

XVI. Erzählung und simulierte Wirklichkeit – Komplexes Erzählen in Bodo Morshäusers *Berliner Simulation*

Es fragt sich nun, wie das Problem der Referenz literarischen Erzählens in jener künstlichen Hyperrealität zu denken ist, in der die Modelle der Simulation zum bestimmenden Schema dessen geworden sind, was als wirklich gilt. So spricht Baudrillard davon, dass die historisch überholten Dispositive der Repräsentation, d.h. des Verhältnisses der Zeichen zur Wirklichkeit, »als gespenstische, marionettenhafte Referenz«¹ in der nachfolgenden Zeichen-Ordnung wiederkehren. Auf diese Weise verlieren Theoreme und Theorien wie die des natürlichen Wertgesetzes und der politischen Ökonomie des 19. Jahrhunderts ihre eigenständige Bedeutung als Erklärungsmodelle ökonomischer Realität, erscheinen aber durch ihre zentralen Begriffe, wie Gebrauchs- und Tauschwert, als »imaginäres Referential«² in der nächst höheren Ordnung der Simulakren wieder.³ Innerhalb der Theorie von Komplexität lässt sich das nun auch so beschreiben, dass die revolutionären Veränderungen beim Übertritt von einer Zeichen-Ordnung zur nächsten sich durch Rekombination von Komponenten, die bereits auf der überkommenen Stufe angelegt waren, in einem avancierteren Zustand des gesellschaftlichen Systems realisieren. So verlieren einige dieser Komponenten, wie am Beispiel der Begriffe aus der politischen Ökonomie erläutert, ihre alte Bedeutung, erhalten dafür aber, wenn sie nicht ganz verschwinden, im neuen historischen Kontext einen veränderten Sinn.

1 J. Baudrillard: Der symbolische Tausch, S. 9.

2 Ebd.

3 Diese Übernahme ist bis hin zur gegenwärtigen Ordnung des Kodes (Simulakrum 3. Ordnung, vgl. ebd., S. 79) zu verfolgen, wo die Bezüge im Sinn einer »Simulationsreferenz« (ebd., S. 9), wieder erscheinen.

In vergleichbarer Weise kann man nun auch für die Literatur zeigen, dass mit dem Aufkommen der Neuen Medien die überkommene Gattungseinteilung zugunsten intermedialer Formate sich in Auflösung begriffen zeigt. So tauchen der Roman und auch das Drama der ausgehenden Moderne als Hörspiel oder Hörbuch im Rundfunk oder als CD bzw. Stream recycelt wieder auf, während der zeitgenössische postmoderne Roman unter dem Druck einer durch Digitalisierung und globalisierte Ereignisverläufe rasant veränderten Wirklichkeit mit immer neuen Formexperimenten aufwartet, von denen einige in vorliegender Arbeit besprochen sind. Typisch ist dabei auch hier, dass die traditionellen Gattungsschemata, gewissermaßen analog zu ihrer Simulation in der jeweils neuesten Generation von Medien, auch im neueren Erzählen aufgelöst und neu zusammengesetzt werden. Das kann, wie in Bodo Morshäusers Erzählung *Die Berliner Simulation*, so weit gehen, dass selbst das literarische Erzählen nurmehr als simulatives begriffen wird, weil die Wirklichkeit als ganze aufgrund stetig zunehmender Komplexität längst nicht mehr, zumindest nicht auf herkömmliche Weise, erzählbar ist. An ihre Stelle sind Modelle der Simulation, also Strategien der Reduktion von Komplexität, getreten, die darüber entscheiden, was als wirklich gilt und was nicht.

