

„Tschernobyl“ als Disruption

LARS KOCH

Wenige Tage nach seinem 91. Geburtstag reist Ernst Jünger 1986 in den Fernen Osten, um dort der periodischen Wiederkehr des Kometen Halley beizuwohnen. Er nimmt die weite und beschwerliche Reise auf sich in der Hoffnung, den Himmelskörper unter der Schwärze des malaiischen Himmels besonders gut beobachten zu können. »Ich war«, notiert Jünger in sein Reisetagebuch, »[...] mit zwei Erwartungen gekommen: einmal, wie es sich versteht, mit entomologischen, zum anderen mit dem Wunsche, den Halleyschen Kometen zu sehen oder besser noch wiederzusehen. Die gewitterschwüle Atmosphäre von Kuala Lumpur bot wenig Aussicht [...].«¹ Nachdem die Expedition zunächst also ernüchternd verläuft, kann Jünger dann aber am 15. April festhalten: »Das Wiedersehen ist doch noch gelungen – ein Markstein gesetzt. [...] In der Tat – Halley stand ebenso deutlich am Himmel wie damals zu Rehburg vor sechsundsiebenzig Jahren, als ich ihn mit Eltern und Geschwistern gesehn hatte.«² Jünger erinnert die Worte seines Vaters, der bei der ersten Sichtung vermutet hatte, dass einzig Jüngers kleinerer Bruder Wolfgang den Kometen vielleicht noch ein zweites Mal würde sehen können. Dann fährt er fort: »Wolfgang war unser Jüngster, doch auch der erste von uns Geschwistern, der starb. So trete ich für ihn ein.«³

Halley wurde, wie Andreas Bähr in seiner Kulturgeschichte des »grausamen Kometen« umfassend darstellt hat, jahrhundertlang gedeutet als ein göttlicher Unheilsbote, der Kriege, Hungersnöte und Seuchen ankündigt.⁴ Vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges etwa berichtet der Darmstädter Superintendent Johannes Vietor von der Ankunft eines »horridus cometa«,⁵ in dessen Erscheinen er ein heilsgeschichtliches Signal heraufziehender Finsternis zu erkennen vermeint. Immer wieder wurde Halley gelesen als ein Menetekel, als eine Warnung und ein Aufruf zur Umkehr. Nicht so von Jünger. Für ihn bedeutet das Wiedersehen ein Moment der biographischen Schließung, die dem linearen Zerfließen von Lebenszeit die zyklische Behauptung von Ganzheit und Kohärenz entgegensetzt. Mag der Komet ohne Gründe und in völliger Gleichgültigkeit durch die kosmische Leere seine Bahn ziehen, so findet er doch Bedeutung in Relation zur eigenen Biographie, für die er in der Wiederbegegnung als Ausweis von Sinnhaftigkeit fungieren kann. So berichtet der Reisende eine Woche später davon, wie er nachts geweckt worden war von einer

1 Ernst Jünger: *Zwei Mal Halley*, Stuttgart 1987, S. 21.

2 Ebd., S. 23.

3 Ebd., S. 27.

4 Vgl. Andreas Bähr: *Der grausame Komet. Himmelszeichen und Weltgeschehen im Dreißigjährigen Krieg*, Reinbek b. Hamburg 2017.

5 Zit. nach ebd., S. 15.

Dankeswelle für Eltern, Lehrer, Kameraden, Nachbarn, unbekannte Freunde, ohne deren Hilfe ich nie mein Alter erreicht hätte. Meine Knochen würden in der Sahara bleichen, in einem Granattrichter modern; ich würde in Lagern oder Zuchthäusern verschmachtet sein. Wer weiß, wer für mich eintrat, wo um Köpfe gehandelt wurde, wer für mich Akten fälschte oder verschwinden ließ. [...] Ob bei leichten Havarien, ob in schweren Katastrophen – es war immer einer da. Das kann kein Zufall sein.⁶

Interessant an Jüngers Reisejournal ist, und das führt zum eigentlichen Thema der nachfolgenden Überlegungen, wie der ehemalige Offizier zweier Weltkriege in dem Willen zur Herausstellung seines »Schicksalsprivilegs«⁷ mit der Nachricht aus der fernen Ukraine umgeht, die ihn rund zwei Wochen nach seinem Kometenerlebnis von der Explosion des Atomreaktors von Tschernobyl erreicht. Jünger antwortet auf diesen, wie Hans Blumenberg es genannt hat, »Anachronismus der Zeichenhaftigkeit«,⁸ der die kosmische Harmonie zu stören droht, in ostentativer Lakonie. In seinem Reisetagebuch hält er angesichts der technologischen Bedingung der Gegenwart, in der sich die Technik gegenüber der instrumentellen Handhabung durch den Menschen immer mehr zu verselbstständigen scheint, im Gestus abgeklärter Zeitgenossenschaft fest:

Wir hatten seit langem keine Nachricht gehört, waren auch nicht begierig danach. Daß inzwischen in der Nähe von Kiew ein Atom-Meiler in die Luft geflogen ist, bildet keine Überraschung für mich. Wir leben im Atomzeitalter und werden uns wohl oder übel damit abfinden. Persönlich käme ich mit der Technik und mit dem Stande der Wissenschaft zur Zeit Alexanders und des Aristoteles aus, würde sie sogar vorziehen [...]. Indes haben wir mit Dimensionen zu rechnen, denen gegenüber die des 19. Jahrhunderts und sogar die unserer Gegenwart liliputanisch sind. Daß man die guten Stücke herausschneiden möchte, ist verständlich, aber umsonst fliegt man nicht bis zum Mond. Umsonst nimmt man auch nicht jährlich um achtzig Millionen zu.⁹

In Fortschreibung seiner Aufklärungs- und Technikkritik, die spätestens mit der Erzählung *Gläserne Bienen* von 1957 von einer pessimistischen Sicht auf die Dimension der Unverfügbarkeit im Mensch-Technik-Verhältnis bestimmt war,¹⁰ erklärt er die

6 Jünger: *Zwei Mal Halley* (Anm. 1), S. 46 f.

7 Hans Blumenberg: »Der Aufgeklärte löst sich auf«, in: ders.: *Die Vollständigkeit der Sterne*, Frankfurt a. M. 1997, S. 245–255, hier S. 252.

8 Ebd., S. 245.

9 Jünger: *Zwei Mal Halley* (Anm. 1), S. 87.

10 Vgl. Lars Koch: »Materialschlacht, organische Konstruktion und ontologische Sinnverschiebung: Semantiken der medientechnischen Kopplung bei Ernst Jünger«, in: ders./Sarah Neelson/Julia Prager (Hg.): *Literarische Organotechnik. Studien zu einer Diskurs- und Imaginationsgeschichte*, Berlin/Boston 2024, S. 111–144.

Havarie von Reaktorblock 4 zum erwartbaren Normalfall technischer Praxis unter den Bedingungen von Hochtechnisierung. Eine besondere Erschütterungswirkung durch den atomaren Unfall sähe sich nur zu konstatieren gedrängt, wer einem Wahrnehmungs- und Skalierungsirrtum unterliege. Für den »Mann vom Mond«, wie Hans Blumenberg den bis ins hohe Alter hinein auf einer impliziten Ordnung des Seins pochenden Jünger nennt,¹¹ stellt sich die Lage indes anders dar. Seine Fähigkeit zum stereoskopischen Blick, der dialektisch zwischen Zeitläufen und Biographie zu vermitteln weiß, eröffnet ihm die Möglichkeit, auch im scheinbaren Chaos der totalen Mobilisierung der Welt die wahre, die höhere Ordnung der Dinge zu erkennen. Durch einen über die Extreme des 20. Jahrhunderts hinweg erworbenen bzw. verteidigten Habitus der Kälte zur Distanzierung befähigt, stellt Jünger fest: »Daß die Entwicklung der Vernunft Hohn spricht, beweist ihre Stärke – siehe das ›credo quia absurdum‹ des Tertullian.«¹²

Überblickt man die prominenten Versuche einer Bestimmung dessen, was die Bedeutung der Reaktorhavarie von Tschernobyl unter einer zeitdiagnostischen Perspektive sein könnte, dann markiert Jüngers stoische Disruptionsresilienz eine markante Ausnahme. Im Kontrast zu seiner provokanten Verweigerung, ›Tschernobyl‹ als Ereignis von epochaler Tragweite zu werten, soll im Folgenden solchen Thematisierungsweisen nachgegangen werden, die ein radikal anderes Bild von ›Tschernobyl‹ zeichnen, indem sie den Geschehnissen vom April 1986 retrospektiv die Bedeutung einer epochalen Disruption zuweisen. Zunächst sind mit Swetlana Alexijewitsch, Alexander Kluge und Marina Garcés prominente Zeit- und Geschichtsdiagnosen zu rekonstruieren, die vor allem die kulturelle Ruptur betonen, die in ihrer Perspektive von ›Tschernobyl‹ hervorgerufen wurde. Schon 1987 hatte Ulrich Beck die Reaktorexpllosionen unweit von Kiew als einen »anthropologischen Schock« beschrieben, der aus der strahlungsbedingten »Verdopplung der Welt«¹³ und dem damit verbundenen Verlust der »Souveränität seiner Sinne«¹⁴ resultiere. Zum Ausdruck komme die damit verbundene Erfahrung einer massiven Hilflosigkeit »durch das allgemeine Starren auf die Atom-Wolke«.¹⁵ Die späteren Texte von Alexijewitsch, Kluge und Garcés folgen dieser Perspektive. In ihren Reflexionen, die unter unterschiedlichen Akzentsetzungen um die Diagnose einer massiven Erschütterung der kulturellen und umweltlichen Ordnung kreisen, die sich als Effekt der atomaren Havarie eingestellt habe, wird ›Tschernobyl‹ zum Bezugspunkt eines »Epochenbewusstseins«, das ganz im Zeichen des Bruchs steht.¹⁶ Nach einer genaueren Rekonstruktion der jeweiligen Ausdeutung

11 Vgl. Hans Blumenberg: »Auf der Suche nach der Weltordnung«, in: ders.: *Der Mann vom Mond. Über Ernst Jünger*, Frankfurt a. M. 2007, S. 34–40.

12 Jünger: *Zwei Mal Halley* (Anm. 1), S. 87.

13 Ulrich Beck: *Der anthropologische Schock. Tschernobyl und die Konturen der Risikogesellschaft*, Bern 1988, S. 11.

14 Ebd., S. 13.

15 Ebd., S. 20.

16 Der Begriff des »Epochenbewusstseins« wurde 1931 von Karl Jaspers geprägt. Er trägt für Alexijewitsch wie auch für Kluge und Garcés, insofern alle drei ›Tschernobyl‹ als Referenz

gen von ›Tschernobyl‹ als einem Ereignis von epochalem Ausmaß wird es in einem zweiten Schritt darum gehen, mit Hans Platzgumers Roman *Der Elefantenfuß* von 2011 einen Text vorzustellen, der literarisch jenes Faszinosum der Sperrzone rund um den havarierten Atommeiler zu erkunden sucht, das sich in Form zivilisationskritischer Phantasien über eine Welt ohne den Menschen an der in der Ukraine vermuteten exzeptionellen Unterbrechung moderner Raum- und Zeitverhältnisse gebildet hat. In einem dritten Schritt soll abschließend ein kurzer Blick auf das disruptive Imaginäre von ›Tschernobyl‹ erfolgen, wie es sich in seiner populärkulturellen Bearbeitung zeigt. Bevor die konkreten Diskursivierungen von ›Tschernobyl‹ in den Fokus rücken, soll zunächst aber vorab kurz ein funktionales Verständnis des schillernden Begriffs ›Disruption‹ skizziert werden, das konzeptionell im Hintergrund der hier angestellten Überlegungen zur vielfältigen kulturellen Bearbeitung des atomaren Unfalls im Kernkraftwerk Tschernobyl steht.

I. Die Disruption als ›semiotische Maschine‹

Disruptionen sind durch eine konstitutive Form von Relationalität charakterisiert. Ein Ereignis als Disruption zu adressieren, ruft zugleich ein Verständnis von Ordnung auf, deren erwarteter Normalverlauf unterbrochen ist. Eine Disruption macht auf diese Weise die Fragilität einer Ordnung sichtbar, innerhalb derer sie als solche registriert wird. Die Disruption verweist auf das, was verarbeitet oder ausgeschlossen werden muss, um Stabilität und Kontinuität zu gewährleisten. In der Disruption zeigt sich die Resilienz und Regenerationskraft eines Systems, wobei erst retrospektiv die Disruptivität eines Disruptionsereignisses bestimmt werden kann.¹⁷

Als punktuell verdichtetes oder prozesshaft zerdehntes Denormalisierungsgeschehen konzeptualisiert, gehen mit der Disruption zwei miteinander verbundene, funktionale Beobachtungsoptionen einher. In ihrer Materialität lenkt sie einerseits die Aufmerksamkeit auf die eminente Wichtigkeit von technosozialen Infrastrukturen und ökologischen Milieus als Möglichkeitsbedingungen soziopolitischen Ordnungsgeschehens. Als Irritation von Alltagsroutinen und Infragestellung von Normalitätsvorstellungen richtet sie andererseits den Blick auf die sonst in der Latenz verbleibenden Modalitäten dominierender Welt- und Gesellschaftsbilder.¹⁸ In diesem Sinne

für eine »Weltwende« nutzen, »die nicht an einer der partikularen geschichtlichen Epochen der vergangenen Jahrtausende gemessen werden kann« (Karl Jaspers: *Die geistige Situation der Zeit*, Berlin 1971, S. 23).

