

NICOLA KOPF

Topographien des Stillstands: Postapokalyptische Wanderungen in Thomas Lehrs 42

Der vorliegende Beitrag untersucht Thomas Lehrs 2005 erschienenen Roman 42 im Kontext katastrophischer Mobilitäts- und Beschleunigungsdiskurse und richtet den Fokus auf eine darin entworfene Topographie des zeitlichen Stillstands, die im Modus einer postapokalyptischen Reise in den Blick rückt. Der Text wird dabei als Gegenwarts- und Zeit-Diagnose gelesen, in der sich Stillstand und Katastrophe zu einer enthüllenden Form der Darstellung verbinden und handlungs- sowie formprägende Dynamiken der Stasis sichtbar machen.

Schlüsselwörter: Postapokalypse, Katastrophe, Beschleunigung, Stillstand, Mobilität, Raum, Zeit, Thomas Lehr

1 Stillstand als Katastrophe: Paradoxien eines modernen Zeitregimes

Wie die Literaturwissenschaftlerin Eva Horn gezeigt hat, wird Zukunft in filmischen und literarischen Darstellungen gegenwärtig beinahe inflationär als Katastrophe imaginiert, wobei auch Erfahrungen des zeitlichen Stillstands wiederkehrende Topoi des Apokalyptischen darstellen (vgl. HORN 2014). Besonders emblematischen Ausdruck findet diese narrative Verschränkung im Bild der Uhr, deren Zeiger im Augenblick der Katastrophe stehenbleiben und soziale Zeitnormierungen außer Kraft setzen (vgl. VÖLKER 2015: 318). Dabei wird die antizipierte Endzeit mitunter als buchstäbliches Ende der Zeit inszeniert, das eng an die Darstellung von Bewegung geknüpft ist. Insbesondere in der Imaginationsgeschichte der Klimakatastrophe, so Horn, korrelieren Weltuntergangsszenarien – angefangen von Lord Byrons *Darkness* (1816) über H. G. Wells *The Time Machine* (1895) bis hin zu Cormac McCarthys *The Road* (2006) – immer wieder mit einer raumzeitlichen Ästhetik des Erstarrens, die apokalyptische Topographien ins Bild setzt und in Kontrast zur dargestellten Im/Mobilität tritt (vgl. HORN 2014: 110–180). Häufig sind es Praktiken des

Reisens, die als Formen endzeitlicher Welterschließung erscheinen und unter den Vorzeichen der Katastrophe in ein neues Licht rücken.¹

In akademischen Debatten ist einer Beobachtung Jacques Derridas zufolge seit den 1980er Jahren das Anschwellen eines ‚apokalyptischen Tons‘ zu verzeichnen, das sich parallel zur Konjunktur von literarischen und filmischen Weltuntergangsdarstellungen vollzieht (vgl. DERRIDA 2021: 11, HORN 2014: 13). Wiederholte Warnungen richten sich auf atomare Bedrohungsszenarien und die epochenprägenden Auswirkungen ökologischer Krisen, die heute im Anthropozän ihre begriffliche Entsprechung finden (vgl. HORN 2020). Auch in Mobilitäts- und Beschleunigungsdiskursen korreliert die aufbrandende Krisenrhetorik mit Vorstellungen umfassender Transformationen von Zeit und Raum, die sich in chronotopischen Wendungen wie einer ‚schrumpfenden‘ oder ‚sich verbreiternden Gegenwart‘, einer ‚Vernichtung des Raumes‘ oder eines ‚rasenden Stillstands‘ niederschlagen (vgl. LÜBBE 2003, GUMBRECHT 2010, VIRILIO 2015a). Der Begriff des Stillstands bezieht dabei eine besondere Virulenz aus seiner semantischen Ambiguität, die zwischen utopischen und dystopischen Bedeutungsimplicationen changiert: Einerseits Formel für bedrohliche (ökonomische) Stagnation oder gefährlicher Endpunkt einer Beschleunigungsspirale, sind damit andererseits Fantasien des Aussteigens, der Pause oder der Aus-Zeit verbunden, die sich aus einer Sehnsucht nach einer *anderen* Zeit speisen (vgl. GRONAU 2020: 334f.).

Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann erklärt die anwachsende Zukunftsangst denn auch mit der These, dass ein modernes „Zeitregime“ aus den Fugen geraten sei und zunehmend erodiere (vgl. ASSMANN 2013). Grund dafür sei das Problematischwerden eines Fortschrittsbegriffs, der sich nicht mehr vom Katastrophischen abgrenzen lasse und moderntypische Vorstellungen von Zukunft in Frage stelle: „Die Zukunft ist erschöpft worden durch den Ausbau der technischen Zivilisation“, so Assmann, dadurch habe sich das „Bild von der Zukunft grundsätzlich verändert“ (ebd. 12). In der Konsequenz sei – wie Eva Horn im Anschluss an Assmann proklamiert – „Zukunft als Katastrophe [...] heute die exakte Verbindung von Kontinuität und Bruch, die Vorstellung, dass gerade die Fortführung des Gegenwärtigen auf einen Umschlag, eine katastrophische Wendung zuläuft“ (HORN 2014: 17). Wird Katastrophe dementsprechend weniger als Ereignis denn als (Dauer-)Zustand

¹ Beispielhaft könnten hier etwa Texte wie Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* (1951), Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006) oder Cormac McCarthys *The Road* (2006) genannt werden, in denen sich die Protagonisten mit dem Fahrrad, dem Auto oder zu Fuß postapokalyptische Topographien erschließen (vgl. u. a. HORSTKOTTE 2017, VÖLKER 2015).

gedacht, erhält dieser eine zeitliche Dimension, die Stillstand und Bewegung desaströs miteinander verklammert. Statik und Dynamik lassen sich nicht mehr voneinander trennen und finden im Modus der Stagnation einen krisenhaften Kumulationspunkt.

