dokumente aus dem Bereich einer organisierenden, vorbereitenden, Handlungsabläufe generierenden Sprache. Vgl. etwa die Kapitel „Richtlinien für den Winterkrieg“, „Sprache der höheren Führung“, „Pressemäßige Behandlung“ in *Schlachtbeschreibung* (1964 und spätere, neu montierte und erweiterte Fassungen) oder „Rohstoff, Nachrichten“ im Filmbuch *Die Patriotin* (1979) u. a.

Das impliziert eine nativhistorische Sicht auf historische oder historische Funktion als ein Distanz der Nachkommen zwecks Re-Imaginationsleistung eine etwas schematische Sicht einer nachträglichen wollen von einer Teilnehmer an eben jene Akteuren mit offenen historischen Subjekten scheinen, denn bei Effekt einer Indeterminlich *unsere*, aktuelle Geschichtssubjekte aber deutlicher als nativgeschichte zu der die Geschichte Phantasie und das kennenden, sondern Phantasie.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Helbig, Was wäre Allohistory; Widm

<sup>12</sup> Aufschlussreich in verschiedenen inneren weichung vom h Formen, die eben Eben dieses Kri die Phantasie der war. In dieser Pe das, was gewesen sich unter diese ze, was die beson nativgeschichte l „Normalisierung“ vierung und Uni Ein solcher Befu als Einspruch, a

Das impliziert eine leichte Verschiebung hinsichtlich der Motivierung alternativhistorischer Sujets. In der Forschung zur alternativhistorischen, parahistorischen oder allohistorischen Literatur wird sicherlich zu Recht deren Funktion als ein retrospektives Abtasten des Geschichtsverlaufs – aus der Distanz der Nachgeborenen – nach möglichen Wende- oder Abzweigungspunkten zwecks der Konstruktion „hypothetischer Folgen alternativer Ereignisse und Optionen“ hervorgehoben.<sup>11</sup> Im Vordergrund steht die Re-Imaginationsleistung der *aktuellen* Autoren und Leser. Wenn es auch als eine etwas schematische Gegenüberstellung erscheinen mag, würde ich diese Sicht einer nachträglichen ‚Wendung‘ der Geschichte jedoch unterscheiden wollen von einer Sicht der Geschichte aus der Perspektive der *aktualen* Teilnehmer an eben jener Geschichte. Es sind dies die mittels der Fiktion wieder zu Akteuren mit offenen Handlungssituationen und offener Zukunft gemachten historischen Subjekte. Der Unterschied mag geringfügig oder spitzfindig erscheinen, denn beide Perspektiven begegnen sich im oben angesprochenen Effekt einer Indeterminierung von Geschichte. Und es bleibt selbstverständlich *unsere*, aktuelle Perspektive, in welcher sich die aktuelle Perspektive der Geschichtssubjekte qua fiktionaler Vergegenwärtigung Bahn bricht. Eben dies aber deutlicher als üblich zu betonen, scheint mir wichtig: dass in der Alternativgeschichte *zwei* Subjekte der Phantasie aufeinandertreffen – das Subjekt der die Geschichte re-imaginierenden und hypothetisch rekonstruierenden Phantasie und das Subjekt der diese Geschichte als Geschichte noch gar nicht kennenden, sondern als eine unter anderen Möglichkeiten antizipierenden Phantasie.<sup>12</sup>

11 Helbig, Was wäre wenn, S. 94. Vgl. auch Helbig, Roman; McKnight, History; Chamberlain, Allohistory; Widmann, Geschichtsdarstellung.

12 Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch das Kriterium der Plausibilität, das verschiedentlich in der Alternativgeschichtsforschung geltend gemacht wird – im Sinne einer innerhalb historischer Wahrscheinlichkeitslizenzen nachvollziehbaren Abweichung vom historischen Realverlauf – im Gegensatz zu literarischen und filmischen Formen, die eher der Phantastik zuzuschreiben wären (Rodiek, Vergangenheit u. a.). Eben dieses Kriterium aber bindet Alternativgeschichte zugleich an die antizipierende Phantasie der historischen Subjekte zurück. Es geht um das, was einmal vorstellbar war. In dieser Perspektive tritt das, was *fast* eintreten könnte, in den Vordergrund, nicht das, was gewesen wäre, wenn (vgl. Schneider-Mayers, What almost). Schließlich lassen sich unter diesem Gesichtspunkt auch einige stärker generalisierende Erklärungsansätze, was die besondere Faszination des totalitaristischen Komplexes für die neuere Alternativgeschichte betrifft, diskutieren. Gavriel Rosenfeld entwickelte die starke These einer „Normalisierung“ der Geschichte durch die Alternativgeschichte, im Sinne einer Relativierung und Universalisierung der Singularität des Holocaust (Rosenfeld, World, S. 15-25). Ein solcher Befund scheint sich ja einer Vorstellung von Wiederholung der Geschichte als Einspruch, als Widerspruch und Intervention eher zu versperren. Er impliziert, dass

Wird man erst einmal aufmerksam auf diesen Aspekt einer wieder aktualisierten Phantasie der historischen Akteure, erklärt sich zugleich der enorme Stellenwert, den Bilder in einigen alternativhistorischen Romanen besitzen. In den Romanlektüren soll diesem Aspekt darum jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet werden. Das Wiederholen von Geschichte funktioniert nicht ohne historische Imagination. Historische Imagination funktioniert nicht ohne Bilder. Bilder aber sind erprobte Werkzeuge der Geschichtsbestätigung. Eine intervenierende historische Imagination muss darum die herrschenden Geschichtsbilder (im wörtlichen Sinne der von Bildmedien akkumulierten Bildspeicher) überwinden, wenn sie Bilder produzieren will, die die Geschichte wieder öffnen. In der Diskussion um Claude Lanzmanns *Shoah* (1985) und Rithy Panhs *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2003, *S-21, die Todesmaschine der Roten Khmer*) wurde die Brisanz dieses Themas manifest.<sup>13</sup> Beide Filme enthalten Szenen, in denen Überlebende des Terrors an die jeweiligen historischen Schauplätze zurückkommen. An Ort und Stelle spielen sie die traumatisierenden Situationen neu durch. Eine somatische, gestische Dimension der Erinnerung wird hier frei gelegt. Dass historische Imagination ein Aufbrechen der fertigen Bilder ist, wird besonders von Lanzmann betont. Der Verzicht auf visuelles Archivmaterial wird bei ihm zur Bedingung einer evidentiellen Vorstellungskraft. Gertrud Koch hat auf den Zusammenhang dieser Methode mit Sartres Konzept der Imagination verwiesen. Imagination ist Irrealisierung: Um etwas zu imaginieren, muss das Wahrgenommene durchgestrichen werden.<sup>14</sup>

Auch das Dystopische vieler alternativhistorischer Romane, die ambivalente Faszination, die die rituelle Aura der geschilderten totalitären Ordnungen

sich – ungeachtet der Reichweite und Intensität von Alternierungen des Geschichtsverlaufs im einzelnen Roman oder Film – im Gesamttrend und Boom der thematisch einschlägigen Alternativgeschichte eine Grundeinstellung der Akzeptanz gegenüber der totalitären Epoche zeigt. Akzeptanz ist hier freilich nicht im moralischen oder politischen Sinne zu verstehen, sondern im Sinne eines geschichtlichen Unterbewussten, das die Epoche als geschichtliche Gegebenheit generalisiert oder archetypisiert. Wenn ich in meinen Textanalysen, die sich zudem auf Romane aus der *Highbrow*-Literatur beziehen, stärker den im Einzeltext sitzenden Stachel der Aufstörung dieses geschichtlichen Unterbewussten betone, will ich damit nicht unbedingt in Abrede stellen, dass populärfiktionale Großtrends, wie sie von Rosenfeld, Schneider-Mayers und anderen beschrieben werden, solche affirmierenden Tendenzen ausdrücken. Es käme wohl, was eine Wertungsperspektive auf die Gattungsentwicklung als ganze betrifft, darauf an, eben die *Alternative* zwischen einer neuen Form des Geschichtsfatalismus und einer Indeterminierung von Geschichte als in der Gattung selbst ausgetragenen Konflikt zu verstehen.