17 Vgl. hierzu die konzeptionellen Überlegungen des Dresdner Forschungsverbundes »Disruption and Societal Change« (TUDISC), *Technische Universität Dresden*, 14.09.2021, <https://tudresden.de/gsw/forschung/exzellenzmassnahmen/tudisc/conceptual-basis> (aufgerufen am 24.01.2024).

18 Wie diese Doppelseitigkeit der Disruption zwischen Materialität und Diskurs genauer verstanden werden kann, lässt sich am Denormalisierungsszenario des Blackouts gut nachvollziehen, in dem sich technische, soziale, politisch-diskursive und imaginative Aspekte zur Vorstellung gefährlicher Vulnerabilität von Gesellschaft verbinden. Vgl. hierzu Lars Koch: »Heart of

verstanden als ein Abweichungs- oder Denormalisierungskomplex, der zum Anlass vielfältigster Reintegrations- oder Einhebungsanstrengungen wird, macht die Disruption in einem Registerwechsel vom unproblematisch-zuhandenen *looking through* zum problematisch-vorhandenen *looking at* beobachtbar, welche epistemischen, normativen, technischen und ästhetischen Konstitutionsbedingungen gesellschaftlichen Selbst- und Weltverhältnissen zugrunde liegen, was diese Verhältnisse als ihr ausgeschlossenes Anderes mitführen und wie sie sich im Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verorten.

Disruptionen, die auf der Sachebene gesellschaftlicher Diskurse durchaus anders, etwa als ›Unfall‹, ›Katastrophe‹ oder ›Desaster‹ semantisiert werden können, erscheinen aus einer funktionalen Beobachter:innen-Perspektive also als relevant, weil sich aus der Rekonstruktion der um sie zirkulierenden Vorstellungen, Bilder und Erzählungen von Ordnungsverlust und Denormalisierung Einsichten in die normativen Grundlagen gesellschaftlicher Selbstbeschreibungen ergeben. Indem sie kollektive Vorstellungen von Normalität ereignishaft in Frage stellen, werden Disruptionen zu einem aufgezwungenen Anlass deutungsintensiver Anschlusskommunikationen, die – oftmals in konkurrierenden Varianten – darauf abzielen, eingetretene oder vorgestellte Rupturen der soziotechnischen, vor allem aber auch der symbolischen Ordnung zu benennen, in ihren sozialen, politischen, kulturellen und normativen Effekten zu vermessen und nach Möglichkeit diskursiv zu reintegrieren.¹⁹ Die diskursive Produktivität von Disruptionen resultiert nicht zuletzt aus einem affektiven Überschuss, der das soziale Imaginäre unter Spannung setzen kann. Indem sie die Fragwürdigkeit von Normalität vorführen, operieren Disruptionen als »semiotische Maschinen«, die in der »Produktion, Übertragung und (Neu-)Interpretation von Zeichen«²⁰ die Vergangenheit zu einem Spektrum möglicher Geschichten pluralisieren und die Zukunft in einen gefährlichen, unruhigen Möglichkeitsraum unbekannter Geschehnisse transformieren. Gerade dort, wo Technologie in Zonen erhöhten Risikos operiert, ist mit der Disruption eine Einfaltung von Zukunft in Gegenwart verbunden, die die *unknown knowns* einer habitualisierten technischen Praxis ebenso sichtbar werden lässt wie die *unknown unknowns* der Technologie selbst.²¹ Indem jede einge-

Darkness. Über das katastrophische Imaginäre des Blackouts«, in: *Behemoth. A Journal on Civilization* 9.1 (2016): *Imaginationen der Störung*, S. 58–76, <https://doi.org/10.6094/behemoth.2016.9.1.891>.

19 Vgl. hierzu Lars Koch/Tobias Nanz/Johannes Pause: »Imaginationen der Störung. Ein Konzept«, in: *Behemoth. A Journal on Civilization* 9.1 (2016): *Imaginationen der Störung*, S. 6–23, <https://doi.org/10.6094/behemoth.2016.9.1.885>.

20 Srećko Horvat: »Die dystopische Zukunft ist bereits da«. Interview mit Ulrich Bröckling«, *Soziopolis*, 27.09.2023, <https://www.sociopolis.de/die-dystopische-zukunft-ist-bereits-da.html> (aufgerufen am 24.01.2024).

21 Prominent gemacht durch eine Pressekonferenz Donald Rumsfelds 2002 im Kontext der Begründung einer Intervention im Irak ist das Konzept der »unknown unknowns«: schon seit den 1990er Jahren im Kontext strategischer Sicherheitsplanungen virulent als Adressierung von möglichen Bedrohungen, deren Bedrohungspotential zunächst verkannt und erst ex post rekonstruiert werden kann. Vgl. hierzu Himabindu Lakkaraju u. a.: »Discovering Unknown

trete Disruption eine machtvolle Demonstration jener Eigenschaften ist, die an einem Ding, einem System, einer Praktik unsicher und gefährlich sein könnten, ist der Stör- oder Unfall die ›Zukunftsform‹ einer jeden Technologie: »Der Schiffbruch«, so Paul Virilio, ist »also die ›futuristische‹ Erfindung des Schiffs und der Flugzeugabsturz jene des Überschallflugzeugs, genauso wie Tschernobyl jene des Kernkraftwerks ist.«²² Gerade weil die Disruption die Kontinuität von Erfahrungsraum und Erwartungshorizont destabilisiert, setzt sie die Gesellschaft als imaginäre Institution unter Sinn-Stress. Kommt es zu einem Denormalisierungsereignis mit einem entsprechend intensiven Disruptionspotential, werden alle zur Verfügung stehenden Arsenale der narrativen Einordnung des Geschehenen und der Antizipation der damit möglicherweise verbundenen Konsequenzen mobilisiert.

Entscheidend für das Destabilisierungspotential von Disruptionen ist dabei, dies lässt sich am Beispiel ›Tschernobyl‹ in geradezu paradigmatischer Weise nachvollziehen, ihre spezifische Temporalität. Sie ereignen sich, aber das Wissen, das sich über sie als prozesshafte oder punktuell verdichtete Denormalisierung ansammelt, ist eines, welches nie wirklich auf das initiale Geschehen im Moment seines Sichereignens zugreifen kann, sondern immer im Modus der Vor- oder Nachträglichkeit stecken bleibt. Disruptionen entziehen sich so kategorisch einer adäquaten kulturellen Adressierung in Echtzeit, sie sind im gesellschaftlichen Vorstellungshaushalt nur präsent in den zeitlichen Modi von Vergangenheit und Zukunft. Zwar gilt einerseits, darauf hat Reinhart Koselleck wiederholt hingewiesen, dass Ereignisse konstitutiv mit den sie ermöglichenden Strukturen verbunden sind. Strukturen rufen Ereignisse hervor, umgekehrt sind »Strukturen nur greifbar im Medium von Ereignissen, in denen sich Strukturen artikulieren, die durch sie hindurchscheinen.«²³ Struktur und Ereignis stehen so in einem relationalen Verhältnis zueinander,

weil Handlungssequenzen nur im Horizont von Erfahrungs- und Deutungsmustern von bloßem Geschehen als ›Ereignis‹ unterschieden werden können. Ereignisse und Struktur sind relational, weil zur diskursiven Verarbeitung der Erfahrungen wiederum Strukturen, Sprache und Begriffe, notwendig sind.²⁴

Unknowns of Predictive Models«, Paper presented at the 30th Annual Conference on Neural Information Processing Systems (NIPS), Workshop on Reliable Machine Learning in the Wild, 09.12.2016, verfügbar auf <https://web.stanford.edu/~himalv/unknownunknowns.pdf> (aufgerufen am 24.01.2024). Slavoj Žižek schließt hier mit seiner Frage nach den ›unknown knowns‹ in einer ideologiekritischen Volte an. Unter diesen ›unbekannten Bekannten‹ versteht er »Dinge, von denen wir nicht wissen, dass wir sie wissen«, die aber die Sicht auf die Welt konstitutiv mit bedingen. Vgl. Slavoj Žižek: *Was ist ein Ereignis?*, Frankfurt a. M. 2014, S. 15.

22 Paul Virilio: *Der eigentliche Unfall*, Wien 2009, S. 17.

23 Reinhart Koselleck: »Ereignis und Struktur«, in: ders./Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte, Ereignis und Erzählung*, München 1973, S. 560–570, hier S. 565.

24 Andreas Suter/Manfred Hettling: »Struktur und Ereignis. Wege zur Sozialgeschichte des Ereignisses«, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 19 (2001): *Struktur und Ereignis*, hg. von dens., S. 7–32, hier S. 26.

Andererseits, und dies ist die Adaption eines Argumentes aus der französischen Ereignistheorie, ist aber die dynamische Wirklichkeit der Disruption durch eine einordnende Diskursivierung nicht zu erreichen, da, wie Derrida betont, »das Sprechen als Sprechen schon aus strukturellen Gründen immer nach dem Ereignis kommt.«²⁵ Die sprachliche Bezugnahme unterliegt »einer gewissen Allgemeinheit, einer gewissen Iterierbarkeit, einer gewissen Wiederholbarkeit«,²⁶ die die Singularität des disruptiven Denormalisierungsereignisses verfehlen muss. Gerade darin – so lässt sich unter Bezug auf Slavoj Žižek und dessen kulturtheoretische Weiterführung psychoanalytischen Vokabulars fortsetzen – bringt die Disruption als Einbruch des Realen die Repräsentationsfähigkeit der Sprache an eine Grenze und stellt damit die vorherrschenden Ordnungsregister einer Gesellschaft in ihrem Fortbestehen potentiell oder faktisch infrage.²⁷

Mit Blick auf die nun anstehenden exemplarischen Lektüren der kulturellen Verarbeitung der Reaktorhavarie von Tschernobyl ist also zu konstatieren, dass in Disruptionen die Unverfügbarkeit einer vordiskursiven Wirklichkeit insistiert, die als Leerstelle des Verstehens zur sich aufdrängenden Deutungsnotwendigkeit wird. Das Wissen, das daraus sukzessive entsteht, bleibt aber bei aller Stabilisierungsanstrengung prekär. Weil es immer auch auf ein disruptives Nichtwissen am Rand des Diskurses verweist, untergräbt es die »eigenen Fundamente« und zerstört die »vorgebliche Kontinuität«.²⁸ Damit dient dieses Wissen, wie es Michel Foucault einmal genealogisch formuliert hat, nicht dem unproblematischen »Verstehen, sondern dem Zerschneiden«.²⁹ Im Vergleich zu Alexijewitsch, Kluge und – anders gewendet – auch Garcés, die in ihren Essays zu »Tschernobyl« den epochalen Charakter der Atomhavarie in der Ukraine betonen und nach der Essenz dieses Ereignisses fragen, ist der Anspruch der hier gemachten Beobachtungen ein sehr viel kleinerer. Anders als in der europäischen Erinnerungskultur der letzten Jahrzehnte üblich, geht es hier gerade nicht darum, die Tradierung des Reaktorunfalls vom April 1986 als historische Zäsur fortzuschreiben, die eine Epoche erhöhter technologiebedingter Risiken und konvivial prekärer Umweltverhältnisse eingeleitet habe.³⁰ Im Fokus steht vielmehr die

25 Jacques Derrida: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin 2003, S. 21.

26 Ebd.

27 Vgl. Žižek: *Was ist ein Ereignis?* (Anm. 21), insb. S. 16.

28 Michel Foucault: »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«, in: ders.: *Schriften in vier Bänden*, Bd. 2: 1970-1975, hg. von Daniel Defert/François Ewald, Frankfurt a. M. 2002, S. 166-190, hier S. 180.

29 Ebd.

30 Exemplarisch für die Lesart von »Tschernobyl« als historische Zäsur steht neben den im Folgenden diskutierten zeitdiagnostischen Diskursivierungen die Konferenz »After Chernobyl«, die 2011 im Institute for Advanced Sustainability Studies (IASS) in Potsdam veranstaltet wurde. Martin Sabrow stellte damals in seiner Keynote fest: »Dass die Nuklearkatastrophe von Tschernobyl eine historische Zäsur ersten Ranges darstellt, scheint außer Frage zu stehen und hat durch das schreckliche Erdbeben in Japan mit dem nachfolgenden Reaktorunglück von Fukushima in unseren Tagen eine so beängstigende wie fundamentale Bestätigung erfahren. »Tschernobyl« hat mit seiner grenzüberschreitenden Strahlenwolke die Atomeuphorie der

Frage, mithilfe welcher Diskursstrategien und ästhetischen Verfahren er in der Rückschau als ein solches adressiert wird und welche politisch-normativen Effekte sich performativ aus der kulturellen Verhandlung des Atomunglücks und der ihm jeweils zugeschriebenen Bedeutung ergeben.