So ist das Buch eingeteilt in zwei Abschnitte, die, angelehnt an das Prinzip kybernetischer Rückkopplung, mit Input und Output überschrieben sind. Während es im ersten Teil (Input) zu einer ersten flüchtigen Begegnung mit der aus London stammenden Wahlberlinerin Sarah, genannt Sally, kommt, die in einem Berliner Nachtcafé ihren Ausgang nimmt, schildert der zweite Teil (Output) die sich entwickelnde Bekanntschaft zwischen dem namenlosen Ich-Erzähler und der Fremden vor dem Hintergrund der Berliner Hausbesetzer-Szene Anfang der 80er Jahre. Fungieren die Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle des erzählenden Ichs als Ausgangspunkt der Schreibbewegung, so kann ein solcher Ansatz als Probe aufs Exempel dafür verstanden werden, ob der Versuch, eine sich unter Bedingungen der mediatisierten Gesellschaft mehr und mehr entziehende Wirklichkeit im Erzählen doch noch einzuholen, überhaupt gelingen kann. Dafür steht als Synekdoche die Figur der Sally, die sich ihm am Ende des ersten Teils wieder entzieht, bevor es zu einer Wiederbegegnung im Zoologischen Garten zu Beginn von Teil Zwei kommt. Die Dynamik des Erzählens generiert dabei gewissermaßen zwei Attraktoren, die sich im erotischen Begehren nach Sally und zugleich in dem Verlangen manifestieren, einen adäquaten erzähleri-

schen Ausdruck für den Kosmos der Berliner Realität zu Beginn der 80er Jahre zu finden.

In welchem Maß dabei die Wirklichkeit bereits durch Simulation ersetzt ist, wird dem Erzähler klar, als er nach der Rückkehr von einer Kundgebung mit Polizeieinsätzen in der Kreuzberger Bergmannstraße den Fernseher einschaltet:

»Und dann, Sally, gehe ich nach Hause und was sehe ich? Ich sehe das Modell eines Fernsehbeitrags über das Modell einer Demonstration. Was wirklich ist, rutscht, wie üblich, hinten weg [...]. Nicht die Ereignisse, sondern die Modelle werden wiederholt. Längst dominieren sie, was passiert. Die Emotionen sind festgelegt auf jeweils zwei Möglichkeiten. In diesen Modellen sollen wir bleiben wie in einem Hamsterrad, denn in ihnen bleibt nichts wirklich; nur die Simulation.«⁴

Wovon der Erzähler hier spricht, ist, mit Baudrillard gesprochen, die Erfahrung, dass die mediale Wiederholung der Wirklichkeit ihre unmittelbare, sozusagen ungefilterte Wahrnehmung substituiert hat. Was an ihre Stelle tritt, sind künstliche, elektronisch generierte Bilder, die das Bewusstsein infiltrieren und die Wahrnehmung steuern. In der aufgeregt-ruhlosen Erzählweise des Textes spiegeln sich sowohl das technisch bedingte ›Flackern‹ dieser medialen Bilder wie die real vorhandene politische Unruhe in der Stadt, während Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft (als leerer, unvorhersehbarer Horizont des Jetzt) aus der subjektiven Perspektive des erzählenden Ichs oszillierend ineinander gleiten. Äußere Bezugspunkte bilden dabei neben den Begegnungen mit Sally und ihren Kumpanen, die Straßenkämpfe der Hausbesetzer und ihrer Sympathisanten mit der Polizei sowie Ereignisse der Berliner Zeitgeschichte.⁵ All dies vermischt sich mit privaten Erlebnissen aus der Erinnerung des Erzählers, der in Berlin aufgewachsen ist und Sally, als Adressatin seiner Narration, vor den einschlägigen zeitgeschichtlichen Hintergründen gewissermaßen mit seiner Welt vertraut macht. Dieses Szenario verdichtet sich im Verlauf des Textes, nachdem die Gruppe um Lora, Sally,

4 B. Morshäuser: Berliner Simulation, S. 78.

5 Entfaltet wird ein ganzes Panorama zeitgeschichtlicher Ereignisse vom Arbeiteraufstand 1953, dem Kennedybesuch zehn Jahre später, der Konfrontation der Schutzmächte, die sich 1961 am Checkpoint in der Friedrichstraße mit Panzern gegenüberstehen, bis hin zu den einschüchternden Tiefflugmanövern sowjetischer Jagdflugzeuge über der Potsdamer Straße 1964 und vieles mehr. Vgl. ebd., S. 79–86.