Prominent nehmen sich in diesem Zusammenhang die Arbeiten Paul Virilios aus, der die Formel des ‚rasenden Stillstands‘ geprägt hat (vgl. VIRILIO 2015a). Für das finale Stadium einer akzelerativen Entwicklung prognostiziert Virilio einen dystopischen Zustand der Erstarrung und Lähmung, in dem alle körperliche Bewegung aufhört. „Bis wann werden wir uns *tatsächlich* bewegen?“ (ebd. 33), fragt er in provokanter Zuspitzung und verknüpft seine Technikkritik mit einer Medienanalyse, die er entlang des metonymischen Zusammenhangs von Bewegung, Licht und Geschwindigkeit entfaltet. So proklamiert er bereits in den 1990er Jahren ein anbrechendes Zeitalter der Licht-Geschwindigkeiten, in dem das ‚Bild‘ zum ‚letzten Vehikel‘ einer neuen Mobilität avanciere und „aus seinem Bewohner diesen Reisenden ohne Reise, diesen Passagier ohne Passage“ (ebd. 152) werden lasse.

Während eine solche Einschätzung einerseits die Frage nach charakteristischen „Expeditionen‘ der Postmoderne“ aufwirft, macht sie andererseits eine für die globalisierte Gegenwart kennzeichnende „Verbindung von [...] Mobilität und Stillstand“ (HOLDENRIED et. al. 2021: 11) deutlich. Tatsächlich ist es bemerkenswert, dass Virilio den ‚rasenden Stillstand‘ als Ergebnis einer modernen Beschleunigungsdynamik versteht, die gerade *nicht* auf unbeschränkte physische Mobilität, sondern auf das Gegenteil – deren absolute Stilllegung zielt. Hartmut Rosa knüpft an Virilio an, wenn er von einer Erstarrungstendenz als inhärenter Grundstruktur von Beschleunigung ausgeht (vgl. ROSA 2016: 428), und in ähnlicher Manier beschreibt Hans-Ulrich Gumbrecht mit seinem Konzept einer ‚breiten Gegenwart‘ einen Chronotopos der Stagnation, in dem sich „die historische Topik der menschlichen Bewegung durch die Zeit zu einer anderen Topik von zeitlicher Statik und Simultaneität verschoben“ (GUMBRECHT 2010: 66) habe. Im Kontext seiner Analyse moderner Zeitstrukturen beschreibt Rosa indes eine gegenwärtige „Krise der Resonanzverhältnisse“, in der es zu einem metaphorischen „Weltverstummen“ (ROSA 2019: 707) – einer zunehmenden Entfremdung des Menschen von seiner ökosozialen Umwelt komme. Ebenso wie bei Virilio wird der ‚rasende Stillstand‘ für ihn zur Formel eines erodierenden Zeitregimes der Moderne, in dem die Stagnation „als Kehrseite der *totalen Mobilmachung*“ in den Blick rückt und den Keim einer „*finalen Katastrophe*“ (ROSA 2016: 489) in sich trägt.

2 Literarische Zeit-Diagnosen: Thomas Lehrs 42

In literarischen Darstellungen wird das Zerschneiden eines modernen Zeitregimes und einer „Zeit aus den Fugen“ (ASSMANN 2013) mitunter wörtlich imaginiert, was sich – wie Johannes Pause hervorhebt – in zahlreichen Romanen der Gegenwart zeigt, die ein temporales „Motiv der Diskontinuität“ (PAUSE 2012: 10) reflektieren. Insbesondere für Katastrophendarstellungen gilt, dass diese meist einem spezifischen Gegenwartsgefühl entspringen und damit einen epistemischen Gehalt aufweisen: „Sie treten mit dem Anspruch auf, etwas freizulegen, etwas zu entdecken, das unterhalb der Oberfläche der Gegenwart noch verborgen ist. Darum eignet ihnen stets eine im Wortsinn *apokalyptische* – also enthüllende – Geste.“ (HORN 2014: 25f.)

Eben dies könnte auch von Thomas Lehrs 2005 erschienenem postapokalyptischen Roman *42* behauptet werden, der im Zentrum des vorliegenden Beitrags steht und in einem literarischen Gedankenexperiment einen paradigmatischen ‚Stillstand als Katastrophe‘ imaginiert. Auf rund 360 Seiten entwirft der deutsche Autor ein endzeitliches Szenario, das nichts Geringeres als ein tatsächliches Stehenbleiben der Zeit antizipiert und das Umschlagen der Zukunft in eine stagnierende Gegenwart darstellt: Durch einen vermeintlichen Unfall im Teilchenbeschleuniger des Kernforschungszentrums CERN wird eine chronosphärische Apokalypse ausgelöst, in der die Umgebung weniger Überlebender zu einer statischen Kulisse, einer Art dreidimensionalem Standbild gerinnt. An einem sommerheißen Augusttag um 12:47 Uhr und 42 Sekunden sind Menschen, Tiere und Pflanzen zu staffageartigen Skulpturen erstarrt, kein einziges Transportmittel lässt sich mehr bewegen. Ausgerechnet das Zu-Fuß-Gehen bleibt als letzte Fortbewegungsart unter allen Formen der Distanzüberwindung für die Überlebenden möglich und führt den Protagonisten Adrian „als Geistergeher auf einer blechstarrenden toten Autobahn“ (LEHR 2005: 205)² bis an die Ränder Europas. Rückblickend wird das Geschilderte als eine Art dystopischer Reisebericht markiert, in dem der Ich-Erzähler gegen die Ausdehnung eines einzigen Augenblicks anschreibt und in zahlreichen Journalen die Morphologie der durchwanderten Gegenwart festhält.