II. Die Konstruktion von ›Tschernobyl‹ als disruptives Epochenereignis: Alexijewitsch, Kluge, Garcés

Die Reaktorhavarie von Tschernobyl in der Nacht vom 26. auf den 27. April 1986 führte insgesamt, direkt und durch Spätfolgen, nach konservativen Schätzungen zu mehreren 10.000 Toten, kontaminierte eine rund 6.400 Quadratkilometer große Zone rund um das Kernkraftwerk und setzte darüber hinaus eine große Menge an Radioaktivität frei, die vor allem in Belarus niederging, phantasmatisch überhöht aber auch als aus dem Osten herüberziehende Wolke ganz Europa über Tage und Wochen hinweg in Angst versetzte. Für ein sich in zeitlichen Maßstäben orientierendes Denken bedeutete gerade die Radioaktivität mit ihrer anderen Zeitlichkeit der Gefahr eine massive Überforderung. So habe die Strahlung zu einer, wie Ulrich Beck es schon in direkter Reaktion auf das Ereignis nannte, »pauschale[n] Entwertung der Sinne«³¹ und zu einem aus diesem Verlust von Ortungskompetenz resultierenden Gefühl der umweltlichen Entsicherung geführt. In einem Gespräch mit der Autorin Swetlana Alexijewitsch, das 2003 in *Lettre International* abgedruckt wurde, knüpfte der französische Philosoph Paul Virilio später hier an,³² indem er die zwei Explosionen in Block 4 des Reaktors in Tschernobyl als einen »Unfall des Bewusstseins«³³ bestimmte. Aus der zeitlichen Distanz zum Auslösungsmoment von rund 15 Jahren er-

fünfziger und sechziger Jahre radikal beendet. Seither wissen wir: Es gibt kein gutes Atom neben dem bösen Atom und keine zivile Kernkraftnutzung, die sich von der militärischen sicher scheiden ließe. [...] Tschernobyl markiert eine historische Zäsur, weil die ukrainische Katastrophe von 1986 keine rasch überwundene Krise der Moderne anzeigt, sondern einen kulturellen Paradigmenwechsel, der sich im globalen Maßstab als vorläufig unumkehrbar erwiesen hat und bruchlos bis in die Zukunft verlängern lässt. Tschernobyl hilft uns, Gegenwart und Vergangenheit voneinander zu scheiden, und eben dies ist die wichtigste Funktion zeithistorischer Zäsurenbildung.« (Martin Sabrow: »Tschernobyl‹ als historische Zäsur«, in: *Zeitgeschichte online*, 01.04.2011, <https://zeitgeschichte-online.de/kommentar/tschernobyl-als-historische-zaesur>, aufgerufen am 24.01.2024) Vgl. in ähnlicher Perspektive auch Melanie Arndt: *Politik und Gesellschaft nach Tschernobyl. (Ost-)Europäische Perspektiven*, Berlin 2016.

31 Beck: *Der anthropologische Schock* (Anm. 13), S. 11.

32 Virlios Deutung von Tschernobyl als einem disruptiven Ereignis mit erhöhtem zeitdiagnostischen Potential, die er im Interview mit Alexijewitsch beginnt und in seinem Buch *L'accident originel* von 2005 dromologisch weiter ausbaut, zeigt, wie der Reaktorunfall in erhöhter zeitlicher Distanz zum historischen Datum sukzessive diskursiv (wieder-)angeeignet wird, gerade indem sein exzeptioneller Charakter als Diskontinuität des Sinns betont wird. Ich danke Henning Trüper für diesen Hinweis.

33 Swetlana Alexijewitsch/Paul Virilio: »Radioaktives Feuer. Die Erfahrung von Tschernobyl«, in: *Lettre International* 60 (2003), S. 11-15, hier S. 13.

scheint ihm das nicht zu löschende »radioaktive Feuer« als ein »Unfall der Zeit«,³⁴ als ein Ereignis, das sich aufgrund der zum Teil sehr langen Halbwertszeiten der Strahlung nicht punktuell auf einer Zeitachse markieren lasse und damit als erster »posthistorischer Unfall«³⁵ auf eine neue Epoche vorausweise, die er von einer Erfahrung der Immanenz des Bruchs bestimmt sieht. Virilios Deutung der Signifikanz von »Tschernobyl«, die er vor allem im Verweis auf eine andauernde katastrophische Zukunft begründet sieht, gibt die Perspektive vor, unter der seither zeitdiagnostisch auf die Reaktorhavarie in der Ukraine rekurriert wird. Eine Kontinuität in den hier gesichteten Auslegungsversuchen besteht in der Betonung einer massiven kulturellen Ruptur, die aus dem atomaren GAU von 1986 resultiert. In gewisser Weise ist »Tschernobyl« in der kulturellen Bearbeitung sukzessive zu einer narrativen Form geworden, die unterschiedlichen Aktualisierungsweisen unterliegt und dazu dienen kann, Evidenz für diskursive Zäsursetzungen zu produzieren. Als eine »Vergangenheit, die nicht vergeht«,³⁶ in einem zeitdiagnostischen Dreieck zwischen Kultur und Umwelt situiert, erscheint »Tschernobyl« dabei als Chiffre eines neuen Zeitalters der Gefahr, das durch eine doppelte Entsicherungsdynamik bestimmt wird: Während einerseits ein Zusammenbrechen der bislang gültigen kulturellen Ordnung konstatiert wird, rückt andererseits die umweltliche Überlebensfähigkeit der Gattung Mensch in den Fokus. Paradigmatisch für die erste Variante einer Epochenbildung steht Swetlana Alexijewitsch, die vor allem die sprachlich-kategoriale Ruptur herausstellt, die »Tschernobyl« für die Kultur und deren Funktion einer symbolischen Einrichtung in der Welt bedeute. Alexijewitsch betrachtet das bestehende Repertoire von Semantiken, Narrativen und Skripten, das zur kulturellen Adressierung und Verarbeitung der Havarie zur Verfügung stand, durch die von der Explosion ausgelöste Zeit- und Raumrevolution als völlig entwertet. In ihrem 1997 erstmals erschienenen dokumentarischen Buch mit dem Titel *Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft* akzentuiert sie im »Historische Auskünfte« überschriebenen Selbstinterview über die Frage, »warum Tschernobyl unser Weltbild in Frage stellt«,³⁷ in aller Deutlichkeit die Disruptivität des Reaktorunfalls:

Die Nacht des 26. April 1986 ... In einer Nacht gelangten wir an einen neuen Ort der Geschichte. Wir sprangen in eine neue Realität, und diese Realität überstieg nicht nur unser Wissen, sondern auch unsere Einbildungskraft. Der Zusammenhang der Zeiten riß ... Die Vergangenheit war plötzlich hilflos, auf nichts konnten wir uns stützen, im allwissenden (wie wir glaubten) Archiv der Menschheit gab es keinen Schlüssel, der diese Tür hätte öffnen können. [...] Die Erschütterung war offenkundig.³⁸

34 Ebd., S. 11.

35 Ebd., S. 13.

36 Guillaume Gradazzi: »Die Zukunft erinnern. Gedenken an Tschernobyl«, in: *Osteuropa* 4 (2006), S. 7-18, hier S. 8.

37 Swetlana Alexijewitsch: *Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft*, Berlin 2013, S. 40.

38 Ebd., S. 42.

In Alexijewitschs Textcollage, für die sie zuvor 500 Augenzeug:innen, darunter Soldaten, Feuerwehrleute, Liquidatoren und Ärzt:innen, interviewt hatte, führt der Reaktorunfall von Tschernobyl zu einem Auseinanderfallen von Zeichen und Referent, zu einem Aus-den-Fugen-Geraten der Repräsentationsordnung, in der sich die Welt darstellen lässt. Alexijewitsch erkennt hier retrospektiv eine Dynamik, zu deren Beschreibung noch einmal auf einen Gedanken Žižeks zurückgegriffen sei, der Lacans Psychoanalyse und Heideggers Technikphilosophie wie folgt verbindet:

Wenn Heidegger über das »Wesen der Technik« spricht, denkt er an etwas wie den Rahmen einer grundlegenden Phantasie, die, als transparenter Hintergrund, die Art und Weise strukturiert, in der wir uns zur Realität in Beziehung setzen. *Gestell*, Heideggers Wort für das Wesen der Technik, wird für gewöhnlich ins Englische als »enframing« (Einrahmung) übersetzt. In ihrer radikalsten Variante bezeichnet Technik nicht ein komplexes Netzwerk aus Maschinen und Aktivitäten, sondern eine *Haltung zur Realität*, die wir annehmen, wenn wir in solche Aktivitäten verwickelt sind. Technik ist die Art und Weise, in der sich uns die Realität selbst in der heutigen Zeit enthüllt.³⁹

Demnach wäre die mittelfristige kulturelle Bedeutung von »Tschernobyl« als einer nicht mehr ohne Weiteres zu renormalisierenden Disruption der Technik dann die eines *shapeshifters*, der nicht nur einzelne Aspekte in der Welt betrifft, sondern »eine Veränderung des Rahmens« insgesamt bewirkt, »durch den wir die Welt wahrnehmen und uns in ihr bewegen«.⁴⁰ Die kurzfristige Aneignung, der Versuch einer sinnstiftenden Normalisierung etwa unter dem Rückgriff auf das Narrativ des Großen Vaterländischen Krieges scheitert hier, weil die hergebrachten Semantiken nicht mehr in der Lage scheinen, die aktuelle Situation plausibel zu erfassen.⁴¹ Diese gehören, wie Alexijewitsch es formuliert, einem anderen zeitlichen Register an, sie bleiben bezogen auf eine Erfahrungswirklichkeit, die nicht mehr mit jener nach »Tschernobyl« übereinstimmt:

Was dokumentiere ich da – die Vergangenheit oder die Zukunft? Man rutscht so leicht ab in die Banalität. In die Banalität des Schreckens. Doch ich sehe Tschernobyl als den Beginn einer neuen Geschichte, es ist nicht nur Wissen, sondern auch Vorwissen, denn seitdem ist der Mensch im Widerstreit mit seinen früheren Vorstellungen von sich und der Welt. Wenn wir von Vergangenheit oder Zukunft sprechen, dann stützen wir uns dabei auf unsere Vorstellungen von Zeit, Tschernobyl aber ist vor allem eine Katastrophe der Zeit. Die radioaktiven Teilchen, die über die

39 Žižek: *Was ist ein Ereignis* (Anm. 21), S. 35.

40 Ebd., S. 16.

41 In der psychoanalytischen Terminologie Jacques Lacans, an die Žižek anschließt, wäre die Reaktorhavarie so etwas wie ein Riss in dem historisch und kulturell spezifischen »Bild-Schirm«, durch den hindurch das Subjekt die Welt als solche erkennt. Vgl. hierzu Jacques Lacan: *Die vier Begriffe der Psychoanalyse. Das Seminar*, Buch 11, Wien 2017, S. 73-126.

Erde verstreut wurden, halten sich fünfzig, hundert, zweihundert Jahre ... Und mehr ... Aus der Perspektive eines Menschenlebens sind sie ewig. Was also können wir begreifen?⁴²

Als entscheidenden Effekt der Havarie erkennt Alexijewitsch das emotionale Syndrom einer bedrohlichen Opazität, das die Langzeitwirkung der atomaren Explosion über deren kurzfristige Ereignishaftigkeit hinaus mitbestimmt:

Das Gefühl eines Mysteriums. Dieses plötzlich aufgetauchte Gefühl schwebte damals über allem: über unseren Gesprächen, unseren Handlungen und unseren Ängsten, es folgte dem Ereignis auf dem Fuß. Dem ungeheuerlichen Ereignis. Wir alle hatten das ausgesprochene oder unausgesprochene Gefühl, auf etwas Unerhörtes gestoßen zu sein. Tschernobyl ist ein Mysterium, das wir erst entschlüsseln müssen. Ein noch ungedeutetes Zeichen.⁴³

Dass von der Disruptivität der Reaktorhavarie, die die Modalitäten des Worldmakings insgesamt betrifft, nur schwer – und noch viel schwerer kohärent und sinnstiftend – zu erzählen ist, erscheint wenig überraschend. Alexijewitsch reagiert auf die in ihrer Einleitung skizzierte Herausforderung der Erzählbarkeit mit einer Oral-History-Montage, die eine Vielzahl von Stimmen jener Opfer versammelt, die durch die atomare Havarie in Tschernobyl ihr Zuhause, ihre Verwandten und ihre Gesundheit verloren haben. In rund 40 Monologen, die begleitet werden von einem Soldaten-, einem Volks- und einem Kinderchor, entfaltet die *Chronik der Zukunft* ein Panorama der seelischen und emotionalen Verwüstungen, das trotz der symmetrischen Aufbereitung der Berichte jeder Form von narrativer Kohärenz zuwiderläuft. Gerade die immer wieder durch Ellipsen und Pausen unterbrochene Monotonie, mit der die Überlebenden zehn Jahre nach dem Reaktorbrand von ihren Erfahrungen berichten, macht in der affektiven Reduktion die Ungeheuerlichkeit des Erlebten nachvollziehbar. Das Schweigen der Interviewerin, die in den gesammelten, geordneten und bearbeiteten Zeugnissen nur als Spur anwesend ist, genauso wie die Einsamkeit und das Innehalten der bezeugenden Stimmen, drückt die tiefe Kluft aus, die die untoten »Tschernobyl-Menschen«⁴⁴ seither von der Welt der Lebenden trennt. In den dokumentierten Schilderungen ist die alte Ontologie der Welt, die eine Unterscheidung der Lebenden und der Toten, der Zonen der Gefahr und der Sicherheit, der Menschen und der Dinge erlaubte, durch die Ubiquität der Strahlung zerstört worden. Weil alles kontaminiert wurde, musste, davon ist in den Monologen immer wieder zu lesen, alles vergraben werden. Tote Familienangehörige ebenso wie Tiere, Kleidung, Gegenstände der Brandbekämpfung wie solche des Haushalts, schließlich musste sogar die verstrahlte Erde selbst begraben werden. Gärten wurden umgepflügt, später