Terry und Martin, zu der, sozusagen als ihr Chronist, auch der Erzähler gehört, mit einer amerikanischen Limousine am Hohenzollerndamm zufällig in Filmdreharbeiten geraten. Durch das Erzählen werden sie ungeplant zum Teil des filmischen Plots, auch wenn es nach Verhandlungen mit dem Regisseur nicht zu einem Auftritt vor laufender Kamera kommt.⁶

Spätestens hier wird offenkundig, dass Film bzw. mediale Realität und Wirklichkeit sich im Bewusstsein des Erzählers durchdringen und auf diese Weise ununterscheidbar werden. Ereignisse aus der Vergangenheit, wie das Attentat auf Rudi Dutschke, eine Begegnung mit Ella Fitzgerald oder die Vietnam-Demonstrationen während der Studentenbewegung,⁷ werden aus der Perspektive unmittelbarer Teilnahme vergegenwärtigt und durch den Akt der Verschriftlichung in den Ereignishorizont des gelebten Augenblicks hineingezogen. Dabei ist die Wirklichkeitserfahrung des erzählenden Ichs die einer sich endlos fortsetzenden Gegenwart autobiografischer Wahrnehmung (Scheffer), in welcher die Erinnerung an die historischen Ereignisse aus der Berliner Vergangenheit mit dem instantan begegnenden Geschehen interagiert, d.h. sich mit ihm rückkoppelt. Der Input augenblicklicher Wahrnehmung triggert dabei die Gedächtnisinhalte, die als reaktualisierte das Gegenwartsbewusstsein des Erzählers erweitern und sich somit als Output (im Sinn emergenten Hervorbringens) verstehen lassen. Das damit verbundene Zeitgefühl drückt sich für den Erzähler in einer seltsamen Verzögerung aus, die das zeitliche Geschehen von ihm abrückt: »Aber ich weiß, daß ich besetzt bin von einer Gegenwart, die noch nicht eingetroffen ist.«⁸ Das, was geschieht, geschieht folglich nicht unmittelbar, sondern mit einem zeitlichen Verzug, der darauf verweist, dass sich die mit der Gegenwart verknüpften Hoffnungen, Erwartungen und Ängste noch nicht erfüllt haben, vielmehr erst dabei sind, sich zu realisieren. Eben gerade daraus ergibt sich ein Spielraum der Reflexion, der es dem Erzähler erlaubt, auf kritische Distanz zu den medialen Simulationen der Realität zu gehen, wobei fraglich bleibt, ob dies letztlich ausreicht, um die Simulation zu durchbrechen.

Der Text, der diesen Prozess in Form der literarischen Erzählung darstellt, wird nun zugleich lesbar als Protokoll der Transgression einer überkommenen Vorstellung von Geschichtsschreibung, die Geschichte Geschichte sein

6 Vgl. ebd., S. 100 f.

7 Vgl. ebd., S. 104-107.

8 Ebd., S. 25.

lässt, also vergangen, und deren Geschehen deswegen nur in den sprachlichen Zeitformen des Präteritums und des Plusquamperfekts adressierbar ist. Zwar ließe sich *prima facie* davon sprechen, dass doch Geschichte, wenn auch auf subjektiv gebrochene Weise, im Text durchaus rekonstruiert wird, indem der Erzähler eine Koinzidenz von Ereignissen mit zeitlichen Daten (Jahreszahlen) herstellt. Dabei bliebe jedoch die Selektion und Rekombination der Geschehnisse durch das erzählende Bewusstsein unberücksichtigt. Sofern es dem Autor darum geht, die strukturellen Bedingungen des neuen Paradigmas der Simulation (Simulakrum 3. Ordnung), deren Konsequenzen für die Wahrnehmung von Wirklichkeit sowie ihrer literarischen Erzählbarkeit einsichtig zu machen, bekommt das historische Zitat aber nun eine andere Bedeutung. Es steht nicht mehr für das Ereignis an sich, sondern für die Rekombinierbarkeit der in ihm entworfenen Welt bzw. Weltsicht mit dem Input gegenwärtiger Wahrnehmungsinhalte, welche gemeinsam den Output des Erzählakts erzeugen, in den beide Momente mit eingegangen sind. Geschichte und Gegenwart fallen also zusammen, nicht auseinander, und bilden im Bewusstsein des erzählenden Ichs eine einzige, wenngleich von medial bedingten Diskontinuitäten der Wahrnehmung durchzogene Wirklichkeit.