<sup>13</sup> Vgl. Alloa, Gesten.

<sup>14</sup> Koch, Transformation.

ausübt, die ob  
Männer als ges  
Perspektive ein  
alternative Ges  
danken einer Ö  
die vom Phant  
Phantasie der V  
weil der histori  
Weltkrieg der  
geschichtsschre  
lichen Triebwer

Ich habe an a  
(2006, *Tag des*  
einer totaldeter  
russisches Reich  
tum, Romanov-  
lediglich ein ak  
letzthin zeitresi  
schiedlichsten  
mittels der Ger  
Bewusstsein de  
gibt nur die ein  
Zeit der unbeirr  
der Geschichte.  
Geschichte – *ill*  
Geschichte aus  
Es finden Verä  
Verengungen st  
resistent ist.

Vor diesem H  
durchritualisier  
staats abzubild  
mit unvorherge

<sup>15</sup> Man denke etw  
sowohl für den  
rische Forschun  
testiert der *Alte*  
historischer Dy  
tionalisierbarke

<sup>16</sup> Witte, Zeit, S. 3.

ausübt, die obsessive Fixierung auf Krieg, militärische Macht und große Männer als geschichtsdeterminierende Akteure gewinnt unter einer solchen Perspektive eine neue Dimension. Wie lässt sich die verewigte Gewalt, in die alternative Geschichtsverläufe so oft und ausweglos münden, mit dem Gedanken einer Öffnung von Geschichte verbinden? Kann historische Phantasie, die vom Phantasma des kommenden Leviathans befallen ist, noch eine Phantasie der Veränderung sein? Diese Frage drängt sich auch deshalb auf, weil der historische Komplex Nationalsozialismus, Stalinismus und Zweiter Weltkrieg der gewichtigste thematische Fundus postmoderner Alternativgeschichtsschreibung ist und, wie man durchaus sagen kann, zum eigentlichen Triebwerk der Gattungsproliferation geworden ist.<sup>15</sup>

Ich habe an anderer Stelle am Beispiel von Vladimir Sorokins *Den' opričnika* (2006, *Tag des Opritschniks*,) solche Phantasien der Veränderung innerhalb einer totaldeterminierten Welt untersucht.<sup>16</sup> Sorokins Roman schildert ein russisches Reich, in dem historische Zäsuren – zwischen altrussischem Zarentum, Romanov-Dynastie, sowjetischer Herrschaft, postsowjetischer Zukunft – lediglich ein akzidentielles Geschehen innerhalb einer unerschütterbaren und letztlich zeitresistenten Substanz imperialer Permanenz darstellen. Die unterschiedlichsten Epochen scheinen hier für uns, die Leser, zu verschmelzen – mittels der Genrefusion aus historischem Roman und Science-Fiction. Im Bewusstsein der Romanfiguren aber gibt es keine verschiedenen Zeiten, es gibt nur die eine und immer gleiche Zeit. Und doch ist dies keine mythische Zeit der unbeirrbareren Wiederkehr von Archetypen. Es ist trotz allem eine Zeit der Geschichte. Mythisches Bewusstsein setzt die wahre Zeit außerhalb der Geschichte – *illud tempus*. Das Bewusstsein der Romanfiguren aber setzt die Geschichte aus der Zeit. Es findet Geschichte statt. Es findet Tradition statt. Es finden Veränderungen statt. Es finden territoriale Ausdehnungen und Verengungen statt. Aber all das geschieht innerhalb einer Ordnung, die zeitresistent ist.

Vor diesem Hintergrund nun greift die subversive Logik eines Sujets, das den durchritualisierten Tagesablauf eines Mitglieds der Terrormiliz dieses Gewaltstaats abzubilden scheint. Doch dieser Ablauf ist mit kleinen Kontingenzen, mit unvorhergesehenen Verspätungen, Verschiebungen, Abwesenheiten von

15 Man denke etwa an die paradigmatische Bedeutung von Robert Harris' *Fatherland* (1992) sowohl für den alternativhistorischen Roman als auch als Initialzündung für literaturhistorische Forschung zur Gattung (vgl. diesbezüglich Rosenfeld, World). Schneider-Mayers attestiert der *Alternate History* ein essentiell konservatives (wenn nicht reaktionäres) Modell historischer Dynamik, gekennzeichnet von einer Tiefenskepsis in die demokratische Institutionalisierbarkeit politischen Gemeinwesens (Schneider-Mayers, What almost).

16 Witte, *Zeit*, S. 345-364.

erwarteten Personen, aktuellen Sonderaufträgen, privaten Bestechungen u. a. perforiert.<sup>17</sup> Ein Automatismus der Routinen des Terrors wird in eine Aura der kleinen Abweichungen gehüllt. Diese Irritation wird freilich nie so weit getrieben, dass die große Dauer in Frage gestellt würde. Sie bewirkt aber zugleich mehr, als es die unscheinbare Einstreuung winziger Fehler zunächst vermuten lässt. Die Störmomente entwickeln einen eigenartigen Sog, sie fesseln die Aufmerksamkeit des Protagonisten und Ich-Erzählers und entwickeln trotz ihrer vermeintlichen Irrelevanz eine schwelende Eigendynamik. Nicht als Resultat, aber zumindest als narrative Option verbleibt der Eindruck, die hier dargestellte Ordnung mit einer nur etwas weiter getriebenen Akkumulation und kausalen Verdichtung solcher Fast-Ereignisse in den Kollaps treiben zu können.

Historische Re-Imagination als Wiederkehr antizipierender Imagination  
(Philip Roth, *The Plot Against America*)

*The Plot Against America* (2004, *Verschwörung gegen Amerika*) erzählt vom Schicksal der Familie Roth in den Jahren 1940 bis 1942. Die Familie lebt in einem jüdischen Stadtviertel von Newark. Getragen von einer Welle des Widerstands gegen Roosevelts prointerventionistische Politik, d. h. gegen dessen Forderung eines Eintritts der USA in den Krieg gegen Hitlerdeutschland, wird der profaschistische Charles Lindbergh Präsidentschaftskandidat und gewinnt die Wahlen gegen Franklin D. Roosevelt. Die antisemitische Stimmung in den USA wird forciert, eine kryptofaschistische Jugendorganisation wird gegründet. Das alles hat fatale Auswirkungen auf die Familie Roth. Philips älterer Bruder Sandy ist von der neuen Ideologie beeinflusst und entfremdet sich von der Familie. Der populäre jüdische Rundfunkkommentator Walter Winchell gründet eine Gegenbewegung und kandidiert bei den nächsten Wahlen gegen Lindbergh. Es kommt zu antijüdischen Pogromen und zur Ermordung Winchells. Charles Lindbergh verschwindet nach einer Wahlrede schließlich spurlos mit seinem Flugzeug. Der faschistische Vizepräsident Burton K. Wheeler usurpiert die Macht. Seine Verschwörung wird jedoch enttarnt. Roosevelt gewinnt die nächste Wahl. Damit rastet der Lauf der Ereignisse wieder in den realen Geschichtsverlauf ein: Der japanische Angriff auf Pearl Harbour ist Auslöser für den Kriegseintritt der USA.

Roth hängt dem Roman eine Reihe von Realbiographien der im Roman mit alternativen Biographien ausgestatteten historischen Akteure an (Walter

<sup>17</sup> Witte, Zeit.

Winchell, Fiorelli  
Diese Dokument  
legen, fungieren  
für die historisch

Der Ich-Erzähl  
Sinne von Maur  
kollektive Erfahr  
fahrung als exkl  
mehr wird akzen  
der sozialen Ur  
Roths Erzähler er  
Emotionen der E  
Erregungen über  
rezipierten Radic

Dieses Erzähl  
Geschichtsverlau  
werden retroakti  
gepfropfte, künst  
Erzählen dessen,  
üblichen Gegenü  
weichender, dies  
seits. Eher könnte  
Alpträumhafte d  
Probelauf histori  
des Autors dient  
Verwirklichungs  
lichkeit von histor  
entzündet sich an

Was damals al  
keit durchgespiel  
aktiven Öffnung  
Vergangenheit al  
Zukünfte offener  
halten konnte ...