42 Alexijewitsch: *Tschernobyl* (Anm. 37), S. 40.

43 Ebd., S. 41.

44 Ebd., S. 46.

auch die Wälder. Die Region Tschernobyl, wie sie sich in Alexijewitschs Buch darstellt, hat sich durch den Reaktorunfall in ein Massengrab verwandelt. Als Realität, Heterotopie und Heterochronie zugleich verweist die kontaminierte Zone rund um das zerstörte AKW in ihrer Deutung auf eine Welt, für die der »Sarkophag, in dem sie das Kernfeuer begraben«, diese »Pyramide des zwanzigsten Jahrhunderts«,⁴⁵ zum Epochenzeichen einer zum Scheitern verdamnten technischen Verfügungsmacht geworden ist:

Was sich an Tschernobyl am meisten einprägt, ist das Leben »danach«: Dinge ohne Menschen, Landschaften ohne Menschen. Wege ins Nichts, Telegrafendrähte ins Nichts. Hin und wieder fragt man sich: Was ist das – Vergangenheit oder Zukunft?⁴⁶

Eine Antwort auf diese Frage geben die literarischen und filmischen Arbeiten Alexander Kluges über ›Tschernobyl‹, die die Havarie wie eine atomare Ausfaltung der Einsicht Walter Benjamins erscheinen lassen, dass der Begriff des Fortschritts in der Idee der Katastrophe zu fundieren sei. »Dass es ›so weiter‹ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende, sondern das jeweils Gegebene.«⁴⁷ Zunächst knüpft Kluge an Becks Diagnose eines anthropologischen Schocks an. Auch er adressiert den durch die Reaktorhavarie verursachten Fallout als eine Disruption menschlicher Selbst- und Weltverhältnisse, die nicht zuletzt auch aus der Unfähigkeit resultiert, der »zählen, substantiellen Beharrlichkeit der Natur der radioaktiven Strahlung«⁴⁸ kognitiv, aber auch sicherheitspraktisch gerecht werden zu können. In seinem nach dem »Verfahren der offenen Montage«⁴⁹ organisierten und damit dem Erzählprinzip von Alexijewitsch durchaus nahestehenden Buch *Die Wächter des Sarkophags* (1996)⁵⁰ notiert er über das Auseinanderfallen von Lebenszeit, institutioneller Zeit und atomarer Halbwertszeit:

45 Ebd., S. 47.

46 Ebd., S. 51.

47 Walter Benjamin: »Zentralpark«, in: ders: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2: *Abhandlungen*, hg. von Hermann Schweppenhäuser/Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1991, S. 651-690, hier S. 683. Vgl. hierzu Jürgen Habermas: »Das Kontinuum der Geschichte besteht für Benjamin in der Permanenz des Unerträglichen; Fortschritt ist die ewige Wiederkehr der Katastrophe« (Jürgen Habermas: »Zwischen Kunst und Politik. Eine Auseinandersetzung mit Walter Benjamin«, in: *Merkur* 26. Jg., Heft 293 [September 1972], S. 856-869, verfügbar auf <https://www.merkur-zeitschrift.de/juergen-habermas-zwischen-kunst-und-politik/> (aufgerufen am 24.01.2024)).

48 Alexander Kluge: *Die Wächter des Sarkophags. 10 Jahre Tschernobyl*, Hamburg 1996, S. 9.

49 Kai Lars Fischer: »Tschernobyl und die ›Katastrophe nach der Katastrophe‹. Katastrophales Ereignis, Zeit und Darstellung bei Alexander Kluge«, in: Solvejg Nitzke/Mark Schmitt (Hg.): *Katastrophen und Konfrontationen mit dem Realen*, Essen 2012, S. 111-128, hier S. 117.

50 Das Buch *Die Wächter des Sarkophags* (Anm. 48) beruht auf mehreren Fernsehsendungen, die Kluge zwischen 1991 und 1994 über den Reaktorunfall produziert hatte.

Diese scheinbare Singularität, die plötzliche Explosion eines einzelnen Kernkraftwerk-Blocks in Tschernobyl, ist keine bloß aktuelle Bedrohung. Wir lesen solche Wirklichkeit aus unserer engen Perspektive, die von der Geburt bis zum Tod reicht, also aus dem individuellen Lebenslauf. Bis zu drei Generationen glauben wir zu übersehen [...]. Die durch Höhenwind und Regen vom Tschernobyl-Explosionsherd über die Ackerfurchen unseres Landes verteilte Strahlung besteht aus verschiedensten radioaktiven Elementen. Einige davon haben Halbwertszeiten bis zu 300.000 Jahren. Wer kann sich einen solchen Zeitraum vorstellen? Wer glaubt, daß irgendeine menschliche Institution Kontrollen und Vorsorge für einen solchen Zeitraum bereitstellen kann?⁵¹

Nicht nur gerät auch für Kluge durch ›Tschernobyl‹ die menschliche Vorstellungskraft an ihre Grenzen – »Wer kann sich einen solchen Zeitraum vorstellen?«⁵² –, sondern auch die Sprache, insofern niemand die Lesbarkeit der Zeichen garantieren und damit sicherstellen kann, dass ihr Mitteilungswert – »TÖDLICHE GEFAHR«⁵³ – über die Jahrtausende hinweg decodierbar bleibt.

Mit ›Tschernobyl‹ sieht Kluge dementsprechend das Zeitregime der Moderne aus den Fugen geraten:⁵⁴ Einerseits, was konkrete Aspekte der Planbarkeit und der sicherheitsdispositiven Handhabung der Gefahrentechnologie ›Kernkraft‹ anbelangt, andererseits aber auch, was die gesellschaftliche Vorstellung von Zukunft insgesamt betrifft. Auch bescheidene Formen von Optimismus, etwa die für den ›Westen‹ im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts weithin konsensfähige Vorstellung, dass die Zukunft ein zu gestaltender Möglichkeitsraum sei, der Wohlstands-, Freiheits- und Gerechtigkeitschancen zu bieten habe, sieht er – lange vor Hans Ulrich Gumbrechts Thesen zur ›breiten Gegenwart‹⁵⁵ oder den kollapsologisch informierten Diskussionen um das Anthropozän⁵⁶ – durch ›Tschernobyl‹ radikal infrage gestellt. Der Nuklearunfall in der Ukraine sei zu lesen wie »eine Schrift an der Wand«.⁵⁷ Das aus dem Ruder gelaufene Steuerungsexperiment einer Gruppe von »Tatmenschen«, deren »angehäufte Tat« die Kernschmelze des Reaktorblocks erst möglich gemacht hatte, inter-

51 Kluge: *Die Wächter des Sarkophags* (Anm. 48), S. 8. Demnach liegt bei Kluge gerade in der Bedeutung der atomaren Halbwertszeit, die die kulturellen Ansprüche von Lebenszeit und institutioneller Zeit quasi negiert, der epochale Charakter von ›Tschernobyl‹. Dieser Aspekt einer sich aufdrängenden temporalen Dissonanz findet im Anthropozändiskurs in der Inkongruenz von historischem Erfahrungsraum und Tiefenzeit eine Fortsetzung; vgl. hierzu Eva Horn/Hannes Berghaller, *Anthropozän. Zur Einführung*, Hamburg 2019, S. 196–211.

52 Ebd.

53 Alexander Kluge: *Die Lücke, die der Teufel lässt*, Frankfurt a. M. 2003, S. 174.

54 Aleida Assmann: *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013.

55 Kondensiert finden sich Gumbrechts Thesen in Hans Ulrich Gumbrecht: »Die Katastrophe kommt ganz bestimmt«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12.02.2018, <https://www.nzz.ch/feuilleton/die-katastrophe-kommt-ganz-bestimmt-ld.1353321> (aufgerufen am 24.01.2024).

56 Vgl. etwa Jem Bendell/Rupert Read (Hg.): *Deep Adaptation. Navigating the Realities of Climate Chaos*, Cambridge 2021.

57 Kluge: *Die Wächter des Sarkophags* (Anm. 48), S. 9.

pretiert Kluge so als »eine lebendige Kritik an den Illusionen des staatsgestützten Omnipotenzgefühls der Menschen«, die sich nunmehr als »einfache Wahrheit« über die Verknennung eines fehlgeleiteten Machbarkeitsdenkens »in unsere Erinnerung gebohrt« habe.⁵⁸ Im Vorwort seines zehn Jahre später erschienenen Buches *Die Lücke, die der Teufel lässt* schließt er an diese Anspielung auf das *Buch Daniel* wieder an:

Eine berühmte Geschichte erzählt von der SCHRIFT AN DER WAND. Sie erschreckte früher die Tyrannen. In unseren Jahren wenden sich die Menetekel (z. B. Tschernobyl, der asymmetrische Krieg) nicht bloß an definierte Herrscher, sondern an uns alle. Ich habe den Eindruck, diese Botschaften enthalten viel Kleingedrucktes. Wir lesen im Umfeld des neuen Jahrhunderts.⁵⁹

Hier kehrt eine zeitdiagnostische Perspektivierung wieder, die schon bei Virilio und Alexijewitsch thematisch wurde: Die Havarie von 1986 war nicht nur der Anfang vom Ende der Sowjetunion und der mit ihr verbundenen Gesellschaftsutopie, sondern stellt für Kluge vor allem auch den Eintritt in eine Epoche der radikal disruptiven Zeit dar, deren Verunsicherungsintensitäten durch den anthropogenen Klimawandel weiter forciert wurden.⁶⁰

Nicht zufällig zitiert die spanische Philosophin Marina Garcés in ihrem 2017 erschienenen Buch *Radikale neue Aufklärung*, freilich in einer abgewandelten, das emotionale Regime des Anthropozäns adressierenden Stoßrichtung, wiederholt aus Alexijewitschs Tschernobyl-Buch, um den Anfangspunkt der von ihr für die Gegenwart diagnostizierten »postumen Kondition«⁶¹ zu datieren. Diese sei Ausdruck eines Wissens darum, dass das Erreichen einer »Grenze des Lebbar«⁶² bevorstehe:

Unsere Zeit ist die Zeit, in der alles endet. Wir haben dem Ende der Moderne, der Geschichte, der Ideologien und der Revolutionen beigeohnt. Wir haben Schritt für Schritt das Ende des Fortschritts erlebt: der Zukunft als der Zeit der Verheißung, der Entwicklung und des Wachstums. Jetzt sehen wir, wie die Ressourcen versiegen, das Wasser, das Erdöl und die saubere Luft, und wie die Ökosysteme und ihre Vielfalt sterben. Kurz, in unserer Zeit endet alles, selbst die Zeit. [...] Manche meinen, wir durchlaufen einen Prozess des Verfalls oder des Aussterbens. Vielleicht

⁵⁸ Kluge: *Die Lücke, die der Teufel lässt* (Anm. 53), S. 163.

⁵⁹ Ebd., S. 8.

⁶⁰ So kontextualisiert, wäre ›Tschernobyl‹ eine historische Wegmarke der disruptiven Kondition der Gegenwart, die geprägt ist von der soziohistorischen Erfahrung einer nicht mehr aufzuhebenden Bruchhaftigkeit des gesellschaftlichen Seins. Die Differenz zu anderen Denormalisierungssemantiken wie ›Katastrophe‹ oder ›Apokalypse‹ besteht darin, dass die disruptive Kondition der Gegenwart sich einer Imagination eines ›danach‹ zu verweigern scheint. Vgl. hierzu die Webseite der Forschungsinitiative »The Disruptive Condition« (Leuphana Universität Lüneburg/Technische Universität Dresden), <https://www.leuphana.de/en/portals/research-initiative-the-disruptive-condition.html> (aufgerufen am 24.01.2024).

⁶¹ Marina Garcés: *Neue radikale Aufklärung*, Wien 2019, S. 17.