Was nunmehr als gespenstische, marionettenhafte Referenz im Sinne Baudrillards innerhalb des durch mediale Wirkungen transformierten Wahrnehmungsbewusstseins von neuem wiederkehrt, wäre die traditionelle, sukzessiv-lineare Form literarischen Erzählens ebenso wie die analoge Darstellungsweise von Geschichtsschreibung, mit denen der Text von Morshäuser bricht. Sofern diese historisch überkommenen Formen der Darstellung als Bedingung der Möglichkeit innovativer Schreibweisen erneut sichtbar werden, können sie neben den Erinnerungs- und Wahrnehmungsinhalten aus dem Erzählerbewusstsein, von denen naheliegt, dass sie aus dem autobiographischen Gedächtnis des empirischen Autors stammen, als Nullstelle des Diskurses identifiziert werden.⁹ Man ist hier unwillkürlich an

9 Auch wenn Morshäuser, indem er diesen, anders als Gustafsson und Kermani, namenlos belässt, eine bewusste Identifizierung des Autors mit dem Erzähler vermeidet, sind die Ähnlichkeiten, wenn nicht Übereinstimmungen zwischen beiden Identitäten kaum zu übersehen. So ist Morshäuser 1953 in Berlin geboren und dort auch aufgewachsen. Er hat folglich, wie der Erzähler, die 60er Jahre, die als wichtigste Referenz den Text durchziehen, daselbst miterlebt und kennt darüber hinaus den Alltag der Metropole sehr genau, was wiederum den authentischen Charakter der Beschreibungen von Drogenszene, Autostrich und Straßenkampf in der *Berliner Simulation* erklärt. Wohl

Lars Gustafssons Verfahren erinnert, den literarischen Text mittels einer seltsamen Schleife mit sich selbst rückzukoppeln, um dadurch als neuen Output eine erweiterte Ebene der Wahrnehmung und des Denkens zu generieren. Die damit verbundene *Mise en abyme* heißt auf der einen Seite Bedeutungsverlust der überkommenen linearen Erzählweise. Andererseits aber wird eine neue Möglichkeit der Beschreibung/Erzählung von Wirklichkeit erkennbar. Die neue Form mag der beschriebenen/erzählten Welt immer noch ähneln, jedoch nicht mehr im Sinn einer Kopie, sondern der Strukturanalyse, in der zutage tritt, nach welchen Regeln die erzählte Wirklichkeit funktioniert, nämlich denen der technisch realisierten Simulation von Realität.

Noch etwas zeichnet sich an dieser Stelle ab. Das ist der Umstand, dass nicht nur angesichts einer durch Simulation modellierten Wahrnehmung von Wirklichkeit, sondern auch durch deren mediale Erweiterungen in Richtung Virtual Reality, Computer-Gaming, webbasierten sozialen Netzwerken, Online-Dating usw., das, was wirklich, d.h. außerhalb davon, geschieht, mehr und mehr an Interesse verliert, weil es ohne Aufmerksamkeit verbleibt.¹⁰ Wenn zuvor, etwa im Zusammenhang der Analyse von Gustafssons Poetik, von Sinnentzug und Nicht-wahrgenommen-Werden die Rede war, so ist im Ansatz damit genau dieses Phänomen der Überformung des Sensoriums durch mediale Simulationen gemeint, das den dafür sensibilisierten Autoren mehr und mehr bewusst wurde und wird. Alles, was noch nicht den Modellierungen der Simulation gemäß ist und damit den herrschenden Wahrnehmungsschemata entspricht, fällt unter den Tisch, weil es gar nicht

nicht zufällig ist Berlin auch der Schauplatz weiterer Erzählungen wie *Blende* (1985), *Nervöse Leser* (1987) und *Der weiße Wannsee* (1993).