Während Lehrs Roman in der Forschung bisher vor allem in Hinblick auf darin anklingende physikalische und philosophische Zeit-Theorien untersucht wurde (vgl. u. a. REULECKE/LEHR 2008, GAMPER 2016, HAUPT 2021), ließe sich dieser – wie gezeigt werden soll – auch mit umrissenen Diskursen zu Mobilität und Beschleunigung in Verbindung bringen, in denen das Verhältnis

2 Im Folgenden wird der Text mit der Sigle „L“ gekennzeichnet.

von Gegenwart und Zukunft unter katastrophischen Vorzeichen in den Blick rückt. In der folgenden Lektüre wird vorgeschlagen, den Text als literarische Zeit-Diagnose zu verstehen, in der sich Stillstand und Katastrophe zu einer enthüllenden Form der Darstellung verschränken und ihre Entsprechung in einer Topographie des zeitlichen Stillstands finden. Diese wird überhaupt erst zugänglich über die handlungsprägende Bewegung der Reise, durch die sich der Ich-Erzähler Adrian buchstäblich in die statische Landschaft einschreibt. Die spätestens seit dem *Spatial Turn* in der Literaturwissenschaft zum Konsens gewordenen Annahme, „dass ‚Raum‘ ohne ‚Bewegung‘ nicht denkbar ist“ (HALLETT/NEUMANN 2009: 20) und auch die Zeit im Raum Form gewinnt (vgl. BACHTIN 2017, BÖHME 2005),³ zeigt sich somit in Lehrs Erzählexperiment auf frappierende Weise: Die dargestellte Mobilität hebt sich in geradezu radikaler Manier von einem chronotopisch vermittelten Stillstand ab und macht diesen zugleich erfahrbar. So enthüllt das Setting vielfältige Dynamiken der Stasis, die nicht nur in ihrem inhaltlichen Verlauf, sondern auch in ihren formprägenden Konsequenzen sichtbar werden und sich zum Bild einer aus den Fugen geratenen Zeit zusammenfügen.

2.1 Gespaltene Zeit und Licht-Geschwindigkeiten

Die Handlung beginnt mit einem Ereignis, das die Welt der Überlebenden von CERN nach fünf Jahren der „Nullzeit“ (L: 139) erneut von Grund auf erschüttert und zugleich die Weichen für die narrative Disposition stellt: Plötzlich und ohne Vorwarnung fährt ein drei Sekunden dauernder Ruck durch die arretierte Umgebung und lässt die suspendierte Weltzeit für einen Moment wieder anspringen. Dieses Drei-Sekunden-Intervall stellt nicht nur einen Riss im Kontinuum gegenwärtiger Ewigkeit dar, sondern bildet zugleich den Handlungsimpuls der Geschichte.⁴

3 Der vorliegende Beitrag knüpft in dieser Lesart nicht nur frei an Bachtins Chronotoposmodell an („Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“, BACHTIN 2017: 7), sondern betont auch die Bedeutung des Wechselverhältnisses von Bewegung und Stillstand für die Konstitution raumzeitlicher Topographien. Hartmut Böhme schreibt hierzu etwa: „Bewegung – als Eigenbewegung, Bewegtwerden und als Wahrnehmung von Bewegung – ist diejenige Kategorie, die Raum und Zeit gleichermaßen konstituiert. Am Unbewegten können wir weder Raum noch Zeit begreifen, ja, nicht einmal sagen, daß es ist.“ (BÖHME 2005: XIV)

4 Nicht ohne Zufall gilt die „Drei-Sekunden-Segmentierung“ denn auch „als neuronales Korrelat von Aufmerksamkeit“ und stellt somit die „Bedingung der Möglichkeit menschlicher Wahrnehmung“ (GELHARD et al. 2004: 8) dar.

Ein Augenblick. Ich sah das Höllenflackern, den tödlichen paradiesischen Schimmer, der durch die Nachtzellen der Pupillen in die kristallisierten Gehirne schoss und sie vor Angst und Hoffnung hätte zerspringen lassen müssen. Dieses wahnwitzige, einzig wirkliche, sanfte Vibrieren des Gefüges! Schritte. Die Ahnung eines sommerlichen Luftzugs. Musik. Das Herz der Welt, wieder erwacht für einen einzigen Schlag. Seither ist jeder Gegenstand verdächtig. Klar und ohne Ausflucht erkennen wir wieder, dass der Ort, an dem wir uns befinden, unmöglich ist. (L: 11)

Kreuzungspunkt der temporalen Spannung ist der „als optischer Sinn und als temporale Einheit“ erscheinende Augenblick (OSCHMANN 2020: 52), der hier in seiner ganzen Flüchtigkeit aufblitzt und in der räumlichen Gegenwart unendlich zerdehnt wird („Die Gegenwart, das einmal flüchtigste, unfassbarste Element, ist immer für uns da, kolossal und unerbittlich, mit steinerne Gesicht.“, L: 143).⁵ Auffallend ist das initiale Anklingen der biblischen „Weltende-Topoi Paradies und Hölle“ (HORSTKOTTE 2017: 406), die sich in der Klammer von Bewegung und Stillstand öffnen und eine Ruptur zwischen einem Jenseits bzw. einem Diesseits der Zeit erzeugen. Dabei wird die proklamierte Unmöglichkeit des Ortes sofort durch die topographische Realität der angegebenen Koordinaten kontrastiert, die der Ich-Erzähler Adrian Haffner bereits im Nachsatz preisgibt: „Zürich, am 14. August, im Jahre Null.“ Der „Bürkliplatz, in Zürich“ wurde von Adrian und seinen Freunden Boris und Anna als Treffpunkt vereinbart, den es aufzusuchen gelte, „sobald etwas geschieht.“ (L: 11)

Dass der Autor indes ausgerechnet Genf zum Ausgangspunkt der retrospektiv erzählten Katastrophe erklärt, erscheint mit Blick auf die damit verbundene Symbolik plausibel: War Genf als Zentrum der Frühaufklärung auch Wiege eines europäischen Fortschrittsdenkens, ist es heute Herberge des weltweit leistungsfähigsten Teilchenbeschleunigers von CERN (vgl. REULECKE/LEHR 2008). Vor dem Hintergrund moderner Beschleunigungsdiskurse ist dies durchaus von Bedeutung und ruft Virilios dromopolitische Schriften in Erinnerung: In seinem Manifest *Der große Beschleuniger* erhebt dieser den titelgebenden

5 Ingo Cornils schlägt vor, den gesamten Text unter die Vorzeichen des leitmotivischen Augenblicks zu stellen und diesen als moderne Interpretation des Fauststoffes zu sehen: „Thus, 42 is the infernal vision of a neverending present, crystallized in a moment, which, of course, is a modern interpretation of Faust’s exclamations— ‚If ever I should tell the moment: O stay, you are so beautiful!‘ (Goethe, *Faust I*, 4.1699–700) and ‚the clock may stop, the hand be broken, then time be finished unto me!‘ (4.1705–6). These lines provide the literary foundation for Lehr’s vision of a disaster caused by human arrogance, from which Haffner, unlike Faust, cannot be liberated by a miraculous intervention.“ (CORNILS 2020: 225)

Large Hadron Collider zum Sinnbild einer nach absoluter Beschleunigung trachtenden Gesellschaft. „Der große ‚Hadronenkollidierer‘“, so Virilio, sei „das perfekte Symbol für diese Rückkehr des postmodernen Illuminismus“, den er in hyperbolischer Sprache als Sonnen-, ja als „Lichtgeschwindigkeitskult“ (VIRILIO 2015b: 34) bezeichnet.