Roth potenziere  
perspektivische  
Sich-Erinnerns a  
Verdeutlichung a

<sup>18</sup> Halbwachs, Mémo

Winchell, Fiorello LaGuardia u.a.), außerdem einige Originalreden Lindberghs. Diese Dokumente, die die tatsächlichen Faschismusaffinitäten Lindberghs belegen, fungieren weniger als *pieces of evidence* denn als *Möglichkeitsausweise* für die historische Phantasie.

Der Ich-Erzähler erinnert sich an Ereignisse, die er als Kind erlebt hat. Im Sinne von Maurice Halbwachs komplementieren sich hier individuelle und kollektive Erfahrung.<sup>18</sup> Es geht nicht so sehr darum, eine individuelle Erfahrung als exklusiv zu markieren – weil sie eben nur eine kindliche ist. Vielmehr wird akzentuiert, was man als Kind aus den kommunikativen Erregungen der sozialen Umgebung von den historischen Ereignissen mitbekommt. Roths Erzähler erinnert sich daran, wie er als Kind die kollektiven politischen Emotionen der Erwachsenen in seiner Umgebung aufgenommen hat, etwa die Erregungen über die antisemitischen Entwicklungen oder die enthusiastisch rezipierten Radiosendungen Walter Winchells.

Dieses Erzählverfahren ermöglicht die Imagination eines alternativen Geschichtsverlaufs: Die Träume und Angstvorstellungen des Kindes von damals werden retroaktiv realisiert. Es geht also nicht einfach um die nachträglich aufgepfropfte, künstliche Erfindung einer anderen Geschichte, sondern um ein Erzählen dessen, was 1940 vorstellbar war. Der Effekt ist eine Umkehrung der üblichen Gegenüberstellung von historischer Realität einerseits und davon abweichender, diese Realität durchstreichender literarischer Phantasie andererseits. Eher könnte man, im Sinne der Ausgangsthese, sagen: Die Phantasie, das Alpträumhafte dieser aus kollektiver Angst genährten Phantasie wird einem Probelauf historischer Möglichkeit unterzogen. Die literarische Imagination des Autors dient einer experimentellen Realisierung, einer Überprüfung der Verwirklichungsmöglichkeit, der *wirklichen Möglichkeit* oder *möglichen Wirklichkeit* von historischen Phantasien. Mit anderen Worten: die Re-Imagination entzündet sich an der erinnerten antizipierenden Imagination.

Was damals als möglich vorgestellt wurde, wird nun als realisierte Möglichkeit durchgespielt. So ließe sich die von Roth praktizierte Methode einer retroaktiven Öffnung der Vergangenheit verstehen. Sie ist die Re-Imagination einer Vergangenheit als noch nicht abgeschlossener Zeit, als noch für alternative Zukünfte offener, vergangener Gegenwart. Was ein Kind damals für möglich halten konnte ...

Roth potenziert diese Erfahrungsmodalität des Möglichen durch erzählperspektivische und syntaktische Markierungen eines konjunktivischen Sich-Erinnerns an konjunktivische Vermutungen. Ich beschränke mich zur Verdeutlichung auf ein Beispiel aus einer frühen Phase der Story. Es ist die

<sup>18</sup> Halbwachs, *Mémoire*.

Situation nach dem Wahlsieg Lindberghs. Lindbergh hält seine Antrittsrede und verzichtet nun, unerwartet, auf eine Wiederholung seiner früheren anti-semitischen Ausfälle.

*I would have imagined* Lindbergh's not mentioning the Jews in his acceptance speech to be a promising omen, an indication that he had been chastened by the outcry that had caused him to relinquish his Army commission [...].

*If I could have thought* through the meaning of the moment in so many words, *this is probably what I would have been thinking*. But the men out on the street thought differently. Lindbergh's not mentioning the Jews was to them a trick and no more, the initiation of a campaign of deceit intended both to shut us up and to catch us off guard. „Hitler in America!“ the neighbors cried. „Fascism in America! Storm troopers in America!“<sup>19</sup> [Hervorhebungen G. W.]

#### Wirklichkeit und Wirksamkeit des Phantasmas

Neben den individuellen Phantasien entzündet sich die historische Re-Imagination an kollektiven, gesteuerten, propagandistisch organisierten Phantasmen. Wiederum ist besonders zu betonen: Sie entzündet sich an der erneut geöffneten Wirklichkeitsmöglichkeit dieser Phantasmen, an deren restituiertem Modus der Antizipation. Philip Roth pointiert das, indem er seiner erfundenen Geschichte unmittelbar vor ihrer Rückjustierung an die ‚reale‘ Geschichte einen besonders phantasmatischen Charakter verleiht. Dies aber wird als eine intrinsische Qualität des historischen Geschehens selbst verstanden. Dessen Anfälligkeit für Spekulationen selbst ist es, die hier ausgestellt wird.

In der Entwicklung der Ereignisse nach der Ermordung des jüdischen Präsidentschaftskandidaten (und Herausforderers Lindberghs) Walter Winchell kulminiert dieser Spekulativismus.<sup>20</sup> Nach einer Wahlrede in Louisville/Kentucky, dem Ort des Attentats, startet Lindbergh mit seinem Flugzeug und bleibt seitdem spurlos verschwunden („disappears eastward, never to be seen again“).<sup>21</sup>

Das Verschwinden, das Unsichtbarwerden Lindberghs dient als Quelle für propagandistisch ausgeschlachtete Spekulationen: Es sei eine angebliche

<sup>19</sup> Roth, Plot, S. 17.

<sup>20</sup> Die Ermordung Winchells ist eine der historischen Erfindungen Roths. Winchell lebte, so weist es die angehängte Biographie aus, bis in die 1970er Jahre, wurde in den 1950er Jahren stark rechtskonservativ und einer der Aktivisten der Kommunistenverfolgung in der McCarthy-Ära.

<sup>21</sup> Ebd., S. 307.

Sabotageaktion durch  
des Faschisten Burt  
tarnte Flucht Lindberghs  
Deutschland – so d  
wird untermauert  
zusammenführung  
Diesen hätten die Na  
fangener gehalten w  
„passover matzohs  
unbelievable story  
von Lindberghs Wit  
Anfang an mit ihrer  
machte Lindbergh o  
als Lindbergh für d  
verlässlicher Kandi  
für einen zuverlässi  
Deutschen inszenie

Bilder, ihre varia  
rekurrentes Motiv  
Zusammenhang S  
Kindheit ein hoch  
ist verbunden mi  
Lindbergh'schen A  
Entwicklung noch  
Roth, noch begeis  
Eben dieser Sandy

As a consequ  
world and wh  
progress cam  
generate a ch  
heroism of Li  
my very own  
companied th  
ment with a c

<sup>22</sup> Ebd., S. 321.

Sabotageaktion durch jüdische Handlanger Roosevelts – so die Version des Faschisten Burton Wheeler, der nun die Macht ergreift. Es sei eine getarnte Flucht Lindberghs mit Unterstützung der deutschen Marine nach Deutschland – so die Version des britischen Geheimdienstes. Diese Version wird untermauert durch Pressemeldungen von der angeblichen Wiederzusammenführung Lindberghs mit seinem irrtümlich tot geglaubten Sohn. Diesen hätten die Nazis aus Krakau gerettet, wo er im jüdischen Ghetto als Gefangener gehalten worden sei und jedes Jahr als Blutreserve für die jüdischen „passover matzohs“ gedient habe. „The most elaborate story, the most unbelievable story – though not necessarily the least convincing“,<sup>22</sup> stammt von Lindberghs Witwe selbst. Nach dieser Version wurden die Lindberghs von Anfang an mit ihrem bei den Nazis gefangen gehaltenen Sohn erpresst. Hitler machte Lindbergh dadurch, gegen dessen Willen, zu seiner Marionette. Später, als Lindbergh für die geplanten Judenvernichtungsprogramme als ein zu unverlässlicher Kandidat galt, sei er dann entfernt worden, um Platz zu schaffen für einen zuverlässigeren Nachfolger, Henry Ford. Eben dazu habe das von den Deutschen inszenierte Verschwinden des Flugzeugs gedient.