⁶² Ebd., S. 21.

betrifft das nicht die Spezies Mensch, wohl aber die auf Entwicklung, Fortschritt und Expansion gründende Zivilisation.⁶³

Angesichts von Klimawandel, Artensterben und den geopolitischen Vielfachkrisen der Gegenwart artikuliert Garcés in einem Sound der Trauer und Vergewaltigung ein ethisches Programm, das im Angesicht der »Unumkehrbarkeit des Aussterbens«⁶⁴ letzte Reste eines lebhaften Lebens verteidigen und gestalten möchte. Unter der Formel einer *neuen radikalen Aufklärung* argumentiert sie im Dienste dieser emanzipativen Rettung gegen die »lähmenden Effekte« eines resignativen Einverständnisses, das heute als »Bürde einer neuen, einzigen und linearen Erzählung« »von der unumkehrbaren Zerstörung unserer Lebensbedingungen« das Bewusstsein besetzt.⁶⁵ Die »posthume Kondition«, in der es nur noch um ein vorläufiges Überleben gehe,

zeigt uns nicht eine Rückkehr in die Vergangenheit oder eine große Regression, [...] sondern den Bruch mit der ewigen Gegenwart und den Beginn einer Nicht-Zeit. Von der Gegenwart der Rettung zur Gegenwart der Verurteilung. Unser Jetzt ist verbleibende Zeit. Jeder Tag ist ein Tag weniger.⁶⁶

Mit Blick auf die versiegenden Ressourcen, das Artensterben, globale Kriege, Vertreibungen und wachsenden Populismus konstatiert Garcés – und darin liegt die aktivistische Differenz ihrer Zeitdiagnose zu den alleine unter Bezug auf Tschernobyl formulierten Deutungsmustern – eine ubiquitäre Ideologie der alternativlosen Aussichtslosigkeit, die die menschliche Verantwortung für die Möglichkeit von Veränderungen durch eine Quasinaturalisierung des Aussterbenmüssens in die Latenz verdrängt zu haben scheint: »Vor uns liegt keine ewige Gegenwart mehr, noch ein Zielort, sondern eine Bedrohung.«⁶⁷ Dachte das moderne Geschichtsverständnis die Zukunft noch als den Ort der Vervollkommenheit, so hat sich diese Vorstellung seit den 1970er Jahren in zunehmender Dringlichkeit angesichts mehrdimensionaler Bedrohung der Lebensgrundlagen und der damit verbundenen »neue[n] narrative[n] Festlegung des Zukunftssinns«⁶⁸ nunmehr umgekehrt. Die Katastrophe der Zeit, die Garcés, umfänglich das Selbstinterview von Alexijewitsch zitierend, zum prägenden Signum des 21. Jahrhunderts erklärt, stellt sich dar als eine lokal schon eingetretene und zugleich global drohende

Geografie des Todes, die die Zeit verschlungen und in eine Katastrophe verwandelt hat. Massentötungen, induzierte Tötungen, Vergiftungstod, Atomtod. Mit dem

63 Ebd., S 17.

64 Ebd., S. 22.

65 Ebd., S. 33.

66 Ebd., S. 34 f.

67 Ebd., S. 19.

68 Ebd., S. 33.

vorsätzlichen Tod von Millionen von Menschen sterben ebenfalls das Subjekt, die Geschichte und die Zukunft der Menschheit.⁶⁹

Garcés' Intervention versteht sich insofern als kritisch, als sie gegen die intuitive Finalität des Untergangs die kritische Praxis eines lebendigen Nach-Denkens setzt, verstanden als eine »notwendige Aufmerksamkeit, die eine Vernunft braucht, die sich selbst begrenzt und unvollkommen weiß und diesen Zustand akzeptiert«.⁷⁰ Das Programm einer neuen radikalen Aufklärung als Versuch einer Antwort auf die von ihr diagnostizierte »Epoche der posthumer Kondition« würde demnach lauten, sich im Sinne einer Disruption des Fatalistisch-Selbstverständlichen gegen die suggestive Evidenz des Untergangs und die hieraus resultierende Passivität zur Wehr zu setzen und dabei an einer Wiederaneignung eines kollektiven Möglichkeitssinns zu arbeiten. Zu einem solchen Projekt der »neuen radikalen Aufklärung«, das trotz aller Bedrohlichkeit für ein kollektives Ringen um die Gestaltung eines lebhaften Lebens eintritt, wäre unter aktuell hochvirulenten Stichworten wie »Survivability«, »Resilienz« oder »Anpassung« viel zu sagen.⁷¹ Demgegenüber soll es im Folgenden aber weiter um die Konstruktion von »Tschernobyl« als Epochenmarker gehen, und zwar im Rekurs auf die von Garcés adressierten lokalen »Geografie[n] des Todes«.⁷² Wie ein solcher Ort aussehen könnte, lässt sich an der literarischen Expedition in die Sperrzone von Tschernobyl nachvollziehen, die Hans Platzgumers Roman *Elefantenfuß* unternimmt.

III. »Tschernobyl« als Sehnsuchts- und Angstort

Im Zentrum des Romans *Elefantenfuß* steht der Versuch der literarischen Entfaltung eines spektralen raum-zeitlichen Verständnisses der Bedeutung des atomaren GAUS von Tschernobyl. Platzgumers Text zeigt, dass die mit der Havarie verbundene Nicht-linearität und Diskontinuität den Rahmen einer klassisch gedachten Ereignisgeschichte sprengt. Im Mittelpunkt des Romans, dessen Erscheinen 2011 unmittelbar mit der Reaktorhavarie von Fukushima zusammenfiel, steht daher ein Porträt der Todeszone rund um das Kernkraftwerk Tschernobyl, wie sie sich 25 Jahre nach der initialen Explosion in einer Überblendung von faktischem Wissen und Imagination als ein Ort des Außerordentlichen darstellt. Die Figuren, die der Roman in diesem Setting im Erzählmodus einer multiplen internen Fokalisierung aufeinandertreffen lässt, führen allesamt auf je eigene Weise ein versehrtes Leben. Da sind etwa die So-lastalgiker Alexander und Igor: der eine, der aufgrund der erlittenen Verstrahlung

69 Ebd., S. 43.

70 Ebd., S. 58.

71 Vgl. Kawai Shuichi/Fujita Masakatsu/Kawai Eriko: *Human Survivability Studies. A New Paradigm for Solving Global Issues*, Kyoto 2021; Stefanie Graefe: *Resilienz im Krisenkapitalismus. Wider das Lob der Anpassung*, Bielefeld 2019; Philipp Staab: *Anpassung: Leitmotiv der nächsten Gesellschaft*, Berlin 2022.

72 Garcés: *Neue radikale Aufklärung* (Anm. 61), S. 42.

den Weg in eine postsowjetische Gesellschaft ›nach Tschernobyl‹ nicht finden konnte und als Aussätziger, als infamer Mensch, auf den nahe dem Kraftwerk gelegenen Bauernhof seiner an der Strahlenkrankheit verstorbenen Großeltern zurückkehrt; der andere ein ehemaliger Kraftwerksmitarbeiter, der die Havarie aufgrund einer Urlaubsreise verpasste und – von Schuldgefühlen geplagt – von der Zone nicht loskommt und an deren Rand als Tankwart sein Dasein fristet. Und da sind die Reisenden aus dem Westen, die aus einer Mischung aus Sinnsuche und Zivilisationsmüdigkeit heraus in die gespenstische, menschenleere Gegend kommen.⁷³ Scheinbar aus der Raum- und Zeitordnung herausgefallen, entfaltet die Todeszone für sie – quasi als kulturkritisch gewendete Krisenheterotopie – eine besondere Anziehungskraft. Dies gilt insbesondere für die Figur Philipp, einen gewalttätigen religiösen Fanatiker, der in Begleitung der russischstämmigen Soraya aus der Schweiz in die Sperrzone gekommen ist, um hier als Märtyrer im Dienste Gottes die Menschen durch einen Terroranschlag zu einem Abrücken vom naturwissenschaftlichen Denken und Tun zu bewegen. Überzeugt davon, dass der Mensch »durch die Kernspaltung [...] gesündigt« habe,⁷⁴ will er mit dem mitgebrachten C4-Sprengstoff den titelgebenden ›Elefantenfuß‹, eine nach der Kernschmelze in der Reaktorrüine verbliebene hochgefährliche Mischung aus Sand, Graphit und den beträchtlichen Resten der Brennstäbe, in die Luft jagen, um eine atomare Megaexplosion auszulösen. Wie es für das fundamentalistische Denken der Gegenmoderne nicht ungewöhnlich ist,⁷⁵ schwelgt er in megalomanen Reinigungsphantasien, die in der zeitlichen Form des Futur II die Rettung der Menschheit zelebrieren:

Dann werde ich die Erde befreit haben, die Menschen befreit haben von ihrem Unglauben. Niemand wird mehr Gottes Kraft leugnen können. Alle werden sehen: hier hat Gott geurteilt, hier hat Gott uns die Grenzen gesetzt. Dann werden die, die überleben, anders weiterleben müssen, bewusster leben, mit Gott leben, nicht gegen Ihn. [...] Dann werden all die Gottlosen umdenken müssen, die Wissenschaftler, die Politiker, die Menschen hier und sonstwo auf der Erde. Die Wolke meiner Explosion wird sich ausbreiten, überall verteilen. Jeder kriegt ein wenig ab. Jedem seine Dosis. Und diejenigen, die verschont bleiben, werden durch die Angst, die in ihnen hochkriechen wird, zu verstehen beginnen [...]. Dann wird ihnen bewusst werden, dass Gott in allem ist. [...] Dann werden sie verstehen, dass sie Ihn nicht

73 Die Unterschiedlichkeit der Perspektive, die die zurückgekehrten Opfer und die ›westlichen‹ Sinnsuchenden auf die Zone richten, vermittelt das Layout des Romans durch eine horizontale Linie, die das Textkorpus in zwei handlungsgetrieben getrennte, aber narrativ aufeinander bezogene Segmente unterteilt. Durch diese Ruptur entsteht ein Splitscreen, der performativ, im Loop von Text und Lektüre, die Simultanität ganz unterschiedlicher Bedeutungen des Reaktorunfalls veranschaulichen soll.

74 Hans Platzgumer: *Der Elefantenfuß*, Innsbruck 2011, S. 59.

75 Vgl. etwa Jennifer Schellhöf/Jo Reichertz/Volker M. Heins/Armin Flender (Hg.): *Großerzählungen des Extremen. Neue Rechte, Populismus, Islamismus, War on Terror*, Bielefeld 2018.

lästern dürfen, sondern verehren müssen. Dann kann das Jahrhundert der selbstgemachten Katastrophen endlich enden.⁷⁶

Die Tage und Nächte vor dem geplanten Anschlag verbringt das Paar in einem der Hochhäuser der verlassenen Geisterstadt Prypjat. Über die Folgen der Reaktorhavarie, diese Einsicht vermittelt der Roman über das die Figur Soraya quälende Gefühl einer sich aufdrängenden Leere, kann nur vom Tode her erzählt werden. Die Wohnung, in der Soraya und Philipp ihr Quartier aufgeschlagen haben, macht den erdrückenden Eindruck eines Stilllebens, aus dem die früheren Bewohner:innen buchstäblich über Nacht entfernt worden sind. Darin drückt sich für Soraya eine gestörte Ontologie aus, deren Gespensterhaftigkeit sie in Angst versetzt:

Mit einer Handbewegung deutete sie auf die verschiedenen Einrichtungsgegenstände, Möbel und Haushaltswaren, die seit Jahrzehnten unberührt in diesem Zimmer standen und stumm von dem Leben zeugten, das einst hier geführt worden war. »Alles ist leer und tot hier. Mir ist unheimlich«, fügte Soraya hinzu.⁷⁷

Um diesen Eindruck des Unheimlichen atmosphärisch zu unterstreichen,⁷⁸ sind in den Roman insgesamt sechs ganzseitige dokumentarische Fotografien der verlassenen postindustriellen Stadt in den Roman montiert, die diegetisch nicht direkt vermittelt sind, wohl aber auf einer übergeordneten Ebene als Landmarken einer »Geografie des Todes« gelesen werden sollen. In diesen Schwarz-Weiß-Bildern von Boris Chykulay sind Menschen nur als Abwesende anwesend. Die Betrachter:innen ergreift eine Ahnung von Gefahr, sobald sie realisieren, dass die Fenster der verlassenen Habitate zurückzuschauen scheinen.⁷⁹ Diese beunruhigende Wirkung der Bilder resultiert aus einem Indexeffekt, der sie als »reale« Zeugnisse der Gefährlichkeit der Strahlung und der daraus resultierenden Entleerung des Stadtraums lesbar werden lässt. Verstärkt durch die Beschreibung der Fülle der alltäglichen Gegenstände, die die Menschen bei der Evakuierung zurückließen, erscheint Prypjat bei Platzgumer als ein Ort der Enthausung, der in seiner Ruinenförmigkeit vermitteln soll, welche emotionalen Langzeitwirkungen die Reaktorexpllosion als Ruptur der materiellen wie der symbolischen Weltbezüge haben kann.⁸⁰ Hauntologisch bedrängt von den zurückgelassenen All-

76 Platzgumer: *Elefantenfuß* (Anm. 74), S. 184-186.

77 Ebd., S. 23.

78 Vgl. hierzu Thomas Fuchs: »Das Unheimliche als Atmosphäre«, in: Kerstin Andermann/ Undine Eberlein (Hg.): *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*, Berlin 2010, S. 167-182.

79 Vgl. hierzu mit Bezug auf Alfred Hitchcocks *Rear Window* Alfred Margulies: »Rear Window: Double-Take, the Uncanny, and Glimpses of Mortality«, in: *American Imago* 78 (2021), S. 503-514.