- 10 Anders verhält es sich für den Fall, dass schwerwiegende Konsistenzprobleme zwischen einem in der Wirklichkeit wahrgenommen Geschehen und seiner (oder einer stellvertretenden) Darstellung in den Medien auftreten. So wäre der Tod eines Jungen durch einen Busunfall (vgl. B. Morshäuser: Berliner Simulation, S. 80-82 und 99) unter anderen Umständen bestenfalls in der Kategorie Vermischtes der Lokalzeitungen erwähnt worden. Durch den Kontext der polizeilichen Räumung von besetzten Häusern wird jedoch sofort ein Zusammenhang zu den massiven Polizeieinsätzen bzw. zu staatlicher Gewalt generell hergestellt, d.h. damit in ursächlichen Zusammenhang gebracht, und in den Medien mit großer Wirkung verbreitet. Der Text nimmt hier Bezug auf den Tod des 18-jährigen Hausbesetzers Klaus-Jürgen Rattay, der am 22. September 1981 nach der Räumung von besetzten Häusern durch die Polizei an der Kreuzung Bülowstraße/Potsdamer Straße von einem Bus erfasst und zu Tode geschleift wurde. Vgl. dazu https://de.wikipedia.org/wiki/Klaus-J%C3%BCrgen_Rattay vom 30.10.2020.

mehr in die Wahrnehmung gerät, die in den Schleifen der medialen Wiederholung von Wirklichkeit verblendet um sich selbst zu kreisen beginnt. Ein Effekt, den der Erzähler auch als »Wiederholungsfalle«¹¹ beschreibt. Sobald Wirklichkeit zunehmend auf die Form medialer Formate reduzierbar ist, wird sie in einer Weise manipulierbar, die alternative Möglichkeiten der Interpretation weitgehend ausschließt. Es steht sozusagen schon vorher fest, wie die Dinge zu verstehen sind. Die Medienkonsumenten haben nicht darüber zu entscheiden, sondern die geltende Version einfach nur zur Kenntnis zu nehmen. So konstatiert der Erzähler angesichts der Berichterstattung im Fernsehen:

»Ich mag es nicht mehr sehen. Der Kurzbeitrag über die Demonstration wiederholt nichts weiter als einen Kurzbeitrag über eine Demonstration, das Fernsehen macht, wie üblich, Fernsehen. Ich mag es nicht mehr sehen, und doch schau ich hin. Der Anlaß wird verschwiegen, die Teilnehmerzahl ist getürkt, die Frage, wer die Gewalt begann, war längst vorher geklärt.«¹²

Hier wird nicht nur durch die redundante Formulierung erkennbar, sondern auch inhaltlich explizit gemacht, auf welche Weise Wirklichkeit mehr und mehr als medial inszenierte erlebt wird.

Neben der medialen Strategie zur Herstellung von Normalität (Kontrolle des Geschehens) ist daran zudem eine Sehnsucht nach Authentizität ablesbar, die sich durch den ganzen Text zieht. Die Suche des Erzählers nach dem Authentischen in seinem eigenen Leben und in den Beziehungen zu den anderen Figuren, die sich über ihre Qualität als Zufallsbekanntschaften hinaus darin als wesentlich erweisen, dass man sich nichts vormacht, sondern die Dinge beim Namen nennt, kann als Gegenbewegung zur Mediatisierung der Gesellschaft und der damit verbundenen Simulation der Realität verstanden werden. Die daraus resultierende, an sich unentscheidbare Frage, ob nun die subjektiv erlebte Wirklichkeit als Geschichte des eigenen Lebens mit den daran sich knüpfenden Erinnerungen im Sinne endlos autobiografischer Wahrnehmung oder die durch mediale Simulation modellierte Wirklichkeitswahrnehmung wirklicher sei, führt am Ende zu einer überraschenden Wendung in der Erzähldynamik. Ähnlich wie im Roman *Buenos Aires. Anderswelt* kommt es auch in der *Berliner Simulation* zur Verschmelzung ontologisch eigentlich getrennter Bezugsebenen. Dabei interagieren die medialen Bilder aus der