### Gefährliche Bilder

Bilder, ihre variable emotionale und ideologische Aufladung, sind ein rekurrentes Motiv des Romans. Eine besondere Bedeutung gewinnt in diesem Zusammenhang Sandy, der ältere Bruder des Erzählers. Sandy ist seit seiner Kindheit ein hochbegabter Zeichner. Ein zentraler Familienmythos der Roths ist verbunden mit dieser Bilderpraxis. Er thematisiert die Koinzidenz des Lindbergh'schen Atlantikflugs (1927, als man von Lindberghs profaschistischer Entwicklung noch nichts ahnte und als man Lindbergh, auch in der Familie Roth, noch begeistert feierte) und der Schwangerschaft der Mutter mit Sandy. Eben dieser Sandy hat das Ereignis später in ein Bild übersetzt:

As a consequence, the young aviator whose daring had thrilled America and the world and whose achievement bespoke a future of unimaginable aeronautical progress came to occupy a special niche in the gallery of family anecdotes that generate a child's first cohesive mythology. The mystery of pregnancy and the heroism of Lindbergh combined to give a distinction bordering on the divine to my very own mother, for whom nothing less than a global annunciation had accompanied the incarnation of her first child. Sandy would later record this moment with a drawing illustrating the juxtaposition of those two splendid events.

<sup>22</sup> Ebd., S. 321.

In the drawing – completed at the age of nine and smacking inadvertently of Soviet poster art – Sandy envisioned her miles from her house, amid a joyous crowd on the corner of Broad and Market. A slender young woman of twenty-three with dark hair and a smile that is all robust delight, she is surprisingly on her own and wearing her floral-patterned kitchen apron at the intersection of the city's two busiest thoroughfares, one hand spread wide across the front of the apron, where the span of her hips is still deceptively girlish, while with the other she alone in the crowd is pointing skyward to the *Spirit of St. Louis*, passing visibly above downtown Newark at precisely the moment she comes to realize that, in a feat no less triumphant for a mortal than Lindbergh's, she has conceived Sanford Roth.<sup>23</sup> [Hervorhebungen im Original, G. W.]

Der Umgang mit Bildern erscheint als hochsensibler Indikator für den Wandel kollektiver Mentalitäten, für Modifikationen des politischen Imaginären. Markantes Beispiel sind wiederum zwei mit den beiden Brüdern verbundene Bilderkomplexe: Zeichnungen im Falle Sandys, Briefmarken im Falle Philips. Es sind Bilder von Lindbergh: frühe, heroisierende Zeichnungen aus der noch unverdächtigen Periode der 1920er Jahre, nach dem Atlantikflug, und eine diesem Ereignis gewidmete Briefmarkenserie. Es kommt später zu wiederholten Auseinandersetzungen der beiden Brüder darüber, was nun, nachdem der mittlerweile als faschistisch erkannte Protagonist dieser Bilder in ihrer Familie tabuisiert ist, mit den Bildern zu geschehen habe. Die Brüder behalten sie heimlich, sie stehen unter dem Bann dieser Bilder.

Der Roman zeigt die besondere Eignung der Bilder für die antizipierende Imagination. Markant wird das in einer Traumepisode, die mit der Briefmarkensammlung verbunden ist. Philip geht mit seinem Briefmarkenalbum zu seinem Freund Earl, wird auf der Straße namentlich angerufen und verfolgt. Er lässt beim Flüchten das Album fallen, hebt es auf und entdeckt dann, nachdem er sich in einer Garage versteckt hat, dass mit den Marken Metamorphosen vor sich gegangen sind. Auf einer Booker Washington gewidmeten Serie sind dessen Portraits verschwunden, an ihrer Stelle sind nun Hitler-Portraits zu sehen. Auf der Serie über die amerikanischen Nationalparks verdecken nun Hakenkreuze die Naturabbildungen.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Ebd., S. 5.

<sup>24</sup> Ebd., S. 41 f.

(Christian Kracht)

Kracht betreibt in Roth, eine viel weite der Geschichte. Hi Weltkriegs ein, ma mehr in ‚unserer‘, i sich ein Perpetuu herrscht ununterb Hegemonien und Situation der fiktio ist zu einer sozial als ihrer Kolonie. faschistischen Allia ein Koreanisch-Mi und ein Hindustan plosion des im Jahr und eines Chem Tunguska-Meteorit nicht nach Russland Republik gründete weise, die uns eine

Das Dystopisch trivialisierten Pha bare Science-Fictio Einsatz halluzinog „Steckdosen“ unter Tellerminen durch irdische Festungsw bevölkert mit reale Maler Nikolaj Rëri Russland, scheint nativen Geschichte

Eine Verdichtun und Fantasy findet Afrikaner und hoch sitzt in der rechter im Verlauf der Ges

## In der Höhle der Geschichte

(Christian Kracht, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*)

Kracht betreibt in seinem Roman aus dem Jahr 2008, im Vergleich zu Philip Roth, eine viel weiter ausholende, viel nachhaltigere Umlenkung des Parcours der Geschichte. Hier setzt die Abzweigung irgendwann zu Zeiten des Ersten Weltkriegs ein, man erfährt das nie genau. Seit dieser Zeit kommen wir nicht mehr in ‚unserer‘, in der uns bekannten Geschichte an. Stattdessen entwickelt sich ein Perpetuum mobile des globalen Kriegsgeschehens. Seit 96 Jahren herrscht ununterbrochen Krieg, ein Jahrhundert wechselnder militärischer Hegemonien und Verschiebungen auf der Karte der Weltimperien. Die Situation der fiktionalen Gegenwart (also ca. 2010) ist die folgende: Die Schweiz ist zu einer sozialistischen Weltmacht geworden, mit großen Teilen Afrikas als ihrer Kolonie. Der Norden der Schweiz ist von einer deutsch-englischen faschistischen Allianz beherrscht. Süditalien ist faschistisch. Im Osten drohen ein Koreanisch-Minsker Reich – Anspielung auf das Eurasien-Phantasma – und ein Hindustanisches Reich. Russland existiert nicht – es ist, infolge der Explosion des im Jahr 1908 bei Tunguska angeblich niedergegangenen Meteoriten und eines Chemiewaffenkriegs, unbewohnbar. Solche Informationen – Tunguska-Meteorit, oder die Information, dass Lenin aus dem Schweizer Exil nicht nach Russland zurückging, sondern eine Schweizerische Sozialistische Republik gründete – bilden die spärlichen geschichtskalendarischen Hinweise, die uns eine Vorstellung vom Zeitpunkt der Abzweigung geben.

Das Dystopische der Romanwelt erscheint durch den Schleier einer trivialisierten Phantastik. Es gibt beiläufig eingestreute, aber leicht erkennbare Science-Fiction- und Fantasy-Zitate: die überwachenden „Sonden“, der Einsatz halluzinogener Drogen, die Existenz halb-maschineller Körper mit „Steckdosen“ unter der Achselhöhle, die Rettung des Protagonisten vor einer Tellermine durch eine rätselhafte Zwergenfigur namens „Uriel“, die unterirdische Festungswelt des Alpen-*Réduit* der Schweiz. Dieses *Réduit* ist zudem bevölkert mit realen Figuren der Esoterikgeschichte wie etwa dem russischen Maler Nikolaj Rërich (Nicholas Roerich). Russland, das nicht mehr existente Russland, scheint so etwas wie ein privilegiertes Figurenreservoir der alternativen Geschichte zu bilden – von Rërich bis Lenin.