80 So gewendet, erzählt der Roman anhand der Figur Soraya von einer durch die radioaktive Kontamination verursachte Zurücknahme aller Formen von »Einhausung« in der Welt und einer dadurch hervorgerufenen anthropologischen Angst. Pointiert beschreibt Hans-Georg Gadamer die Ungeheuerlichkeit dieses Vorgangs: »Das ›Un-Geheure‹ ist vollends eine affek-

tagsdingen der geflüchteten oder gestorbenen Menschen, wird die kleine Wohnung für Soraya immer mehr zu einem klaustrophobischen Treibhaus wahnhafter Angst, die nur durch stärkste Beruhigungsmittel zu dämpfen ist:

Lange würde sie das nicht mehr aushalten, dachte sie. Die Tage in Pripjat zeichnen sich in ihrem Gesicht wie Jahre der Entbehrung ab. Ein graues, eingefallenes Gesicht, leblose Augen voller Angst, tiefe, dunkle Ringe unter ihnen, eine Frau mehr tot als lebendig. [...] Die Angst war tatsächlich in ihr Gesicht geschrieben.⁸¹

Soraya kann in ihrer affektiven Resonanz als Verkörperung einer Überlegung Slavoj Žižeks gelesen werden, wonach ›Tschernobyl‹ als Riss, als Ruptur der Realität zu verstehen sei. Žižek zufolge stellt sich angesichts von ›Tschernobyl‹ ein insistierendes Gefühl der Irrealisierung ein, das vor allem aus dem Erleben resultiere, dass in der verlassenen Kraftwerksstadt alles so aussehe wie vor dem Unfall – und zugleich in seiner Verlassenheit ganz anders:

And therein resides the horror of the Chernobyl accident: when one visits the site, with the exception of the sarcophagus, things look exactly the same as before, life seems to have deserted the site, leaving everything the way it is, and nonetheless we are aware that something is terribly wrong. The change is not at the level of the visible reality itself, it is a more fundamental one, it affects the very texture of reality.⁸²

Dass die von Soraya und Philipp verkörperten Vorstellungskomplexe zu ›Tschernobyl‹ nur zwei Varianten unter mehreren möglichen Sinnbearbeitungen sind, führt *Elefantenfuß* u. a. an einer weiteren Romanfigur, dem österreichischen Biologiestudenten Henry, vor, der in die Sperrzone gekommen ist, um ein den direkten Einflüssen des Menschen entzogenes Ökosystem zu beobachten. Seine Vorstellung von der Zone ist geprägt vom romantisierten Bild einer Wildnis, in der sich fernab der Zivilisation eine neue Form von Naturzustand entdecken lässt. In der Konstruktion der Figur

tive Aussage für die unüberschaubare Größe und Weite, für die Leere, Ferne und Fremde, die einem für das Bestehen des Lebens, das Sich-Einhausen in dieser hiesigen Welt den Atem nimmt. Mit dem Wort Einhausen gebrauche ich ein Lieblingswort von Hegel. Er sah darin die Grundverfassung des Menschen, daß er bei sich zuhause sein will, um, von allen Bedrohungen zurückgezogen, im Vertrauten, Griffbereiten und Begriffenen von aller Angst frei zu sein.« (Hans-Georg Gadamer: »Angst und Ängste«, in: ders.: *Über die Verborgenheit der Gesundheit. Aufsätze und Vorträge*, Berlin 2010, S. 189–200, hier S. 190 f.)

81 Platzgumer: *Elefantenfuß* (Anm. 74), S. 207.

82 Slavoj Žižek: »Censorship Today: Violence, or Ecology as a New Opium for the Masses. Part 2« (2007), Lacan.com, <https://www.lacan.com/zizecology2.htm> (aufgerufen am 24.01.2024). In seinem Buch über die soziokulturellen Effekte der atomar verstrahlten Testgelände in New Mexico spricht Joseph Masco ganz in diesem Sinne von einem »nuclear uncanny«, das sich einstelle, weil die Nichtwahrnehmbarkeit der Strahlung eine »rupture in one of the basic cognitive frames of orientation to the world« erzeugt habe. Joseph Masco: *The Nuclear Borderlands: The Manhattan Project in Post-Cold War New Mexico*, New Jersey 2006, S. 32.

Henry spielt der Roman auf den durch Sean Penns Kinofilm *Into the Wild* (2007) popularisierten Aussteiger-Studenten Christopher McCandless an, der in den frühen 1990er Jahren auf der Suche nach einem ›ursprünglichen‹ Leben zu einer Reise in den Denali-Nationalpark aufbrach, dort aber, schlecht ausgerüstet und von Krankheit geschwächt, in der Einsamkeit verhungerte.⁸³

Er wollte diesen Sommer ausnutzen, einen ruhigen, trockenen Sommer in Pripjat – vielleicht seine letzte Chance, bevor die Planungen, den zweiten Sarkophag über den alten zu stülpen, in die Tat umgesetzt wurden und der Segen der Katastrophe verloren war, die eine Katastrophe für die Menschen war, nicht aber für die Tiere und Pflanzen der Region. [...] Als Henry am Zonenrand neben seinem Motorrad stand, erwartete er, vor sich kein ausgestorbenes Land anzutreffen, sondern im Gegenteil ein neu erblühtes Land voller Leben, eine Zone voller sich ungestört entwickelnder Pflanzen und Tiere. Und trotzdem musste er wachsam sein in dieser Idylle. [...] Into the wild, dachte er, als die Tankstelle in seinem Rückspiegel immer kleiner wurde.⁸⁴

Henrys Faszination für die Vorstellung einer Welt ohne Menschen steht in direkter Resonanz mit Chykulays Fotografien, die eine menschenleere Ruinenlandschaft zeigen, die von der Natur zurückerobert wird. Wie Philipp, so überhöht auch Henry den Reaktorunfall und seine Folgen zum Anbeginn einer anderen Zeit, die dem Alltag der modernen, durchtechnisierten Welt kontradiktorisch gegenübergestellt ist. Philipps religiöser Fundamentalismus wie auch Henrys Hoffnung auf die Erlebnisqualität einer neuen Wildnis sind dabei selbst Produkte jenes nicht zuletzt popkulturell zirkulierenden Imaginären, in dem sich eine kulturkritische, zwischen Hass, Selbstkel und Melancholie changierende Sehnsucht nach einem disruptiven Wandel der Verhältnisse artikuliert.⁸⁵ Genau eine solche von Diskursen der Kulturkritik gespeiste Reinigungsphantasie wird aber durch die Zeitlichkeit der atomaren Strahlung ad absurdum geführt. Die Leere der Ruinenstadt Prypjat artikuliert in Platzgumers *Elefantenfuß* auf der Metaebene gerade keine rückwärtsgewandte Utopie einer unberührten Natur, sondern bleibt drängendes *Vor*-Zeichen einer disruptiven Welt, in der die Überlebensbedingungen des Menschen radikal und auf Dauer infrage gestellt sind. Anders etwa als das Erdbeben von Lissabon 1755, das auf Grundlage der Vorstellung von ›Ge-

83 Penns Film wiederum basiert auf einem gleichnamigen Sachbuch Jon Krakauers aus dem Jahr 1996. Vgl. zu dieser Ausstiegsphantasie Melissa Croteau: »Nature Versus Nurture/Wilderness Versus Words. Syncretising Binaries and the Getting of Wisdom in Sean Penns *Into the Wild* (2007)«, in: Deborah Cartmell/Ashley D. Polasek (Hg.): *A Companion to the Biopic*, Hoboken 2019, S. 209-229.

84 Platzgumer: *Elefantenfuß* (Anm. 74), Zitate auf den Seiten 94, 103, 129.

85 Zu den popkulturellen Bildspendern dieser Konstruktion der Sperrzone als einer Idylle ohne Menschen gehört auch Alan Weismans populärwissenschaftlicher Bestseller *The World Without Us* von 2007, der darüber spekuliert, wie sich die Erde nach dem Verschwinden des Menschen wieder in einen unberührten Garten Eden verwandeln könnte. Vgl. zu diesem Heilungsnarrativ auch Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a. M. 2014, S. 10.

schichte« als einem fortlaufenden Entwicklungsprozess retrospektiv als eine Epochen-schwelle zur Neuzeit narrativiert werden konnte, fungiert die Havarie von 1986 bei Platzgumer genauso wie bei Alexijewitsch, Kluge und Garcés als ein Menetekel, als Schwelle zu einem Zeit-Raum, der für den Menschen durch radikale Unverfügbarkeit gekennzeichnet ist. Dies müssen auch die zivilisationsmüden Heilssucher:innen bei Platzgumer realisieren. Während Philipp auf einer seiner nächtlichen Vorbereitungsexpeditionen im Wald von Tschernobyl von einem betrunkenen »Wächter des Sarkophags«⁸⁶ aus purer Lust am Töten erschossen wird, verlässt Henry, nicht nur enttäuscht, weil die Fauna der Sperrzone keine der erhofften Natursensationen zu bieten hat, sondern vor allem auch in nackter Angst, weil er Philipps Leiche entdeckt hat, fluchtartig die Zone. Zurück bleibt Igor, der in seiner verwaisten Tankstelle beobachtet, wie »hektisch dieser verängstigte Ausländer abfuhr. Als habe er ein Gespenst gesehen [...]«.⁸⁷ Igor, der ehemalige Kraftwerksmitarbeiter, ist die einzige der Romanfiguren, die einen klaren Blick für jene »Geografie des Todes« hat, die im April 1986 entstanden ist. In einem inneren Monolog, der sich wie eine hauntologische Versammlung der Stimmen aus Alexijewitschs *Chronik der Zukunft* liest, entwirft der Roman das Porträt einer Wahrnehmungsinsuffizienz, die die Wirkung der unsichtbaren Strahlung auf die Ebene einer ebenso kognitiven wie affektiven Unfähigkeit transponiert, die wahre Bedeutung von »Tschernobyl« zu erfassen:

»Wir kamen zurück, weil das hier unser Platz zum Sterben ist«, sagte er zu sich selbst. »Was würde dieser Motorradfahrer tun, wenn er all die Toten entdecken würde, die er nicht sehen kann?«, murmelte er kopfschüttelnd. »Die Geister Pripjats. Die in den Böden vergraben sind. Die sich in den Häusern verbergen. Die, die irgendwelche Krankenhäuser aufsuchten. Ärzte im ganzen Land suchten, die ihnen nicht halfen. [...] Die, die sich verstecken. Für immer versteckt bleiben. Die keine Stimme haben, nie gehabt haben, nie haben werden. Die stummen, unsichtbaren Toten. Wir alle sind hier. Vor seinen Augen. Unter seinen Füßen. Hinter seinem Rücken.« [...] »Da fährt er«, sagte Igor leise. »Da fährt er fort. Und hat nichts gesehen.«⁸⁸

IV. »Tschernobyl« als Teil des popkulturellen Imaginären der Gegenwart

Die in Platzgumers Roman thematische Prekarität des Sehens von »Tschernobyl« ruft die hier abschließend zu behandelnde Frage danach auf, wie die Ereignisse vom April 1986 seither in einem Changieren zwischen Zeug:innenschaft, Erinnerungspolitik und ideologischer Verkennung kulturell repräsentiert werden. Die eigentliche Unverfügbarkeit der Reaktorhavarie wird in den rund 40 darauffolgenden Jahren sukzessive

86 Platzgumer: *Elefantenfuß* (Anm. 74), S. 189.

87 Ebd., S. 221.

88 Ebd., S. 238 f.

überzogen von einem aus den Archiven des katastrophischen Imaginären gespeisten narrativen Netz, das die radikale Fremdheit des atomaren GAUs kulturell übersetzt, damit handhabbar macht und vorläufig renormalisiert.⁸⁹ Damit erweist sich ›Tschernobyl‹ als Beispiel für die popkulturelle Formatierung eines gesellschaftlichen Gefahrensinns, die in einem direkten Bezug zu dem von Günther Anders mit Blick auf die atomare Technik beschriebenen Problem der »Überschwelligkeit« steht.⁹⁰ Die hier vorgestellten Deutungen von ›Tschernobyl‹ als Epochenereignis, wie sie von Alexijewitsch, Kluge oder Garcés unternommen werden, konkurrieren dabei mit der kulturellen Phantasmagorie eines spektakulären Unfalls, dessen Reinszenierungen mit Angstlust genossen werden können, weil sie in ihrer medialen Dramaturgie meist auf bereits in anderen Settings verwendete und damit tradierte Erzähl- und Bildformen zurückgreifen. So hat sich um die disruptive Leerstelle des GAUs ein Ensemble resonanzstarker Katastrophenerzählungen gebildet, das sich durch einen doppelten zeitlichen Vektor auszeichnet: Während die einzelnen Narrationen dessen, was ›Tschernobyl‹ gewesen sein könnte, einerseits auf die historischen Fakten von 1986 und deren partielle Präsenz im kulturellen Gedächtnis rekurrieren, adressieren sie andererseits eine gesellschaftlich zirkulierende Vorstellung von Zukunft, die vor allem als Gefahr vorgestellt wird. In der popkulturellen Reimagination des Reaktorunfalls artikuliert sich zugleich die implizite Vorstellung einer kommenden Havarie, die irgendwann eintreten wird und von der man nicht weiß, ob sie erfolgreich technologisch und kulturell einzuhegen sein wird. Insofern sind auch die popkulturellen Erzählungen, die sich dezidiert auf die Vergangenheit von ›Tschernobyl‹ beziehen, zugleich ein ›Er-dächtnis‹ kommender Bedrohung.

Die TV-Serie *Chernobyl* (HBO) von 2019 ist die jüngste und elaborierteste populärkulturelle Auseinandersetzung mit der Reaktorhavarie von 1986, beileibe aber nicht die erste. Vor dieser Serie diente die Sperrzone von Tschernobyl im Kontext der Populärkultur vor allem als ein heterotopisches Setting, in dem sich in den verfallenen Architekturen der Stadt Prypjat Atmosphären des Unheimlichen inszenieren lassen. Paradigmatisch für diese unspezifische Aneignung im Dienste der spektakulären Affektbewirtschaftung stehen der Ego-Shooter *S.T.A.L.K.E.R.: Call of Pripjat* (2009,

89 Eine der methodischen Schwierigkeiten der hier tentativ formulierten Überlegungen besteht darin, sauber zwischen Objekt- und Beschreibungssprache zu unterscheiden. Folgt man der Fluchtlinie der zuvor unternommenen Rekonstruktion der diskursiven Konstruktion von ›Tschernobyl‹ als einem epochalen *Vor*-Zeichen einer disruptiven Kondition der Gegenwart, dann hat dies auch Konsequenzen für die Einschätzung popkultureller Bearbeitungen der Reaktorhavarie: Dass weiterhin einem modernen Paradigma angehörende Narrative und Bildensembles des Katastrophischen aufgerufen werden, um ›Tschernobyl‹ zu repräsentieren, erweist sich aus einer Metaperspektive als Ausdruck einer kulturellen Ungleichzeitigkeit, die gerade die Relevanz von ›Tschernobyl‹ als Kulisse und narrativen Gegenstand popkultureller Aneignungen ausmacht.