11 B. Morshäuser: *Berliner Simulation*, S. 71.

12 Ebd.

Vergangenheit mit der Wahrnehmung des gegenwärtigen Geschehens. Das Szenario der Studentenrevolte in der zweiten Hälfte der 60er Jahre tauscht sich im Bewusstsein des Erzählers aufgrund vieler Übereinstimmungen mit den Straßenkämpfen der Hausbesetzer in der erzählten Gegenwart des Jahres 1981 aus. Die medialen Bilder der 68er Revolte, die in der Erinnerung des Erzählers immer noch lebendig sind, gehen dabei in die gegenwärtige Realität über, die als genauso entregelt erlebt wird wie eineinhalb Jahrzehnte zuvor.

So fallen Vergangenheit und Gegenwart zusammen in einen gemeinsamen Horizont des Versuchs der Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse, die sich als veränderungsresistent erwiesen haben. Daher erscheinen auch die Handlungssequenzen am Schluss der Erzählung wie Zitate aus der Zeit der Studentenproteste. Wenn dort von einer Vietnamdemonstration, der »Abschleppveranstaltung«¹³ parkender Autos am Kurfürstendamm sowie einem Kaufhausbesuch die Rede ist, bei der die Sprinkleranlage ausgelöst wird,¹⁴ so sind dies Anspielungen auf zentrale, politisch bedeutsame Ereignisse dieser Zeit,¹⁵ die aber in der realen Gegenwart ohne weitergehende Bedeutung bleiben und darum wie Versatzstücke wirken. Auf diese Weise erklärt sich auch der slapstickartige, ironisch augenzwinkernde Stil, der durch uneigentliche Redeweise die Wiederholung der ikonisch gewordenen Ereignisse evozieren möchte und zugleich parodistisch hintertreibt. Wenn die Beschreibung eines Molotow-Cocktails, den Terry mit sich führt, als »Flasche [...] [m]it einem Stück Stoff darin«,¹⁶ wie auch die Kaufhausszene selbst, im Sinne eines parodistischen Verweises auf die historisch gewordenen Frankfurter Kaufhausbrände erscheint, so wird damit zugleich gesagt, dass die im Rahmen des militanten Kampfes gegen die gesellschaftliche Ordnung von der RAF verübten Anschläge ihre substanzielle Bedeutsamkeit als Strategie für die Veränderung von Gesellschaft längst eingebüßt haben.

Auf diese Weise kann das Erscheinen des Protest-Szenarios der 60er Jahre in der bereits durch Simulation geprägten Gegenwartswahrnehmung des Erzählers als gespenstische, marionettenhafte Referenz im Sinne Baudrillards

13 Ebd., S. 107.

14 Vgl. ebd.

15 Vor allem gemeint sind die seit 1966 in West-Berlin stattfindenden Anti-Vietnam-Demonstrationen und die Brandanschläge der RAF auf zwei Frankfurter Kaufhäuser im April 1968.