Eine Verdichtung dieser Hybridform aus alternativhistorischem ‚Realismus‘ und Fantasy findet sich in der Figur des Protagonisten und Ich-Erzählers. Er ist Afrikaner und hochrangiger Politikkommissar im „Neu-Berner“ Land. Sein Herz sitzt in der rechten statt in der linken Brusthälfte. Seine Augen verfärben sich im Verlauf der Geschichte immer mehr ins Blaue. Dieser Erzähler erinnert sich

an seine Jugend in Afrika und seine dortige Ausbildung zum Elitesoldaten des sozialistischen Weltreichs der Schweiz:

Wir hörten endlich von dem grossen Réduit, der Alpenfestung; unsere Ausbilder standen an *farbigen Schautafeln* und *sprachen von* unendlich tiefen Stollen, von den schweren Kanonen, die jederzeit, durch ein Schienensystem verbunden, auf Felssimse herausgerollt werden konnten. Überhaupt sei das ganze Réduit durch hunderttausend Werst unterirdische Schienen verbunden, soviel wie zweimal um den gesamten Erdball. Es gab, so unterrichteten sie uns staunende junge Burschen, manchmal bis zu sechs übereinanderliegende Trassen, durch die mit Soldaten und Material beladene Züge kreuzten, unerreichbar für den Feind, unzerstörbar durch Bombardement. In diesen Höhlensystemen, *so sah ich vor meinem geistigen Auge*, liefen die Soldaten zu Abertausenden unter gelben, schwach leuchtenden Lampen umher, punktuell von der Decke angestrahlt, wie Ameisen wimmelnd vor und zurück ins Dunkel. Ich *sah mich selbst unter ihnen*, geschützt in der Masse, eins mit der Erde, ich sah roten Lehm, Eis, Schnee, Uniformen, Eidgenossen, ich *sah endlich den Krieg*, ich *konnte ihn fühlen, schmecken, riechen*.<sup>25</sup> [Hervorhebungen G. W.]

Wieder haben wir es hier mit einer antizipierenden Imagination als Schlüssel für die Re-Imagination einer anderen Geschichte zu tun. Doch diese Imagination hat einen anderen Charakter als bei Roth. Sie entspringt nicht Angstphantasien, die aus realen Diskriminierungserfahrungen geboren sind, sondern Machtphantasien von gigantischen Festungsarchitekturen und dirigierten Menschenschwärmen. Diese Phantasien re-evozieren zudem Versatzstücke aus Höhlenmythologien – von der Romantik bis zu James Bond-Filmen und Science-Fiction-Stories über unterirdische Überlebenspopulationen nach Strahlenverseuchung der Erde (vgl. z. B. Dmitrij Gluchovskij's Moskauer Roman *Metro 2033*).

Später wird der Protagonist das Réduit selbst betreten. Er ist, so die sehr andeutungshaft skizzierte Storyline, beauftragt, einen politisch unzuverlässigen Mann, den Oberst Brazhinsky, einen Polen und Juden, zu verhaften. Er verfolgt ihn bis in dieses Réduit hinein. Warum diese Verhaftung, wer dieser Brazhinsky ist, warum er im Réduit über großen Einfluss und Macht verfügt – all das erfahren wir nicht. Es ist im Unterschied zu Roths Roman eine Story, die sich immer weiter von historisch-politischen Orientierungspunkten entfernt.

Das Réduit, dessen Existenz mit der des hundertjährigen Kriegs synchron ist, hat zugleich die Potenz zur unendlichen Ausdehnung, oder besser gesagt: zur Eindehnung, einer sich ins Innere der Erde vergrößernden Höhlung:

<sup>25</sup> Kracht, Ich werde hier sein, S. 60.

Die Arbeit am F...  
einfache Schäch...  
gesichert, ansch...  
die die ursprüngl...  
an Bohrungen u...  
je mehr Mensc...  
vergrößert wor...  
lenfluchten un...  
Kathedralen de...  
höher in das M...

Dieser Raum hat k...  
turen. Er ist *unüb...*  
sondern auch im S...  
dem Protagonisten...  
*Réduit* „sich versel...  
außen, wir verteid...  
im Berg.“<sup>27</sup>

Bi

Geschichte jenseit...  
sondere mediale C...  
abgeschafft zugun...  
so genannte „Rau...  
physischen Sinn p...  
dem Munde des S...  
durch Druckwelle...  
schriftliche Aufze...  
innerhalb der erz...  
Erzählens, das als...  
aufgeschriebenen

Das andere Me...  
*graphie*, die dur...  
geschichten) und...  
Geschichte aufhö...  
betroffen. Der In...  
schildert eine We...

<sup>26</sup> Ebd., S. 104.

<sup>27</sup> Ebd., S. 110.

Die Arbeit am Réduit war vor hundert Jahren begonnen worden. Man hatte erst einfache Schächte in den Fels getrieben, diese anfangs mit Baumstämmen abgesichert, anschliessend mit Eisenträgern, dann wurden Quertunnels gegraben, die die ursprünglichen Höhlen miteinander verknüpften, es entstand ein Netz an Bohrungen und Nebenschächten, die im Nichts endeten. Schliesslich waren, je mehr Menschen und Material Platz finden mussten, die Kavernen derartig vergrößert worden, dass man Schienen und betonierte Wege legen konnte, Hallenfluchten und Räume wurden angelegt, die so gross waren wie die höchsten Kathedralen der Engländer, und so ging es immer tiefer und gleichzeitig immer höher in das Massiv hinein.<sup>26</sup>

Dieser Raum hat keine erkennbaren politischen und sozialen Ordnungsstrukturen. Er ist *unübersichtlich*, nicht nur im buchstäblichen, optischen Sinne, sondern auch im Sinne fehlender Handlungsorientierung. Brazhinsky erklärt dem Protagonisten, dass es hier keine Kommandoebene mehr gebe, dass das Réduit „sich verselbständigt“: „Wir führen hier oben keinen Krieg mehr nach außen, wir verteidigen die Bergfestung, gewiss, aber wir expandieren nur noch im Berg.“<sup>27</sup>

#### Bilder der Geschichte, Bilder statt Geschichte

Geschichte jenseits der Geschichtsschreibung hat in Krachts Roman eine besondere mediale Qualität: Im neuen Reich gibt es keine Schrift mehr. Sie ist abgeschafft zugunsten zweier anderer Medien. Das eine dieser Medien ist die so genannte „Rauchsprache“, d. h. eine orale Sprache, die im unmittelbaren, physischen Sinn performativ ist. Sie versetzt als physikalische Kraft, einmal aus dem Munde des Sprechenden entlassen, körperliche Stöße, fegt andere Körper durch Druckwellen hinweg. Der Protagonist, der ein Notizbuch besitzt und schriftliche Aufzeichnungen macht, ist nicht nur ein medialer Anachronismus innerhalb der erzählten Welt. Er ist zugleich die Allegorie eines historischen Erzählens, das als solches keinen Kontrollhorizont, keinen Gegenpart in einer aufgeschriebenen Geschichte mehr hat.

Das andere Medium sind Bilder. Das Réduit ist eine Welt, in der die *Historiographie*, die durch Schrift markierte (Chroniken), fundierte (Gründungsgeschichten) und teleologisierte (Heilsgeschichten, Revolutionsgeschichten) Geschichte aufhört zu existieren. Aber auch die individuelle Geschichte ist betroffen. Der Individuierungseffekt der Schrift ist hier verbraucht. Kracht schildert eine Welt, in der die schiere Überpräsenz von beschaubaren Dingen

<sup>26</sup> Ebd., S. 104.