Als besonders gelungener Kunstgriff erweist sich daher der Umstand, dass Lehr die fiktive Zeitmauer unter einer erstarrten Sonne errichtet, die den Raum im wahrsten Sinne des Wortes *illuminiert*.⁶ Das Licht, das die neue Realität der Figuren ausleuchtet und bis in die letzten Winkel ihrer Gegenwart eindringt, ist zentrales Motiv des gesamten Textes und gekoppelt an eine ausgeprägte Ästhetik der Beschreibung. Diese korreliert mit einer von Anfang an präsenten Metaphorik der Photographie („Alles würde bleiben, ganz wie in einer Fotografie“, L: 12), die den erzählten Stillstand symbolisch mit Formen einer medialen Stillstellung engführt. Bezeichnenderweise stellt auch Virilio diese Verknüpfung her, wenn er in Anlehnung an Einsteins Relativitätstheorie Licht und Belichtungszeit in eins setzt.⁷ In kryptischer Rhetorik verschränkt er physikalische, technische und religiöse Metaphern – „ein Blenden, ein Quantentaumel, eine reine Offenbarung des Jenseits!“ (VIRILIO 2015a: 76) –, die in einem Roman wie Lehrs ihre paradoxe Entsprechung finden. So hat sich die Gegenwart der Chronifizierten buchstäblich in ein Bild verwandelt, in dem die „Helligkeit“ zu einem „poetologische[n] Prinzip“ (VÖLKER 2015: 327) wird.

Im Kontext literarischer Katastrophendarstellungen erscheint die solare Symbolik jedoch noch aus anderer Perspektive emblematisch, zumal sie das buchstäbliche Ende der Zeit besonders drastisch verdeutlicht.⁸ „Dass die Weltzeit aus den Fugen geraten ist, zeigt sich auch an der Suspendierung der Zyklen und Rhythmen natürlicher Zeitfolgen“, schreibt Metin Genç, der darin eine Kritik an den Auswüchsen „totale[r] Naturexploration“ und „Natur-

6 Besonders über den englischen Begriff des *enlightenments* wird deutlich, dass sich sich darin eine implizite Aufklärungskritik andeutet.

7 So heißt es bei Virilio etwa an einer Stelle, „die Zeit der Chronologie und der Geschichte, *die vorübergeht*, wird ersetzt durch eine Zeit, die *sich belichtet*, die sich der absoluten Geschwindigkeit des Lichts aussetzt. Diese Abdriftung des wissenschaftlichen Absolutismus des Raums und der Zeit Newtons zu dem Einsteins, dem der Lichtgeschwindigkeit, ist erhellend, ‚erhellend‘ im photographischen Sinn des Begriffs“ (VIRILIO 2015a: 70).

8 Im Kontext literarischer Klimakatastrophen sei an dieser Stelle etwa auf H.G. Wells' genrepregenden Science-Fiction Roman *The Time Machine* (1895) verwiesen, in dem sich der Sonnenlauf in der endzeitlichen Zukunft bis zum Stillstand verlangsamt (vgl. HORN 2014: 148).

beherrschung“ (GENÇ 2016: 260f.) erkennt. Versteht man das Motiv der stillstehenden Sonne dementsprechend etwa als Symbol der Klimaerwärmung, wird die anklingende Technik- und Beschleunigungsthematik um eine zusätzliche Dimension erweitert. Auffallend ist, dass die Figuren die Hitze des immergleichen Augusttags am eigenen Leib empfinden und diese in Kontrast tritt zu „zahlreichen Wortbildern des Eises“, die den veränderten Aggregatzustand einer „gefrorene[n] Welt“ (ORTH 2014: 42) charakterisieren.

2.2 Postapokalyptische Wanderungen und Anti-Idyllen

Von Anfang an ist eine paradoxe Bewegung im Stillstand handlungsprägend und erscheint als Reflexionsfläche unterschiedlicher Bedeutungsimplicationen. Zentrales und zunächst deutlichstes Reflexionsmoment ist das Leitmotiv der Reise, das aus Sicht des Ich-Erzählers Adrian Haffner in den Blick rückt und zu einer Grundbedingung der eigenen Existenz wird: „[E]s war nur die Unruhe, die uns alle nicht verließ [...], die jene halbbewusste physische Gewissheit erzeugt, man sei noch nicht in eine Statue verwandelt worden.“ (L: 65) In Gruppen und in Alleingängen brechen die Überlebenden auf, um den Zeitstillstand auch räumlich zu ermessen und die topographischen Grenzlinien der Apokalypse abzustecken: „Wir verstanden uns darin, dass das Reisen am wichtigsten sei [...], die Expedition, das radiale und radikale Austesten der Grenzen unserer Verwunschenheit.“ (L: 103) Adrian macht sich dabei auch auf die Suche nach seiner Frau Karin, um „sie auf die gleiche Weise vor Augen [zu] haben“ (L: 123) wie all die anderen „Wachsfiguren“ (L: 121) und sich dadurch der Realität des märchenhaft anmutenden Zustands zu vergewissern.