90 Im Sinne von Anders' Überlegungen antwortet die angesprochene populärkulturelle Bearbeitung von Tschernobyl auf die Nichtbegreifbarkeit dessen, was sich dort ereignet (hat); vgl. Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1985, S. 269 f.

GSC Game World) oder auch der US-amerikanische Horrorfilm *Chernobyl Diaries* (Regie: Bradley Parker) von 2012. Viel interessanter als diese Aneignungen für das Genre des *Survival Horrors* ist der russische Spielfilm *An einem Samstag* von 2011. Regisseur Alexander Mindadze konzentriert sich hier ganz auf den ersten Tag des Unglücks und beobachtet, wie die Faktizität des GAUs aufgrund der Beharrungskraft des Alltäglichen nur sehr verzögert in das Bewusstsein der betroffenen Bevölkerung tritt. Die eigentliche dramaturgische Energie in *An einem Samstag* entspringt aus der Differenz von innerdiegetischer Naivität und extradiegetischem Wissen um die Gefahr, in der das Figurenpersonal des Films untätig schwebt. Diese diegetische Latenz, in der die Havarie von Block 4 zwar schon eingetreten, aber eben noch keine Ruptur des Alltags ist, verwendet auch die HBO-Serie *Chernobyl* als ein wiederkehrendes Motiv. Während die Perspektive in *An einem Samstag* auf die vergangenen Geschehnisse in ihrer Abgeschlossenheit gerichtet ist, rückt die TV-Serie den Unfall von 1986 als ein Ereignis in den Fokus, über das nicht nur historisch erzählt werden kann, sondern das gegenwartsdiagnostisches Potential besitzt. Dies wird gleich in der ersten von fünf Folgen in der Szene eines ›Schiffbruchs mit Zuschauer:innen‹ deutlich, die einige Bewohner:innen der Stadt Prypjat dabei zeigt, wie sie, nicht wissend um die Gefahr der Strahlung, von einer Brücke aus gebannt auf das Glimmen des explodierten Reaktorblocks starren.⁹¹ Die elegischen Bilder der dabei durch die herabrieselnde Asche tollenden Kinder verweisen auf ein ästhetisch-naives Verhältnis zur Drastik der Gefahr, das im metaphorischen Zusammenschluss von Vergangenheit und Zukunft, Atomunfall und Erderwärmung als eine den gesellschaftlichen Diskurs des globalen Nordens weiterhin dominierende Form von ›Anthropozänblindheit‹ kritisiert wird.⁹²

Der Plot der Serie folgt einer recht schlichten Chronologie, die die Zuschauer:innen zunächst einmal in eine souveräne Beobachtungsposition zu versetzen scheint. Der *story arc*, der vom *meltdown* des Reaktors bis zum Gerichtsprozess gegen die vermeintlich Verantwortlichen reicht, erzählt von dem schwierigen Unterfangen, die Folgen eines Unfalls zu beherrschen, den zunächst niemand wahrhaben will. Im Mittelpunkt der Handlung steht der – dem historischen Vorbild nachempfundene – Wissen-

91 Hans Blumenberg merkt in seinem Essay über die Metapher der Seefahrt an, dass es in der Betrachtung eines in Seenot geratenen Schiffes einen Genuss gibt, der aus der Unbetroffenheit des eigenen Standorts resultiert. Vgl. Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt a. M. 1979, S. 31. Genau die vermeintliche Distanz, die es erlaubt, das Geschehen in einer Form der Angstlust zu betrachten, wird in der Szene aufgerufen und als Verknennung der eigenen Exposition dekuviert. Die Serie greift damit (allerdings nie bestätigte) Erzählungen über erhöhte Sterberaten unter jenen Bewohner:innen Prypjats auf, die nach der initialen Explosion in Unwissenheit über die Strahlengefahr das Reaktorfeuer von einer Eisenbahnbrücke aus beobachtet hatten. Vgl. hierzu Dawn Stover: »The human drama of Chernobyl. Interview with Adam Higginbotham«, *Bulletin of the Atomic Scientists*, 05.05.2019, <https://thebulletin.org/2019/05/the-human-drama-of-chernobyl/> (aufgerufen am 24.01.2024).

92 Die kritische Stoßrichtung der Szene lässt sich dementsprechend als eine metaphorische Aktualisierung von Günther Anders' Begriff der Apokalypseblindheit lesen, insofern auch hier die Überschwelligkeit der Reaktorexpllosion eine angemessene Reaktion verhindert; vgl. Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen* (Anm. 90), insb. S. 271-293.

schaftler Valerij Legasov (Jared Harris), ein postheroischer Held wider Willen, dessen wissenschaftliche Kompetenz nicht nur diegetisch, sondern auch narrativ zum Orientierungspunkt im Chaos wird: Zu Beginn sieht man Legasov in seiner schäbigen Wohnung, wie er die Kassettenaufnahme seiner Memoiren beendet und die Kassette umsichtig versteckt, um sich anschließend zu erhängen. Diese Verbindung von Whistleblowing und Selbstmord fungiert mit Blick auf das Publikum als vertrauensbildende Maßnahme, die Legasov mit Deutungsautorität ausstattet. Die Spuren an seinem Körper – ihm fallen Haare aus, er hustet Blut – suggerieren, dass er unter Einsatz seines eigenen Lebens getan hat, was getan werden musste. Ruft *Chernobyl* damit zunächst das Setting konventioneller Katastrophenthriller auf, dann nur, um dieses optimistische, auf einer Metaebene von der Trias von Unfallrekonstruktion, Störfallantizipation und Technikbeherrschung organisierte Narrativ mit Legasovs Voiceover unmittelbar zu unterlaufen: »There was nothing sane about Chernobyl. Everything that happened, even the good that we did. Madness.«

Anhand der Figur Legasov, der im Fortgang der Handlung als Sidekick die fiktionale Kernphysikerin Ulana Chomjuk (Emily Watson) zur Seite gestellt wird, entwickelt die Serie als einen zentralen Grundkonflikt die Rationalitätskonkurrenz von Wissenschaft und Politik. Während Legasov und Chomjuk als Stimmen der wissenschaftlichen Vernunft agieren, zeigen sich die politischen Entscheidungsträger von den Geschehnissen völlig überfordert. Es entbrennt ein Konkurrenzkampf zwischen verschiedenen Wahrheits- und Wirklichkeitserzählungen, in dem sich sachliche Analyse und ideologisch motivierte Verweigerung gegenüberstehen. Der politischen Elite gegenüber sind es vor allem die »einfachen« Leute, die sich von der Expertise Legasovs überzeugen lassen. Die Sekretärin eines Lokalpolitikers etwa, die sich trotz aller Beschwichtigungen ihres Chefs von Chomjuk Jodtabletten geben lässt, oder ein Hub-schrauberpilot, der sich gegen den Befehl des stellvertretenden Energieministers Schtscherbina (Stellan Skarsgård) weigert, bei einer Erkundung direkt über den Reaktor zu fliegen. Dass sich in dieser Gegenüberstellung von Wissenschaft und Alltags-verstand auf der einen Seite und politischer Verweigerungshaltung auf der anderen die Debatte um Klimawandel, Fake News usw. abbildet, ist überdeutlich: In dem Versuch der Serie, gegenüber aktuellen Wahrheitspolitiken eine kritische Position zu beziehen, gehen die notwendigen Nuancierungen verloren. Während auf der einen Seite das autonome Teilsystem *Politik* mit der Leitcodierung *Macht* operiert, findet sich auf der anderen Seite das autonome Teilsystem *Wissenschaft*, für das die Codierung über *Wahrheit* entscheidend ist. Die melodramatische Gegenüberstellung von Verantwortungs- und Interessenorientierung gipfelt dann im Finale des Gerichtsprozesses, wo Legasov, unterstützt vom mittlerweile geläuterten Energieminister Schtscherbina aus der vorgeschriebenen Rolle ausbricht und das politische System selbst anklagt. Diese Heroisierung von Legasov, die serienintern vorab von seinem Suizid im Prolog beglaubigt wird, weicht deutlich vom historischen Vorbild ab. Dem »realen« Valerij Legasov fiel die Aufgabe der Organisation der Katastropheneinhegung vor allem deshalb zu, weil er als Parteimitglied und hochrangiger Funktionär der Sowjetischen Akademie der Wissenschaften das Vertrauen der politischen Führung

genoss. Die von der Serie vorgenommene Überhöhung von Legasov zur moralischen Autorität ist auch insofern berechtigt, als er in einer paradoxalen Vertauschung innerdiegetisch als Stellvertreter für den Wahrheitsanspruch der Serie selbst fungiert. Indem die Serie einen Großteil des historisch verfügbaren Filmmaterials unter dem Motto ›based on an untold true story‹ in einem exakten visuellen *reenactment* in die Serieneigenschaft inkludiert, setzt sie die ikonischen Erinnerungsfragmente der Havarie in einen homogenen Erzählszusammenhang in Szene, der befördert durch den großen Publikumserfolg der Serie den impliziten Anspruch erhebt, der zentrale Ankerpunkt der Katastrophenerinnerung zu werden. Mithilfe des serienbegleitenden Podcasts, vor allem aber auch aufgrund des Nachspanns der letzten Folge, der durch eine Gegenüberstellung von Porträts der ›realen‹ Personen und ihrer filmischen Doubles die historische Wahrheit des Erzählten beglaubigen soll, artikuliert die Serie einen Wahrheitsanspruch, der extradiegetisch zu allen anderen Erzählungen über ›Tschernobyl‹ in Konkurrenz tritt. Die zentrale Deutungslinie der Serie, die die Reaktorhavarie als historisches Systemversagen und Anfang vom Ende der Sowjetunion ausweist, hatte dann auch derart großes Provokationspotential, dass sich das imperialistische Russland zu einer Gegenerzählung gezwungen sah, die ein Jahr später unter dem englischen Titel *Chernobyl – Abyss* (Regie: Danila Kozlovsky) in die Kinos und dann auch auf die Streamingplattform Netflix kam.⁹³

Über die dargestellte geschichtspolitische Positionierung hinaus besteht das signifikante Moment von *Chernobyl* darin, wie die Serie in ihren dramaturgischen Strategien der Evidentmachung der unsichtbaren Strahlengefahr weit über eine konventionelle Szenographie der Katastrophe hinausgeht. Natürlich operiert sie auf der Ebene des visuell Ersichtlichen mit den erwartbaren Bildern und Requisiten der atomaren Kontamination. Neben dem brennenden Reaktor und dem Chaos im Kontrollraum selbst finden sich unzählige Einstellungen der radioaktiven Wolke, der Schutzmaßnahmen und der verwaisten Stadt Prypjat. Interessant ist aber, wie die Serie es darauf aufbauend schafft, die Unsichtbarkeit der radioaktiven Strahlung in einen Eindruck bedrohlicher Exponiertheit zu übersetzen, der das Publikum mit einschließt. Voraussetzung dafür ist eine sich sukzessive auflösende Wissensdifferenz zwischen Figuren und Zuschauer:innen. Einerseits ist extradiegetisch die Strahlengefahr bekannt, andererseits kann auf diese Gefährlichkeit – dies gilt natürlich ebenso für die Figuren der diegetischen Welt – erst über die eingetretenen Effekte der Kontamination rückgeschlossen werden. Evident wird sie über das gespenstische Knattern der Geigerzähler, über die Kadaver verendeter Tiere und an den Körpern derjenigen, die mit ihr in Kontakt kommen: wenn ein Verantwortlicher, der gerade noch behauptet hat, es könne gar nicht zu einer Kernschmelze gekommen sein, sich quer über den Tisch erbricht; wenn die Haut der Feuerwehrleute und Kraftwerksmitarbeiter:innen Blasen wirft und schließlich die Muskeln von den Knochen zu schmelzen scheinen, wenn die

93 Dieser russische Film personalisiert die Ereignisse konsequent, indem er einen Feuerwehrmann als heldenhaften Retter in den Mittelpunkt stellt, der sein Leben riskiert, um noch Schlimmeres zu verhindern.

toten Körper als Sondermüll entsorgt werden müssen. Diese beobachtbaren Symptome der sogenannten Strahlenkrankheit sind nur die äußerste Stufe eines Zersetzungsprozesses, der mit dem Angriff auf den Körper zugleich auch die Selbstverständlichkeit des basalen Weltverhältnisses in Frage stellt. Wie Hartmut Rosa in einer Adaption der Ausführungen von Ulrich Beck weiterführt, ist das

Ungeheuer der radioaktiven Strahlung [...] das vielleicht unverfügbarste Gegenüber, vor dem Menschen stehen können. Denn radioaktive Strahlung untergräbt [...] unsere Selbstwirksamkeit insofern radikaler als jede andere uns bekannte Bedrohung, weil sie sich mit unseren Sinnen nicht einmal erfassen lässt: Sie ist monströs, weil sie unhörbar, unsichtbar, unriechbar, untastbar ist.⁹⁴

In der Konsequenz führt die Reaktorhavarie, so Ulrich Beck, zu einer Welt »hinter der Welt, die uns unvorstellbar bedroht«⁹⁵ und von der eine immense Entmündigung ausgeht, weil neben den harmlosen Augenschein die Latenz eines Wissens darum tritt, dass alles anders ist als es scheint. In der Folge dieser Krise der Epistemologie der Gefahr kommt es zu einer tiefen Erschütterung des Grundvertrauens in die Welt und in die Sinne, die diese erfassen. Die fundamentale Entsicherung der Umwelt, den die Serie *Chernobyl* inszeniert, fungiert so als Bildspender für die mediale Herausbildung jener »pretrauma imaginaries«,⁹⁶ in denen sich die affektiven Dissonanzen eines Inder-Welt-Seins unter den disruptiven Bedingungen der Gegenwart medial niederschlagen. Über die Rekonstruktion der Ereigniskette der Reaktorkatastrophe vom April 1986 hinaus geht es in der Serie in einem weiteren Sinne ebenfalls um eine »Chronik der Zukunft«, die als Ahnung eines unausweichlichen Schwindens der Überlebensbedingungen ihren Schatten auf die Gegenwart wirft. Bezeichnend ist, dass die Einsicht, dass der Mensch unumkehrbar aus einer als geordnet imaginierten Natur herausgefallen ist, nicht diskursiv verarbeitet, sondern popkulturell inszeniert und im Modus von Angstlust ästhetisch genossen wird. Von daher ist es wohl kein Zufall, dass die Zahl jener *dark tourists*, die ihre Anwesenheit am *ground zero* des technologischen Kontrollverlusts in Form von Selfies in den Bilderwirbel der sozialen Medien einspeisen,⁹⁷ nach der Ausstrahlung der HBO-Serie sprunghaft angestiegen ist.