<sup>27</sup> Ebd., S. 110.

zu einem grotesken Museum des Geschichtsverlusts geworden ist. Das *Réduit* ist ein Antimuseum, eine bloße Ablagerungsstätte von Resten:

Schweizer Soldaten dekorierten ihre Stuben mit Volants aus gerafftem Damast; Dutzende von Maschinenräumen standen entweder leer oder waren zu grossen Salons umfunktioniert worden, in denen Offiziere präparierte Tiere zur Schau stellten; man sah ausgestopfte Füchse, Schaukästen mit Hunderten von Insektenarten, erbeutete deutsche und englische Wimpel und Fahnen, beschmierte griechische Ikonen, altertümliche Waffen wie Hellebarden und Vorderlader; Volieren mit vor vielen Jahren drin verhungerten – und nun, durch einen mir unbekanntem Prozess mumifizierten – afrikanischen Vögeln, mit dunkelgrüner Seide bezogene Stühle, Orden, Pfauenfedern, getrocknete Blumen, Folianten, einem Ledersattel, hölzerne, aus einem einzigen Baumstamm gehauene, grellbemalte Statuen und Idole; ganze Zimmer waren mit amexikanischen Tüchern, Decken und Capes verhängt; von den Decken hingen kristallene Kronleuchter und koreanische Lampions; andere Zimmer waren mit Tausenden von wächsernen Stimm-Schriften und ihren korrespondierenden Wiedergabeapparaten so vollgestellt, dass man nicht einmal deren Türen zu öffnen vermochte; andere Zimmer wiederum beherbergten zu Bergen aufgeschichtete, unzählbare Mengen von Kämmen und Brillengestellen aus Azetaten und Phenolharzen, wieder andere Zimmer bargen Gold in allen nur erdenklichen Formen und Variationen, Uhren, Musikinstrumente, Statuen von goldenen und weissen Pferden. Nur Bücher gab es nicht, so weit ich auch während meiner tagelangen Streifzüge in die verschiedenen Kavernen und Räume des *Réduits* vordrang, nie sah ich ein Buch, nie auch nur einen einzigen geschriebenen Satz.<sup>28</sup>

Die Bilder von Wunderkammern und Beutesammlungen, und sicher auch die Bilder der von den KZ-Leitungen gesammelten Überreste, der Brillen und Kämmen der Vergasungsoffer werden hier evoziert.

Das *Réduit* ist als Festungs-, Rückzugs-, Überlebensraum einer ganzen Weltstreitmacht zugleich auch die Bilderkammer dieser Weltmacht. Als eine neue Variante der Höhlenmalerei entdeckt der Protagonist an ihren Wänden Reliefs, „welche im Stil des Sozialistischen Realismus die Geschichte der Schweiz erzählten.“<sup>29</sup> Dargestellt sind Kriege gegen die Habsburger und Burgunder, der Bauernaufstand auf der Rütliwiese, Szenen aus der Reformation (Zwingli) und aus dem Schweizer Bauernkrieg im 17. Jahrhundert (Niklas Leuenberger).

In einer weiteren Episode wird eine Art Stilgeschichte dieser Geschichtsbilder verfolgt. Sie werden, je mehr sich die Themen der Gegenwart nähern, immer „weniger realistisch“ und immer stärker „abstrahiert“, sie sind „nur noch Formen, Flächen, unzusammenhängende, amorphe Figuren.“<sup>30</sup> Angesichts

28 Ebd., S. 120 f.

29 Ebd., S. 101.

30 Ebd., S. 122.

dieser Bilder vollzogen mit der prähistorischen schiebt über die w Erinnerung an Held in seiner Jugend den vertiginös-nahe gelangt, in der Kreisen.“<sup>31</sup>

Die Geschichte eines historischen archaischer Forme parodistische Leh auf Theorien der Worringer, Aby Wa

Das *Réduit* ist Reichs gesammelt konfiguriert wird. projektion versagt der dunklen Kammer erklärt Brazhinsky

Es war immer schon, die in hören nur, was wird. Und wir

Das Ende der Ge das Ende der Ges Brazhinsky blend in den Schlusskap und am Ende eine Seine Augen sind

31 Ebd., S. 122.

32 Ebd., S. 127 f.

33 Ebd., S. 146. Der le ten mit der notwe gons Rechtfertigun wendiger Grausan

dieser Bilder vollzieht sich für den Protagonisten die mythische Vereinigung mit der prähistorischen Kultur seines afrikanischen Herkunftslandes. Das geschieht über die wie in einem Schub von *mémoire involontaire* auftretenden Erinnerungen an die Malereien in den Felshöhlen bei Chongoni, die der Held in seiner Jugend gesehen hatte. Hier „waren wir wirklich wieder bei den vertiginös-nausealen Kreisen in den Chongoni-Höhlen meiner Kindheit angelangt, in der Fanga, bei Schneckengehäusen, Wirbeln, konzentrischen Kreisen.“<sup>31</sup>

Die Geschichte der Bilder, die Evolution der Bilder wird als gegenläufig zu einem historischen Progressmodell verstanden. Bilder erscheinen als Batterien archaischer Formerfindungen. Kracht liefert in dieser Szene gleichsam eine parodistische Lehrstunde in Sachen „Nachleben der Bilder“ und spielt an auf Theorien der Regression, wie wir sie aus Kunstwissenschaft (Wilhelm Worringer, Aby Warburg) und Psychoanalyse kennen.

Das *Réduit* ist aber nicht nur der Raum, in dem die Bilderartefakte des Reichs gesammelt sind und in der die Reichsgeschichte zur Bildererzählung konfiguriert wird. Es ist zugleich der Raum, in dem die Fähigkeit zur Bilderprojektion versagt. In einer radikalen Verzerrung des alten Projektionsmotivs der dunklen Kammer (von Platons Höhlengleichnis bis zur Camera obscura) erklärt Brazhinsky:

Es war immer leer, es wird immer leer sein. Stellen Sie sich vor, wir sind Menschen, die in einem dunklen Zimmer auf und ab gehen und nichts sehen. Wir hören nur, was uns aus einem Loch an der Decke in das Zimmer hineingeflüstert wird. Und wir sehen noch nicht einmal das Loch.<sup>32</sup>

Das Ende der Geschichte ist das Ende der Bilder. Das Ende der Bilder ist das Ende der Geschichte. Auch das Ende der Story ist ein Ende der Bilder: Brazhinsky blendet sich selbst. Der Protagonist rettet sich aus dem *Réduit*, um in den Schlusskapiteln des Romans als Wanderer nach Norditalien zu ziehen und am Ende einen Frachter zu besteigen, der ihn zurück nach Afrika bringt. Seine Augen sind nun gänzlich „blau“ geworden.<sup>33</sup>

31 Ebd., S. 122.

32 Ebd., S. 127 f.

33 Ebd., S. 146. Der letzte Satz des Romans („Und die blauen Augen unserer Revolution brannten mit der notwendigen Grausamkeit.“) ist offensichtlich eine Anspielung auf Louis Aragons Rechtfertigung des Stalinismus („Und die blauen Augen der Revolution blitzen vor notwendiger Grausamkeit.“). Dank an Riccardo Nicolosi für diesen Hinweis.

## Verungültigung von Geschichte

Am Beispiel zweier anderer, kanonischer und vielfach interpretierter Werke der Gattung des alternativ-historischen Romans sei in diesem Zusammenhang kurz auf einen Effekt der Virtualisierung von Geschichte hingewiesen, den man als *Verungültigung von Geschichte* bezeichnen kann. Auch dies lässt sich als Form der Intervention im oben beschriebenen Sinne verstehen. Die Virtualisierung von Geschichte entsteht auch in diesen Fällen aus der intradiegetischen Imagination. Sie lässt im Handeln und Denken der fiktionalen Protagonisten selbst immer neue Formen der Alternierung ihrer alternativ-historischen ‚Wirklichkeit‘ entstehen. In Philip K. Dicks *The Man in the High Castle* (1962) betrifft das eine Potenzierung der Virtualitätsebenen und eine damit verbundene Öffnung der Spirale der Geschichtsalternierungen *ad infinitum*. Dick benutzt dazu das Verfahren des Buchs im Buch. Dieses in der Romanstory einen eigenen Strang von Intrigen auslösende Buch unter dem Titel „The Grasshopper Lies Heavy“ beschreibt einen – nach dem Maßstab der in der fiktionalen Welt des Romans etablierten historischen Realität (die Achsenmächte haben den 2. Weltkrieg gewonnen, die USA sind aufgeteilt in eine deutsche und eine japanische Hegemonialzone) – alternativen Geschichtsverlauf, in dem die Achsenmächte den Krieg verloren haben. Es ist also näher am realen Geschichtsverlauf, aber dennoch anders. So ist etwa Großbritannien zum mächtigsten Weltreich nach dem Zweiten Weltkrieg aufgestiegen. Dass das Buch von seinem Autor unter Verwendung des *I Ging* verfasst wurde, untermauert den Eindruck der Kontingenz von Geschichte.<sup>34</sup>