Dass ausgerechnet das „Gehen, ohne Alternative“ (L: 23) als letzte aller möglichen Fortbewegungsarten für die Figuren übrigbleibt, erscheint im Licht einer möglichen Beschleunigungskritik beinahe ironisch. Die Routen und Weitwanderwege, die Straßen und Autobahnen, die der Ich-Erzähler auf seinen Reisen durch Deutschland, die Schweiz oder Italien entlangwandert, präsentieren sich als Relikte einer kaum mehr erinnerlichen Vorzeit, die divergierende Geschwindigkeiten unumkehrbar in Kontrast setzt:

Autobahnkreuze liegen wie die unbeweglich gewordenen Gelenke der erschlagenen Riesen im Sommergras. Reifenlager, Schrottplätze, Tankstellen, Abstellflächen für Gebrauchtwagenmärkte folgen, um uns höhnisch an die einstige Mobilität zu erinnern. Seit langem schon erregt uns kaum etwas mehr als das Fahren, die Idee müheloser Fortbewegung. (L: 136)

Als ehemalige Knotenpunkte moderner Mobilität treten die zweckentfremdeten und stillgelegten Bahnhöfe, Tankstellen und Parkplätze nun umso deut-

licher in Erscheinung und werden gerade „in ihrer Dysfunktionalität gegenwärtig“ (VÖLKER 2015: 326). Von Anfang an sind Sehen und Gehen dabei unauflöslich aufeinander bezogen und bilden den Schnittpunkt der narrativen Choreographie des Blicks. Wie Oliver Völker bemerkt, hat die Entschleunigung der Fortbewegung eine frappierende Wirkung: Eine modernetypische „*Kompression des Raumes*“ (ROSA 2016: 62, kursiv im Original) wird in ihr Gegenteil verkehrt, in dem sich nicht nur der flüchtige Augenblick, sondern der Raum mikroskopisch aufdehnt (vgl. VÖLKER 2015: 323). Die zeitlupenartige „Verlangsamung der Wahrnehmung“ erscheint stellenweise beinahe an eine „romantische Naturbetrachtung“ (GENÇ 2016: 257) angeglichen, die Idylle und Anti-Idylle überblendet.

2.3 Reiseskizzen und Montagen der Unzeit

Die omnipräsente Metaphorik des Bildes und der medialen Stillstellung wird in Lehrs Erzählexperiment dabei in die Dreidimensionalität des Raumes verschoben, der in der katastrophischen Überbelichtung wie arrangiert wirkt:

Es ist keine Fotografie, es ist ein Skulpturgarten [...] Lebende Statuen oder Statuen von lebendigen Menschen in Originalgröße und vor ihnen und bald schon um sie herum sind wir, als sich bewegende Zuschauer, wie Museumsbesucher, denen die Kunst, mit der das Leben hier authentisch festgehalten wurde, fast die Sprache raubt. (L: 34)

Wie der Ich-Erzähler hier selbst feststellt, stößt die Sprache angesichts dieser Bedingungen beinahe an ihre Grenzen, womit der Roman die eigenen Darstellungsmöglichkeiten zu reflektieren scheint. „Als genuin zeitliches Medium hat die Literatur normalerweise keine Möglichkeit, einen Zeitstillstand sprachlich-mimetisch wiederzugeben oder performativ-medial zu inszenieren“, schreibt Sabine Haupt. „Sowohl Sprache wie auch Schrift sind – im Gegensatz zur bildenden Kunst – Medien der Sukzession“ (HAUPT 2021: 273). Literarische Experimente wie Lehrs Roman rühren an der Laokoon'schen Unterscheidung von Raum- und Zeitkunst und bringen eine medientheoretische Differenz zwischen „Mahlerey und Poesie“ ins Wanken.⁹ Eine an die „Tradition der Ekphrasis“ (ebd. 277) anschließende Ästhetik wird von Lehr indes durch eine Fülle an sprachlichen Bildern, Metaphern und Analogien erweitert, mit-

⁹ Sabine Haupt verweist darauf, dass die aus Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766) hervorgegangene Grenzziehung seit jeher von künstlerischen Darstellungen ausgereizt wurde. Beispielhaft nennt sie hier etwa „das Motiv einer magischen oder utopischen Verräumlichung von Zeit“, wie dies etwa „im Märchen oder Mythos durch den Chronotopos der Zeit-Enklave“ (HAUPT 2021: 273) versinnbildlicht sei.

hilfe derer die surrealen Gegebenheiten einer statischen Welt erfahrbar werden. In der dezidierten Auseinandersetzung mit physikalischen Theorien wie Einsteins Relativitätstheorie oder der Quantenphysik bewegt sich Lehr dabei im Spannungsfeld von Wissenschaft und Fiktion, in dem er die „Diskrepanz von Begriff und Bild“ (ebd. 261) produktiv werden lässt. Auf diese Weise entwickelt er eine Sprache für einen Zustand, der zwar unmöglich erscheint, in der Darstellung aber dennoch empirische Plastizität annimmt.

Bezeichnenderweise ist es neben dem kilometerlangen Gehen vor allem das Schreiben, das für den Ich-Erzähler zu einer existenziell notwendigen Praktik avanciert und zugleich die Möglichkeit des eigenen Erzählens bedingt („Wer nicht schreibt, wird unsere Welt kaum ertragen“, L: 161). So erscheint abgesehen von der Bewegung der schriftliche Ausdruck als einzige Option, „eine durch die Metaphern der Erstarrung, der Vereisung und des Todes bezeichnete Welt anzueignen und erfahrbar zu machen“ (VÖLKER 2015: 327). Der Rhythmus des Gehens korrespondiert dabei mit dem Sehen ebenso wie mit dem Schreiben und erzeugt gerade dadurch die erwanderte (Chrono-)Topographie des Stillstands.