94 Hartmut Rosa: *Unverfügbarkeit*, Wien/Salzburg 2018, S. 130.

95 Beck: *Der anthropologische Schock* (Anm. 13), S. 11.

96 E. Ann Kaplan: *Climate Trauma. Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, New Brunswick 2016, S. 1.

97 Vgl. hierzu Srećko Horvat: *After the Apocalypse*, Cambridge 2021; vgl. auch den literarischen Reisebericht von Christian Kracht/Eckhart Nickel: »Der Name des Sterns ist Wermut. Eine Demutsreise in sieben Siegeln mit der Eisenbahn nach Tschernobyl«, in: *Der Freund* 5 (2005), S. 34-42. Ein entsprechendes Porträt von Kracht vor dem Sarkophag samt (nicht funktionierendem) Geigerzähler findet sich auf dessen Facebook-Seite. Die ironische Bildbeschreibung lautet: »In Youth is Pleasure, Part 10: Christian Kracht, Reactor 4, Chernobyl, Pripyat, Ukraine, Summer 2005, non-functional ionizing radiation counter« (Christian Kracht, *Facebook*, 17.05.2017, <https://www.facebook.com/mr.christiankracht/photos/in-youth-is-pleasure-part-10-christian-kracht-reactor-4-chernobyl-pripyat-ukrain/1015515527155>

V. Schluss: ›Tschernobyl‹ als Sinnbild radikaler Unverfügbarkeit

Der Umstand, dass Prypjat dergestalt vor der russischen Invasion in die Ukraine im Februar 2022 zum Instagram-Hotspot eines Extremtourismus in die Zukunft geworden war, verweist darauf, dass sich unter der disruptiven Kondition der Gegenwart die Zeitordnungen des Vergangenen und des Zukünftigen zunehmend medial verflüssigen. Die Sperrzone von Tschernobyl wirkt in den Bilderensembles der sozialen Medien auf den ersten Blick wie ein verlassener Freizeitpark, an dessen Verlassenheit in der fotografischen Dokumentation des eigenen Besuchs mit einem Gefühl des Erhabenen angeschlossen werden kann. Zugleich aber – und dies ist das implizite Thema auch schon bei Platzgumer – erscheint die kontaminierte Zone als ein Ort der Unheimlichkeit, in dem ein Wissen um eine katastrophische Zukunft unausgesprochen insistiert und sich zugleich einer reflexiven Auseinandersetzung entzieht. In dieser verunsichernden Blindheit sieht etwa Eva Horn das wesentliche Charakteristikum einer von beschleunigter Klimaerwärmung, forciertem Massenaussterben und dem diesen Effekten zugrunde liegenden ›Tipping Point‹ geprägten Zeit:

Sich im Anthropozän zu verorten heißt [...], gleichsam ›blind‹ in eine immer schneller eintreffende, immer weniger antizipierbare Zukunft hineinzustürzen. Wir sind – so das Epochenbewusstsein der Gegenwart – inmitten eines Tipping Point, eines Moments, an dem eine lange Latenzzeit in eine rasante Katastrophenezeit umschlägt.⁹⁸

Nimmt man diese Diagnose als Hintergrund, dann dokumentiert sich in den Momentaufnahmen touristischer Prypjat-Besichtigungen unterhalb der eitel-souveränen Oberfläche des *ruin porn* die aporetische Beobachterposition eines Überlebenden, der dem Ende der Menschheit beigewohnt hat und nun auf die entleerte Welt blickt. Diese Endzeitfaszination ist freilich, darauf hat Eva Horn hingewiesen,⁹⁹ tief im Bildgedächtnis der Moderne verankert. Eine Variante dieser prekären Zeugenschaft, die selbst wiederum Bezüge der christlichen Endzeiterzählung aufnimmt und säkular wendet, stammt von John Martin. Sein Bild, das den sichtlich erschütterten Betrachter einer »Geografie des Todes« unter dunklem Himmel zeigt, trägt den Titel *The Last Man*. Es entstand im Jahr 1849 und markiert den Startpunkt einer modernen Desasterimagination, die unter den Vorzeichen der Romantik zum dunklen Doppel von Geschichtsdenken und Fortschrittshoffnung wurde. Vor dem Hintergrund der Gewaltgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts und angesichts des drastischen Wandels der Umweltbedingungen in Zeiten der globalen Erwärmung, in der zunehmend nicht

6758/?paipv=0&eav=AfZ2pdGCdtnKWG6lwwXKoiN97T2bQ8akhgsEbQrah4MQ7IHR352CFIb7jXSyuTHX8l4&_rd=, aufgerufen am 24.01.2024).

98 Eva Horn: »Tipping Points: Das Anthropozän und Corona«, in: Frank Adloff u. a. (Hg.): *Imaginationen von Nachhaltigkeit. Katastrophe, Krise, Normalisierung*, Frankfurt a. M. 2020, S. 123–150, hier S. 138.

99 Vgl. Horn: *Zukunft als Katastrophe* (Anm. 85), S. 45–50.

allein die Sterblichkeit des Menschen, sondern auch die der »vorausgesetzte[n] und vergessene[n] Natur in ihrer Gesamtheit« ins Bewusstsein treten,¹⁰⁰ sehen die hier diskutierten Zeitdiagnosen die Denkfigur des letzten Menschen als kommenden Endpunkt einer disruptiven Gegenwart und Zukunft. Die Schwelle zu dieser nachgeschichtlichen Epoche¹⁰¹ markiert dabei die Sperrzone von Tschernobyl, wo sich nicht nur in der Wahrnehmung des Kulturtheoretikers Srećko Horvat die zentralen Disruptionen der Zukunft als Gefahr wie in einem eschatologischen Brennglas zu überlagern scheinen:

An dem Ort, der immer noch radioaktiv verseucht ist, gab es in den letzten Jahren katastrophale Waldbrände, verursacht durch die Klimakrise. 2022 diente ausgerechnet die Sperrzone als Einfallstor für die Invasion der russischen Streitkräfte. Und plötzlich haben Sie hier alles auf einmal – Atomkraft, Klima und Krieg.¹⁰²

Horvats Semantisierung von ›Tschernobyl‹ als Kulminationsort der multiplen Denormalisierungskonstellationen der Gegenwart verweist einmal mehr auf die Relationalität von Disruptionen, deren potentielle Disruptivität nur dort zum Tragen kommt, wo sie von Beobachter:innen resonanzstark zugeschrieben und über entsprechende mediale Anschlusskommunikationen diskursiv etabliert wird. Disruptionen fungieren damit gerade aufgrund ihrer konstitutiven Unverfügbarkeit als Ankerpunkte gesellschaftlicher Selbstbeschreibungen, mittels derer sich Gesellschaften über den Weg des wertenden Abgleichs von Vergangenheit und erwartbarer Zukunft über ihre Gegenwart zeitdiagnostisch klar zu werden versuchen. Die Konstruktion von ›Tschernobyl‹ ist somit einem fortwährenden Prozess semantischer Anreicherungen unterworfen und aktualisiert sich im Zuge gesellschaftlicher Veränderungsdynamiken, die immer auch kulturelle Transformationen nach sich ziehen, kontextspezifisch. Das, was sich an und mit ›Tschernobyl‹ zeigen soll, ist somit das jeweils gegenwartsbedingte Ergebnis der Tätigkeit einer, wie es Žižek formuliert, retroaktiv-performativen Sinnzuschreibung, die die Vergangenheit so anordnet, dass sie als Vorgeschichte der Gegenwart gelesen werden kann: »the emergence of a radically New retroactively changes the past – not the actual past, of course (we are not in the realms of science fiction), but [...] the value of modal propositions about the past«.¹⁰³ Weil aber diskursiv durchaus umstritten sein kann, was wann und ob überhaupt für ›radically new‹ ge-

100 Leander Scholz: *Die Regierung der Natur. Ökologie und politische Ordnung*, Berlin 2022, S. 25.

101 Diese Behauptung einer Nachgeschichtlichkeit der Gegenwart findet sich prägnant formuliert beispielsweise auch bei Guillaume Paoli, wonach sich in der Gegenwart »nur noch chaotische, zusammenhanglose Episoden abzuspielen scheinen, über deren Sinn keine Einigkeit gewonnen wird. Geschichte war mal« (Guillaume Paoli: *Geist und Müll. Von Denkweisen in postnormalen Zeiten*, Berlin 2023, S. 64).

102 Srećko Horvat: »Die dystopische Zukunft ist bereits da« (Anm. 20).

103 Slavoj Žižek: *The Puppet and the Dwarf*, Cambridge, Mass. 2003, S. 160. Zum Konzept ›retroaktiver Performativität‹ vgl. auch Slavoj Žižek: *Der erhabenste aller Hysteriker. Lacans Rückkehr zu Hegel*, Wien/Berlin 1991, S. 29-49.

halten wird, war es keineswegs von vorneherein im Ereignis impliziert, dass die Reaktorhavarie von 1986 bei Autor:innen wie Kluge oder Garcés den Status eines Epochenzeichens erlangen würde, aus dem sich, zumindest bei Garcés, normative Forderungen an ein anderes In-der-Welt-sein ableiten konnten. Diese Deutungslinie passt unter invertierten Vorzeichen eines vitalistischen Materialismus, der angesichts seit den 1990er Jahren immer dominierenderen düsteren Zukunftsvorstellungen nach Alternativen »against catastrophe«¹⁰⁴ sucht. Demgegenüber war Ernst Jüngers ostentative Indifferenz angesichts der Nachrichten aus der Ukraine in einem Denk- und Deutungsrahmen situiert, der Zukunft zwar auch nicht mehr, wie noch das moderne Zukunftsdenken, als offenen Möglichkeitsraum vorstellen wollte, der aber gerade in der Anerkennung der reduzierten Handlungsmöglichkeiten im Zeitalter der (Atom-) Technik nur noch ein Aushalten auf »verlorenem Posten« als virile Distinktionsressource zu erkennen glaubte. Im einen wie im anderen Fall ist »Tschernobyl«, auch dort, wo seine disruptiven Effekte oder gar sein epochaler Charakter betont wird, das Ergebnis einer rückwirkenden geschichtlichen Einordnung,¹⁰⁵ die Plausibilität beanspruchen kann, weil das Ereignis nie ganz in den epistemisch-diskursiven Beobachtungsgefügen aufgeht. Gerade in dieser unmöglichen Möglichkeit einer finalen symbolischen Aneignung zeigt sich die Unverfügbarkeit des atomaren GAUs als Voraussetzung dafür, dass »Tschernobyl« eine fast schon generisch zu nennende Karriere als grelles Zeichen einer Epoche machen konnte, in der das Leben, so Ulrich Beck schon 1986 in seinem Buch über die potentiell destruktive Relationalität der modernen Risikogesellschaft, nur noch »unter dem Vorzeichen von Angst« erscheint.¹⁰⁶

104 Vgl. zu diesem Ansatz, der einen neuen Möglichkeitssinn gegen den Fatalismus einer Zukunft als Gefahr in Stellung bringt, die Projektwebsite von Orit Halpern u. a.: *Against Catastrophe*, <https://againstcatastrophe.net/about> (aufgerufen am 24.01.2024).

105 Žižeks Konzept der »Retroaktivität« steht in direkter Nachbarschaft zu Lacans psychoanalytischem Denken der »Nachträglichkeit«. Direkter auf die semantischen Operationen kultureller Konfigurationen bezogen ist Paul Ricœurs Denkfigur der »Rückwirkung«. Alle drei Konzepte betonen die zumindest partielle Kontinuität der Sinnzuschreibung auch in Momenten drastischer Brüche. Zur Figur der »Rückwirkung« vgl. Cornelius Castoriadis/Paul Ricœur: *Gespräch über die Geschichte und das gesellschaftliche Imaginäre*, Wien 2019.

106 Ulrich Beck: *Risikogesellschaft*, Frankfurt a. M. 1986, S. 8. Der hier in Anschlag gebrachte Begriff der »Environmentalität« findet sich so noch nicht bei Beck, verdichtet aber die schon für sein Denken zunehmend zentrale Relevanz von Umweltbedingungen für gesellschaftliche Koexistenz. Zur Korrelation von Environment und Angst vgl. Erich Hoerl: »Ökologie der Angst«, in: Lars Koch (Hg.): *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 104–115, insb. S. 108 f.