In Stephen Fry's *Making History* (1996, *Geschichte machen*) stellt sich die Frage eines Gelingens oder Nichtgelingens der Intervention in Geschichte. Das berührt die einleitend erwähnte Persistenz eines historischen Pessimismus oder Fatalismus. Was, wenn auch die Intervention die Geschichte nicht zum Besseren wenden kann, d. h. keine *Vorstellung* vom besseren Verlauf geben kann? Damit verbunden ist die Frage, warum der einleitend angesprochene Wunsch nach Indeterminierung in seiner Ausgestaltung zum Phantasma so oft Schreckensbilder projiziert. Das hat sowohl etwas mit anthropologischen Begründungen der Fiktionslust zu tun (schon Aristoteles konstatierte unsere bevorzugte Lust an den Abbildungen solcher Dinge wie Leichen, „die wir

34 Es ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass dieses – fiktive – Buch auch in Krachts Roman vorkommt. Der Protagonist findet in einer verlassenen Hütte unter den dort zurückgelassenen Büchern diesen Roman. Er befindet sich mithin in einem historischen Raum, der durch die ‚Setzungen‘ der bisherigen Science-Fiction- und alternativhistorischen Literatur ebenso bestimmt ist wie durch ‚Setzungen‘ der ‚realen‘ Vorgeschichte.

in Wirklichkeit n  
Theorien der ents

Fry's *Making H*  
soll nachträglich  
aus England von e  
Zuckerman, per Z  
Wasserbrunnen vo  
Dies stellt sich jed  
nese eines noch e  
boren, eben daru  
Soldatentod währ  
hatte. Er wird anst  
er ist damit eine  
denen Gavriel D. F  
graphie über die  
geschichte gewid  
Führung Sieger in  
zerstört, Europa i  
Interventionsmitt  
Brunnen, kontrair  
und setzen es zur

Vor allem abe  
Instanzen ihrer  
Romans: Es komm  
dem aus die histo  
eigniszeit. Weil di  
auch die Konfigu  
die beiden Gesch  
geworden. Micha  
wieder – hier hat  
also geklappt. Ab  
einem faschistisc  
dem nazifizierten  
USA. Noch verr  
burtsname Axel F  
teilt an der Ent  
Logik des Erzählr

35 Aristoteles, Poeti  
36 Rosenfeld, World

in Wirklichkeit nur ungerne erblicken“)<sup>35</sup> als auch mit psychoanalytischen Theorien der entstellten Wiederkehr des Verdrängten.

Fry's *Making History* ist eine misslungene Intervention. Die Geburt Hitlers soll nachträglich verhindert werden: Eine sterilisierende Chemikalie wird aus England von einem Studenten, Michael Young, und einem Professor, Leo Zuckerman, per Zeitmaschine in die Vergangenheit zurückgeschickt und im Wasserbrunnen von Braunau aufgelöst, sodass Hitlers Vater unfruchtbar wird. Dies stellt sich jedoch als kontraintentionales Mittel heraus und führt zur Genese eines noch effizienteren faschistischen Weltreichs. Hitler wurde nicht geboren, eben darum aber überlebte ein Mann namens Rudolf Gloder, dessen Soldatentod während des Ersten Weltkriegs der ‚reale‘ Adolf Hitler verursacht hatte. Er wird anstelle des nicht geborenen Hitlers zum NSDAP-Gründer. (Und er ist damit eine unter vielen anderen Varianten jener „Alternative Hitlers“, denen Gavriel D. Rosenfeld ein ganzes Kapitel in seiner fundamentalen Monographie über die Thematisierung des Nationalsozialismus in der Alternativgeschichte gewidmet hat.<sup>36</sup>) Das faschistische Deutschland wird unter seiner Führung Sieger im Zweiten Weltkrieg, die Sowjetunion wird mit Atomwaffen zerstört, Europa inklusive Großbritannien wird unterworfen. Zudem wird das Interventionsmittel selbst, das afertilisierende Medikament im Braunauer Brunnen, kontraintentional verwendet. Nazi-Ärzte finden seine Wirkung heraus und setzen es zur großflächigen Sterilisierung aller europäischen Juden ein.

Vor allem aber frisst die alternative Geschichte die Bedingungen und Instanzen ihrer eigenen Erzeugung. Dies ist der metaleptische Trick des Romans: Es kommt zum Kollabieren von Erzählrahmen, d. h. der Jetztzeit, von dem aus die historische Intervention gesteuert wird, und der historischen Ereigniszeit. Weil diese anders als in der Realgeschichte verlaufen ist, haben sich auch die Konfigurationen der Jetztzeit des Erzählrahmens verändert. Auch die beiden Geschichtsmacher, Michael Young und Zuckermann, sind andere geworden. Michael Young findet sich nach dem Wiedererwachen in Amerika wieder – hier hat man in der Tat von einem Hitler nie gehört, das Experiment hat also geklappt. Aber es gibt die neue Wirklichkeit eines Kalten Kriegs zwischen einem faschistisch beherrschten Europa und den USA. Weil seine Eltern aus dem nazifizierten England fliehen mussten, befindet sich Michael nun in den USA. Noch verrückter ist die Zweizeitenexistenz Zuckermans, dessen Geburtsname Axel Bauer war: Dessen Vater, Dietrich Bauer, war Naziarzt und beteiligt an der Entdeckung jenes sterilisierenden Medikaments, das ihm, in der Logik des Erzählrahmens, von seinem Sohn aus der Zukunft geschickt worden

<sup>35</sup> Aristoteles, Poetik, S. 11.

<sup>36</sup> Rosenfeld, World, S. 199-329.

war. Der Sohn erfährt – *innerhalb* der veränderten Geschichte – später von seinem Vater davon und läuft empört zu den USA über. Damit aber kann er gar nicht mehr, wie im Erzählrahmen vorausgesetzt, die Ausgangshandlung – Entwicklung des Serums in England und Rücksendung in das historische Braunau – vollziehen.

Die Spirale der Geschichtsalternierungen wird zur Spirale der Verungültigungen von Geschichte. Nicht nur geschichtliche Verläufe ‚gelten‘ nicht mehr, sondern der intervenierende Akt der Verungültigung selbst verungültigt sich. Dies ist ein Motiv der Zeitparadoxie, das auch aus anderen alternativhistorischen Romanen bekannt ist. Der fatalistische Befund scheint auch in der Ironie des Titels schon angedeutet: Geschichte lässt sich offenbar nicht anders und keinesfalls besser „machen“, sondern höchstens noch katastrophaler. Dennoch wird, *ex negativo*, das zentrale Motiv für das Begehren eines retroaktiven Eingriffs in die Geschichte, einer Intervention in die Geschichte, nur umso stärker verdeutlicht.