Adrians Aufzeichnungen bilden eine fragmentarische Montage der „Unzeit“ (L: 132), die rückblickend in zahlreichen Versatzstücken aufgerollt wird und auch formal die inhaltliche Exposition nachbildet: Die Narration präsentiert sich ebenso wie die zerbrochene Zeitstruktur non-linear und sprunghaft und ist durch eine relative Handlungsarmut gekennzeichnet. Während sich die Schilderungen des Geschehenen oft in ausufernden Beschreibungen erschöpfen, die eine Dehnung der erzählten Zeit bewirken, springen sie zugleich pro und analeptisch zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hin und her (vgl. HORSTKOTTE 2017: 410). So finden sich „gegenwärtige Wahrnehmungen mit Erinnerungen und Fantasien“ verschränkt, die – wie Silke Horstkotte treffend feststellt – „eine geradezu detektivische Lektüre“ (ebd. 408) fordern. Tatsächlich werden vom Ich-Erzähler an einigen Stellen denn auch ganze Jahre in der Chronologie unterschlagen und im Gegeneinander von Zeit und Unzeit ausgeblendet.

2.4 Exerziten der Ruhe und Anatomien der Stille

Akustisches Begleitphänomen des Stillstands ist die Stille, die sich bleischwer über die alpine Landschaft gesenkt hat. Abseits der großen zivilisatorischen Infrastrukturen überkommt die „Chrono-Trekker“ (L: 80) dabei selbst manchmal die Illusion einer urlaubsähnlichen Ruhe, in der sie sich „für erholsame wahnhaftige Minuten dem Glauben überlassen [...], einer Betriebsamkeit oder städtischen Hektik entronnen zu sein“ (L: 91). In Anspielung auf Goethes *Ein Gleiches* gewinnt das Warten „unter unbarmherzigen Wipfeln ohne einen

Hauch“ raumgreifend Form und mündet in „illusionsprallen Tagen auf Moos“, die sich ähnlich wie ein „Sommerurlaub“ (L: 134) anfühlen. Wenn Lehr auf diese Weise Konnotationen von Stillstand als Pause und Auszeit beschwört, werden diese zugleich ironisch gebrochen und wiederholt durch extreme Einsamkeitsempfindungen konterkariert (vgl. ORTH 2014).

Tatsächlich erfahren sich der Protagonist Adrian und die übrigen Chronifizierten von der Umgebung seltsam entfremdet und von jeglicher Resonanz mit der zur „Folie“ (L: 144) gewordenen Wirklichkeit abgeschnitten, wenn in dieser ein umfassendes „Weltverstummen“ (ROSA 2019: 707) Realität geworden ist. Innerhalb der Chronostase sind die Figuren in geradezu radikaler Weise auf ihre mobilen Eigenzeitblasen verwiesen, in denen der Körper zum einzigen Taktgeber eines subjektiven Zeitgefühls wird. Adrian spricht von einem „Käfig“ des eigenen „Atems“, einem „Tunnel dunkles rhythmisches Selbst“, das analeptisch bis zur eigenen „Geburt“ (L: 11) zurückreicht. In komplementärer Kontrastierung erschließt sich dadurch auch eine Nähe der erlebten Stille zum Begriffsfeld des Todes, das eine – den ganzen Text durchziehende – frappierende nekrologische Metaphorik begründet. So wird die chronostatische Realität immer wieder als postapokalyptische Geisterwelt stilisiert, die an der Grenze zwischen Leben und Tod angesiedelt scheint. Die Chronifizierten bezeichnen sich dabei selbst als „Zombies“ (L: 168) und auch die übrigen Menschen sind lediglich in einen komatösen Zustand verfallen, in dem sie wie in einem Tableau Vivant unbeweglich verharren. Ihre wesentlichste Entsprechung findet die morbide Metaphorik jedoch in der Zahl 42, die – wie relativ früh im Roman erklärt wird – im Japanischen nichts anderes als „Tod“ (L: 36) bedeutet.¹⁰

2.5 Im/Mobilität und Signaturen der Macht

Trotz ihrer Eingeschränktheit bleibt es den Chronifizierten möglich, sich einen paradoxen Komfort zu erhalten, der sich nicht zuletzt aus einer ungeheuren Macht speist. Sie können sich am „Skulpturengarten“ (L: 34) der Welt bedienen, können die Umgebung „mit Zeit infizieren“ (L: 110) und dadurch beliebig auf Nahrung, Kleidung und andere Bedarfsgegenstände zugreifen. Auch Menschen – und das ist die ungeheuerlichste ihrer Fähigkeiten – lassen

¹⁰ Tatsächlich hat der Autor selbst in Interviews vorgeschlagen, den Text als „Übergangsroman“ zu verstehen, der einen „Übergang vom Sterben zum Todsein“ (REULECKE/LEHR 2008: 29) ausleuchte. In Bezug auf die titelgebende Zahl 42 lässt sich außerdem eine Verbindung zum Science-Fiction-Klassiker *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1978) von Douglas Adams herstellen, wenn in diesem ein außerirdischer Computer die Frage nach dem Sinn des Lebens mit der Zahl „42“ beantwortet (vgl. HAUPT 2021: 271).

sich bei körperlicher Annäherung soweit ‚wiederbeleben‘, dass sie bewegbar, gewissermaßen *gefällig* werden. Die ganze Welt erscheint dadurch verdinglicht und objektiviert und gewinnt die verzerrten Konturen eines kapitalistischen Konsumparadieses.

Das veranschaulichte Machtgefüge fungiert indes auch als Gleichnis eines Mobilitätsregimes, in dem gerade die Immobilisierung des Raumes einen instrumentellen Zugriff auf diesen rechtfertigt und provoziert. Mit fortschreitender Unzeit durchlaufen die Figuren verschiedene „Stufen“ der „Degeneration“, wie sie es nennen, die vom „Schock“ über „Orientierung“, „Missbrauch“ und „Depression“ bis hin zum „Fanatismus“ (L: 18) reichen. Tatsächlich sind auch die Kapitel des Textes danach strukturiert und folgen der Logik einer genretypischen „Anthropologie des Desasters“ (HORN 2014: 26). Wie Sabine Haupt feststellt, führt der Roman vor Augen, „was geschieht, wenn völlig durchschnittliche, bisher unauffällige Menschen ohne besondere kriminelle Disposition Verfügungsgewalt über andere erlangen“, wobei die „neue zeitlose Welt“ einen „Ort zwischen Hölle und Schlaraffenland“ (HAUPT 2021: 276) kreierte. So ist es neben der Unbeweglichkeit gerade die Zeitlosigkeit der erfahrenen Wirklichkeit, die in Kontrast zur Eigenzeit der Figuren tritt und dadurch eine moralische Indifferenz bedingt.¹¹