16 B. Morshäuser: Berliner Simulation, S. 108.

verstanden werden. Dieser Effekt wird jedoch nicht länger als Schock der Entwirklichung erlebt, der mit dem Verlust authentischer Identität und der Unmöglichkeit überhaupt noch selbstbestimmt in Kontakt zur Wirklichkeit und zu sich selbst treten zu können, wie bei Herbst, sondern als Bedingung zeitgenössischer Weltwahrnehmung und deren Erzählbarkeit anerkannt. Entsprechend ist der Duktus des Erzählens parodistisch, weil sich Situationen, Konflikte und der politische Umgang damit wiederholen, als sei seit den Anti-Vietnam-Demonstrationen und den Todesschüssen auf Rudi Dutschke und Benno Ohnesorg nichts geschehen. Das Erzählen weiß also nicht anders damit umzugehen, als die aus dem Gedächtnis des Erzählers stammenden zeitgeschichtlichen Inhalte als transparente Folie der Darstellung zu wiederholen und dabei in eine komische Richtung umzulenken, was exakt der klassischen Definition der literarischen Parodie entspricht, wie man sie etwa bei Scaliger findet.¹⁷ Die Motivation dafür ist jedoch in diesem Fall nicht einfach in dem komischen Effekt als solchem oder der unernsten Kritik an Autor oder Text zu sehen, auf welche sich die Parodie bezieht, sondern vielmehr in der Ratlosigkeit angesichts der Deutungshoheit allgegenwärtiger Simulation, die einem keine Wahl lässt, als sich die eigene Ohnmacht durch eine eher unfreiwillig produzierte Komik einzugestehen. Als Ziel der parodistischen Intention kann somit neben der ubiquitären medialen Simulation das herkömmliche lineare Erzählen angesehen werden, das angesichts der in Echtzeit auftretenden Simulakren scheitern muss, ohne dass, anders als bei Kermani, eine adäquate narrative Antwort schon gefunden wäre. Das gespenstische oder marionettenhafte Wiedererscheinen der genannten Referenz(en) und der literarische Umgang damit ist darum im gegebenen Kontext eher als Kompensation ungelöster gesellschaftlicher Widersprüche und der daraus resultierenden Konflikte zu verstehen, die sich im Bewusstsein des Erzählers wie in einer Endlosschleife wiederholen, während eine definitive Lösung dafür auf Dauer ausbleibt.

Somit kann auch die zuvor vom Personal der Erzählung aufgeworfene Frage, ob es sich nicht umgekehrt bei den in der erzählten Gegenwart stattfindenden Ereignissen um geschichtsträchtige Vorgänge handelt,¹⁸ durch die Prozessdynamik eines Erzählens beantwortet werden, dem angesichts der verwirrend komplexen Gegenwart nichts anderes übrig bleibt, als Referenzen

17 Vgl. G. Genette : Palimpseste, S. 26.

18 Vgl. B. Morshäuser: Berliner Simulation, S. 85 f. und 99.

zu einer Vergangenheit herzustellen, die sich als überlebt erweist. Daher entpuppt sich auch die Frage danach, was es ist, das ein Ereignis bzw. Handeln von Personen in der Gegenwart nachträglich historisch bedeutsam werden lässt, vor dem Horizont einer durch Simulation modellierten Wahrnehmung schließlich als Scheinfrage, die den Erzähler zu der lakonischen Feststellung veranlasst: »Längst handelt es sich um Figuren auf dem weiten, alltäglichen Feld der Simulation.«¹⁹ Daran vermag selbst der tragische Todesfall eines Jungen, real gemeint ist hier der 18-jährige Hausbesetzer Klaus-Jürgen Rattay, der am Vortag im Umkreis der Straßenkämpfe von einem Omnibus überfahren worden war, nichts zu ändern.²⁰ Die ubiquitäre Logik der »Schaltkreise und Fangnetze« medialer Simulation löscht den Topos vom »Ort der Geschichte«²¹ und die ihm zugrundeliegende Semantik des Zentrums, mit dem sich (historische) Bedeutung zuvor noch verband.²²

19 Ebd., S. 85 f.

20 Vgl. ebd., S. 99. Zu den zeitgeschichtlichen Hintergründen vgl. auch FN 10 des laufenden Kapitels.

21 B. Morshäuser: *Berliner Simulation*, S. 99.

22 Vgl. ebd.