Gegenbeispiel einer ‚gelungenen‘ Intervention wäre Quentin Tarantinos *Inglorious Basterds* (2009). Der Film ist eine Selbstaussstellung des Potentials des Kinos, ‚Geschichte zu machen‘. Er reizt das Feld zwischen Illusion und Erleuchtung aus: zwischen der Illusion einer Rache am Faschismus, wie man sie sich eben nur in Kinoräumen ausmalen kann, und der Erleuchtung: *es wäre möglich gewesen*, es ist kein historisches Hirngespinnst, sich eine Verhinderung des Faschismus vorzustellen. Ähnliches gilt für neuere Filme und Romane über die Sklaverei in Amerika. Neben Tarantinos *Django Unchained* (2012) ist hier besonders Colson Whiteheads *Underground Railroad* (2016) zu erwähnen. Der Romantitel zitiert den Namen der historisch realen, geheimen Fluchthilfeorganisation für Sklaven aus den amerikanischen Südstaaten. Im Roman geschehen aber wird diese Namensmetapher realisiert. In den amerikanischen Südstaaten funktioniert nun ein ‚wirkliches‘ unterirdisches Netz von Transportzügen für entlaufene Sklaven. Pure Illusion – und zugleich Bildwerdung der Möglichkeit: dass es *möglich* war, dass Sklaven sich befreiten, und dass allein das Denken dieser Möglichkeit als Wirklichkeit schon der Anfang vom Ende der Sklaverei war. Ein Vergleich mit Terry Bissons *Fire on the Mountain* aus dem Jahr 1988, als einer früheren alternativhistorischen Vision der Sklavereibefreiung, wäre diesbezüglich sehr lohnenswert.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Vgl. zu diesem Roman als einem der seltenen Versuche, Alternativgeschichte nicht dystopisch, sondern „(e)uchronisch“ zu imaginieren: McKnight, *History*, S. 172-190. Vgl. zu den Themenkomplex Sklaverei und Sezessionskrieg in der Alternativgeschichte auch den kommentierten Titelkatalog in Helbig, *Was wäre wenn*, S. 114 f. und S. 138-141.

Solche Potenzi-  
haben zudem ei-  
trifft. Verungültig-  
historische Roma-  
als klassische his-  
dauernd nach, w-  
sich in gewisser  
einer als bekannt  
sie das sichtbar m-  
was Napoleon, w-  
Tolstojs *Krieg und*  
bekanntes Gesch-  
gegen ist dieser R-  
fach, dass die his-  
haben könnten, n-  
die Frage: *ob* sie e-  
Roman tun, sie in-  
was nicht. Insofe-  
spürbaren, hörba-  
die sich in deren

- Agamben, Giorgio:  
Filmen Guy Del-  
Stuttgart 1997, S.  
Alloa, Emmanuel:  
Claude Lanzma-  
(Hg.): *Nachleben*  
S. 207-229.  
Aristoteles: *Poetik*.  
1982.  
Arns, Inke u. a. (Hg.)  
2017.  
Carrère, Emmanue-  
Chamberlain, Gor-  
Martin H. Greer:  
*Might Have Be-*

Solche Potenzierungen und virtuellen Spiralen der Geschichtsalternierungen haben zudem einen dialektischen Effekt, was die historische Evidenz betrifft. Verungültigung gebiert Vergültigung. In gewisser Weise sind alternativ-historische Romane und Filme mehr von der realen Geschichte durchdrungen als klassische historische Romane. Bei Letzteren frage ich als Leser nicht dauernd nach, was ‚in Wirklichkeit‘ geschehen ist, denn diese Frage erübrigt sich in gewisser Weise. Die Sujets dieser Romane spielen vor dem Horizont einer als bekannt vorausgesetzten historischen Wirklichkeit, innerhalb derer sie das sichtbar machen, was für die Historiographie blinde Flecken sind. Alles, was Napoleon, was General Kutuzov, was Zar Aleksandr („reale“ Personen in Tolstojs *Krieg und Frieden*) tun, könnten sie getan haben im Rahmen der uns bekannten Geschichtsverlaufs. In den alternativhistorischen Romanen hingegen ist dieser Rahmen selbst der Gegenstand eines Experiments. Nicht einfach, dass die historischen Figuren das, was sie im Roman tun, wirklich getan haben könnten, macht den Stimulus der historischen Imagination aus, sondern die Frage: ob sie es überhaupt getan haben könnten, was von dem, das sie im Roman tun, sie in der bekannten Wirklichkeit auch wirklich getan haben, und was nicht. Insofern ist es die elementare Ebene einer als solcher sichtbaren, spürbaren, hörbaren Tatsächlichkeit, einer materialen Faktur der Geschichte, die sich in deren ‚unwirklichen‘ Version besonders intensiv erfahren lässt.

#### Literatur

- Agamben, Giorgio: Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik in den Filmen Guy Debords, in: Jean Christophe Bailly (Hg.): *documenta = documents 2*. Stuttgart 1997, S. 68-75.
- Alloa, Emmanuel: Eingefleischte Gesten. Nachleben und visuelle Zeugenschaft in Claude Lanzmann „Shoah“ und Rithy Panhs „S21“, in: Peter Geimer/Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*. München 2012, S. 207-229.
- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Ars, Inke u. a. (Hg.): Nikolaj Evreinov & Andere. „Sturm auf den Winterpalast“. Zürich 2017.
- Carrère, Emmanuele: *Kleopatras Nase. Kleine Geschichte der Uchronie*. Berlin 1993.
- Chamberlain, Gordon B.: *Allohistory in Science Fiction*, in: Charles E. Waugh/Martin H. Greenberg (Hg.): *Alternative Histories. Eleven Stories of the World as it Might Have Been*. New York 1986, S. 281-300.

- Collins, William Joseph: *Paths Not Taken. The Development, Structure, and Aesthetics of the Alternative History*. University of California, Davis 1990.
- Gevers, Nicholas David: *Mirrors of the Past: Versions of History in Science Fiction and Fantasy*. Kapstadt 1997.
- Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective*. Paris 1950.
- Helbig, Jörg: *Der parahistorische Roman. Ein literaturhistorischer und gattungstypologischer Beitrag zur Allotopieforschung*. Frankfurt am Main 1988.
- Helbig, Jörg: Was wäre wenn ... 150 Jahre parahistorische Literatur in Großbritannien und den USA, in: *Quarber Merkur* 91/92, Franz Rottensteiners Literaturzeitschrift für Science Fiction und Phantastik. Passau 2000, S. 95-168.
- Hellekson, Karen: *Refiguring Historical Time. The Alternate History*. Kent State University 2001.
- Kluge, Alexander: *Schlachtbeschreibung*. Olten u. a. 1964.
- Kluge, Alexander: *Die Patriotin. Texte / Bilder 1-6*. Frankfurt am Main 1979.
- Koch, Gertrud: Die ästhetische Transformation der Vorstellung und des Unvorstellbaren. Anmerkungen zu Claude Lanzmanns Film „Shoah“, in: *Babylon I*, 1986, S. 84-91 und in: Dies. (Hg.): *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main 1992, S. 143-188.
- Kracht, Christian: *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Köln 2008.
- Leeb, Susanne: *Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart*, in: *Texte zur Kunst* 76 (2009), S. 29-45.
- McKnight, Edgar V. jr.: *Alternative History. The Development of a Literary Genre*. University of North Carolina at Chapel Hill 1994.
- Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: *Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1, Neuauflage München 1999, S. 243-334.
- Rodiek, Christoph: *Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Darstellung (Uchronie) in der Literatur*. Frankfurt am Main 1997.
- Rosenfeld, Gavriel David: *The World Hitler Never Made. Alternate History and the Memory of Nazism*. Cambridge u. a. 2005.
- Roth, Philip: *The Plot Against America*, New York 2005 (Erstveröffentlichung 2004).
- Schneider-Mayers, Matthew: *What Almost Was: The Politics of the Contemporary Alternate History Novel*, in: *American Studies* 30, 3-4 (2009), S. 63-83.
- Widmann, Andreas Martin: *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr*. Heidelberg 2009.
- Witte, Georg: „Zu meiner Zeit“. Konzeptualismus als Erinnerung, in: Gun-Britt Kohler (Hg.): *Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel*. Wien u. a. 2010, S. 345-364.

Ansätze ein

Wunschgesch

Der subjektive, s  
Bestandteil des  
geschichten, da  
sondern sind  
politischen Ima  
ja nicht, damit  
unsere gegenwä  
die emotionale  
explizit aus, so  
gehören, Schuld  
strukturieren u  
native Versione  
auch das „So kö

- 1 Prigow, Schnepr  
как я заставил.  
aus einem drei  
auch der Text „I  
napoleonischen  
„Stalingradskaja  
hat es einen sol  
Titel machen m
- 2 Gallagher, Unde
- 3 Rosenfeld, Why
- 4 „Ironically, alte  
memory for th