Die Auswüchse der Katastrophe werden in den Schilderungen des Ich-Erzählers sukzessive enthüllt und aus dessen Sicht dokumentiert. Tatsächlich gesteht er seine von Vergewaltigung bis Mord reichenden Verbrechen erst nach und nach und entpuppt sich so als zunehmend unzuverlässiger Erzähler (vgl. HORSTKOTTE 2017: 410). Auf frappierende Weise zieht sich die Darstellung dabei auch auf die voyeuristische Perspektive eines als männlich markierten Blicks zusammen, in dem es zu einer „Parallelisierung der Zeitverhältnisse mit den Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern“ (GENÇ 2016: 266) kommt. Vor allem Frauen erscheinen in den Schilderungen des Ich-Erzählers stark objektiviert, wobei eine „Hegemonie der Eigenzeit [...] die männliche Hegemonie über den weiblichen Körper [triggert]“ (GENÇ 2016: 266). Wenn Metin Genç in diesem Kontext festhält, dass Zeit und Macht in eins fallen, muss ergänzt werden, dass sich diese Macht vor allem über die dargestellte Im/Mobilität verdeutlicht. Der Ich-Erzähler nimmt Frauen als Sexobjekte

¹¹ Sabine Zubarik argumentiert sogar, dass das temporale Gefälle eine Asymmetrie zwischen den Chronifizierten und Nicht-Chronifizierten hervorbringt, die auch ungeachtet ihrer Auswirkungen unethisch erscheint: „Being *in time* in a static world *without time* is unethical and manipulative, no matter what the timed person tries to do or to avoid.“ (ZUBARIK 2016: 277)

wahr, die der eigenen Bedürfnisbefriedigung dienen und in seinen Augen dafür buchstäblich zur Verfügung stehen: „In meinem Hotelzimmer hat das schamrote Zimmermädchen die Stellung so gut gehalten wie ihre Wangenfarbe.“ (L: 69)¹² Die Pointe dabei bleibt jedoch, dass sich die leblosen Frauen dem vollständigen Zugriff des Ich-Erzählers letztlich entziehen, indem sie ihm in ihrer Bewusstlosigkeit eine Antwort auf sein Begehren versagen. Der Ich-Erzähler wird ebenso wie die anderen Chronifizierten immer wieder auf den eigenen Zustand zeitlicher Isoliertheit verwiesen, der sich am Ende auf die robinsonadische Perspektive des letzten Menschen einengt. Nach dem finalen Experiment in CERN, von dem sich die Figuren gegen Ende des Textes ein Wiedereinsetzen der Weltzeit erhoffen, bleibt der Ich-Erzähler als vermeintlich letzter Überlebender übrig, während die anderen Chronifizierten nun ebenfalls zu Statuen erstarrt sind.

3 Schlusswort

Thomas Lehrs Erzählexperiment lässt sich – wie im Anschluss an die Analyse festgehalten werden kann – als literarische Zeit-Diagnose verstehen, die das Moment apokalyptischer Enthüllung auf die entworfene Topographie zeitlichen Stillstands projiziert und zur chronotopischen Bestandsaufnahme einer gespenstischen Wirklichkeit verzerrt. Aus einer radikal entschleunigten Wahrnehmung resultiert eine Ästhetik, die im wörtlichen Sinn vor Augen führt, still- und feststellt, und die katastrophische Gegenwart als allzeit belichtetes Standbild präsentiert. Bemerkenswert ist dabei, dass dieses Standbild *begehbar* bleibt bzw. gerade durch die Bewegung entsteht und somit plastisch, einsehbar und erfahrbar wird.¹³ Die dargestellten Bewegungen treten in diesem Modus in ungewohnter Schärfe hervor und werden als Signaturen eines katastrophischen Mobilitäts- und Machtregimes erkennbar. Bezeichnenderweise ist es die Reise, die zum Modus einer solchen Welterfahrung avanciert und mit dem Akt des Schreibens einhergeht, der die Perspektive in drastischer Weise auf Ansichten und Aufzeichnungen des Ich-Erzählers beschränkt. Die (erzählte) Zeit des Protagonisten wird somit zum Paradigma der Narration, das den

¹² Die im Text immer wieder ins Spiel gebrachte „Dornröschentheorie“ (L: 95) gewinnt unter diesen Vorzeichen eine ganz eigene Bedeutung und wird zur metaphorischen Kodierung der Geschlechterverhältnisse.

¹³ „Die Seifenblasen der Kunst müssen begehbar bleiben,“ hat der Autor passenderweise selbst in einem Interview mit Anne-Kathrin Reulecke formuliert und damit auch den Anspruch an das eigene Schaffen festgelegt (vgl. REULECKE/LEHR 2008: 26).

Blick auf die zur Objektwelt erstarrten Wirklichkeit bestimmt. Gegenwärtige Zeit-Diagnosen, wie etwa Virilios ‚rasender Stillstand‘ (VIRILIO 2015a), präsentieren sich in Lehrs Text indes als verfremdete Spiegelungen theoretischer Reflexion, die sich in den Aporien der Geschichte verlaufen und in ambivalenten Metaphern überblendet werden. So lässt der Autor das in CERN versinnbildlichte Beschleunigungsdiktat (vgl. ROSA 2016) zwar in einen Zustand radikaler Stillstellung kollabieren, führt aber zugleich eine darin anklingende „Sehnsucht nach einer gänzlich anderen zeitlichen Ordnung“ und einer „resonanten Zeiterfahrung“ (HORSTKOTTE 2017: 415) ad absurdum. Im Setting katastrophischer Entschleunigung verdichtet sich im Text eine Kritik an „den Temporalstrukturen der postindustriellen westlichen Spätmoderne“ (ebd.), die gerade auch die Darstellung von Im/Mobilität miteinschließt und im Bild einer zukunfts- und vergangenheitslosen Gegenwart fixiert wird. Durch die paradoxe Verschränkung von Stillstand und Bewegung entsteht dabei eine Spannung, die die Handlung von Anfang an begleitet und vorantreibt, eine ambivalente raumzeitliche Bildsprache produziert und inhaltliche sowie formale Dynamiken der Stasis hervorbringt.

Literaturverzeichnis:

- ASSMANN, Aleida (2013): *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München: Hanser.
- BACHTIN, Michail M. (2017): *Chronotopos*. Aus dem Russischen v. Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke. 4. Auflage. Berlin: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1879).
- BÖHME, Hartmut (2005): Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. IX-XXIII.
- CORNILS, Ingo (2020): *Beyond tomorrow. German science fiction and utopian thought in the 20th and 21st centuries*. Rochester/New York: Camden House.
- DERRIDA, Jacques (2021): *Apokalypse*. Aus dem Französischen von Michael Wetzel. 5., durchgesehene Auflage. Wien: Passagen.
- GAMPER, Michael (2016): Ästhetische Eigenzeiten der Physik. Am Beispiel von Thomas Lehrs Roman *42*. In: Tanja van Hoorn (Hg.): *Zeit, Stillstellung und Geschichte im deutschsprachigen Gegenwartsroman*. Hannover: Wehrhahn, S. 13–30.
- GELHARD, Andreas/ HAGEN, Ulrike/ SCHMIDT, Ulf (2004): Stillstellen. Einige Vorbemerkungen. In: *Stillstellen. Medien – Aufzeichnung – Zeit*. Hrsg. v. Andreas Gelhard. Schliengen: Ed. Argus (Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung), S. 7–11.

- GENÇ, Metin (2016): Ereigniszeit und Eigenzeit. Zur literarischen Ästhetik operativer Zeitlichkeit. Bielefeld: transcript.
- GRONAU, Barbara (2020): Stillstand. In: Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten. Hrsg. v. Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen Richter. Hannover: Wehrhahn (Ästhetische Eigenzeiten, 16), S. 333–340.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich (2010): Unsere breite Gegenwart. Aus dem Englischen v. Frank Born. Berlin: Suhrkamp.
- HALLET, Wolfgang/ NEUMANN, Birgit (2009): Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Hrsg. v. Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann. Bielefeld: transcript, S.11–32.
- HAUPT, Sabine (2021): Literatur als ‚Phänomenotechnik‘, ‚Gedankenexperiment‘ und ‚Diskurszone‘: Thomas Lehrs ‚Quantenroman‘ 42. In: KulturPoetik Jg. 21, 2/2021, S. 256–282 [Online-Version]. URL: <https://doi.org/10.13109/kult.2021.21.2.256> [16.04.2022].
- HOLDENRIED, Michaela/ HONOLD, Alexander/ HERMES, Stefan (2017): Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Zur Einführung. In: Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Hrsg. v. Michaela Holdenried, Alexander Honold u. Stefan Hermes. Berlin: Erich Schmidt, S. 9–16.
- HORN, Eva (2014): Zukunft als Katastrophe. Frankfurt am Main: Fischer.
- HORN, Eva (2020): Anthropozän. In: Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten. Hrsg. v. Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen Richter. Hannover: Wehrhahn (Ästhetische Eigenzeiten, 16), S. 43–51.
- HORSTKOTTE, Silke (2017): Die Zeit, die endet, und das Ende der Zeit: Apokalyptisches Erzählen in Thomas Lehrs 42 und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*. In: Oxford German Studies, Jg. 46, 4/2017, S. 403–415 [Online-Version]. URL: <https://doi.org/10.1080/00787191.2017.1370186> [16.04.2022].
- LEHR, Thomas (2005): 42. Roman. 4. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag.
- LÜBBE, Hermann (2003): Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart. 3., um ein Nachwort erweiterte Auflage. Berlin: Springer.
- ORTH, Dominik (2014): Erzählwelten der Einsamkeit. Auflösungsformen der Gesellschaft in Thomas Lehrs 42 und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*. In: Imagining Alternatives: Utopias – Dystopias – Heterotopias. Hrsg. v. Gillian Pye u. Sabine Strümper-Krobb. Konstanz: Hartung-Gorre, S.41–55.
- OSCHMANN, Dirk (2020): Augenblick. In: Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten. Hrsg. v. Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen Richter. Hannover: Wehrhahn Verlag (Ästhetische Eigenzeiten, 16), 52–59.
- PAUSE, Johannes (2012): Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Köln: Böhlau.
- REULECKE, Anne-Kathrin/ LEHR, Thomas (2008): „Die Seifenblasen der Kunst müssen begehbar sein“. Ein Gespräch mit Thomas Lehr über physikalisch-literarische Experimente und den Roman 42. In: Von null bis unendlich. Literarische Inszenierungen

- naturwissenschaftlichen Wissens. Hrsg. v. Anne-Kathrin Reulecke. Köln: Böhlau (Literatur, Kultur, Geschlecht. Grosse Reihe, Bd. 48), S. 17–36.
- ROSA, Hartmut (2016): Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. 11. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1760).
- ROSA, Hartmut (2019): Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Berlin: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 2272).
- VIRILIO, Paul (2015a): Rasender Stillstand. Essay. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer.
- VIRILIO, Paul (2015b): Der große Beschleuniger. 2. Aufl. Wien: Passagen Forum.
- VÖLKER, Oliver (2015): „Freeze this frame“. Zeitlicher Stillstand in Lehrs *42* und McCarthys *The Road*. In: Technische Beschleunigung – ästhetische Verlangsamung? Mobile Inszenierung in Literatur, Film, Musik, Alltag und Politik. Hrsg. v. Jan Volker Röhnert. Köln: Böhlau, S. 317–328.
- ZUBARIK, Sabine (2016): The Ethics of Time: Stasis and Dilation in Thomas Lehr's *42* and Svend Age Madsen's *Days with Diam*. In: Critical Time in Modern German Literature and Culture. Hrsg. v. Dirk Göttsche. Bern: Peter Lang (Studies in Modern German and Austrian Literature, Bd. 3), S. 271–284.