



A AUSSIGER
BEITRÄGE

GERMANISTISCHE SCHRIFTENREIHE
AUS FORSCHUNG UND LEHRE

SUPPLEMENT



2022
16. JAHRGANG

A AUSSIGER
BEITRÄGE B

GERMANISTISCHE SCHRIFTENREIHE
AUS FORSCHUNG UND LEHRE

SUPPLEMENT

2022

16. JAHRGANG

*Eine schöne neue Welt? Heimat im Spannungsfeld von Gedächtnis
und Dystopie in Literatur, Film und anderen Medien
des 20. und 21. Jahrhunderts*

Hrsg. von

**Carme Bescansa, Renata Cornejo, Garbiñe Iztueta-Goizueta,
Iraide Talavera-Burgos und Mario Saalbach**



ACTA UNIVERSITATIS PURKYNIANAE
FACULTATIS PHILOSOPHICAE STUDIA GERMANICA

AUSSIGER BEITRÄGE

Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre

Redaktionsrat:

Hana Bergerová (Ústí n. L.), Renata Cornejo (Ústí n. L.), Věra Janíková (Brno), Heinz-Helmut Lüger (Bad Bergzabern), Mario Saalbach (Vitoria-Gasteiz), Georg Schuppener (Leipzig/Ústí n. L.), Petra Szatmári (Budapest), Sandra Vlasta (Mainz), Karin Wozonig (Wien)

E-Mail-Kontakt: ABRedaktion@ujep.cz

Für alle inhaltlichen Aussagen der Beiträge zeichnen die Autor/inn/en verantwortlich. Hinweise zur Gestaltung der Manuskripte unter: <http://ff.ujep.cz/ab>
Die Zeitschrift erscheint einmal jährlich und ist bis auf die letzte Nummer bei GiNDok (www.germanistik-im-netz.de/gindok) elektronisch abrufbar.

Anschrift der Redaktion: Aussiger Beiträge
Katedra germanistiky FF UJEP
Pasteurova 13, CZ-40096 Ústí nad Labem

Bestellung in Tschechien: Knihkupectví UJEP
Pasteurova 1, CZ-40096 Ústí nad Labem
knihkupectvi@ujep.cz

Bestellung im Ausland: PRAESENS VERLAG
Wehlstraße 154/12, A-1020 Wien
bestellung@praesens.at

Design: LR Consulting, spol. s r. o.
J. V. Sládka 1113/3, CZ-41501 Teplice
www.LRDesign.cz

Technische Redaktion: martin.tresnak@gmail.com

Auflage: 200

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung des Spanischen Ministeriums für Wissenschaft und Innovation (Forschungsprojekt FFI2017-84342-P).



© Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Filozofická fakulta
Ústí nad Labem, 2022

© Praesens Verlag Wien, 2022

ISSN 1802-6419

ISBN 978-80-7561-349-3 (UJEP), ISBN 978-3-7069-1168-9 (Praesens Verlag)

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 5

I WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

CARME BESCANSA: Der Heimatbegriff im Verhältnis zu Gedächtnis und Dystopie 11

WITHOLD BONNER: „Vorwärts oder rückwärts wird sinnlos“. Heimat als Dystopie in Franz Fühmanns *Saiäns-Fiktschen* 27

GARBIÑE IZTUETA-GOIZUETA: Wende als Experimentierfeld: kritisch-post-humanistische und utopisch-dystopische Perspektiven auf Heimat in Lutz Seilers *Stern III* 47

LUCAS PRIESKE: Heimat als Grenzgang. Kulturelles Gedächtnis und dystopische Narration als Modi konservativer Heimatkonstruktion in Jeremias Gotthelfs (1842) und Mark M. Rissis (1983) *Die schwarze Spinne* 63

THOMAS FUHR: Heimat als Dystopie in Mischa Kopmanns Roman *Dorfdioten* 75

JOHANNES KRAUSE: Wilde Heimat – Der locus amoenus als Instrument zur Strukturierung eines Heimatbildes in postapokalyptischen Kinder- und Jugendmedien am Beispiel der Graphic Novel *Endzeit* (2018) von Olivia Vieweg 89

IRAIDE TALAVERA BURGOS: *Momo* oder der Schutz der Heimat und des Gedächtnisses in einer dystopischen Welt 107

ALEXANDRA JUSTER: Juli Zehs *Corpus Delicti*: Visionäre Dystopie, Erinnerung und zwiespältiges Heimatverständnis 117

STEPHANIE WILLEKE: Fragile Ordnungen – Heimatkonstruktionen im Ausnahmezustand in Doron Rabinovicis *Die Außerirdischen* 133

II REZENSIONEN UND BERICHTE

<i>Bescansa, Carme/ Saalbach, Mario/ Talavera, Iraide/ Iztueta, Garbiñe (Hgg.) (2020):</i> Unheimliche Heimaträume. Repräsentationen von Heimat in der deutschsprachigen Literatur seit 1918. Bern u. a.: Peter Lang (<i>Gabriela Šilhavá</i>)	149
<i>Ewers, Hans-Heino (2022):</i> Theorie der kinder- und jugendliterarischen Kommunikation. Eine Grundlegung. Berlin: Schwabe (<i>Tamara Bučková</i>)	152
<i>Iztueta, Garbiñe/ Bescansa, Carme/ Talavera, Iraide/ Saalbach, Mario (Hgg.) (2021):</i> Heimat und Gedächtnis heute. Literarische Repräsentationen von Heimat in der aktuellen deutschsprachigen Literatur. Bern u. a.: Peter Lang (<i>Martina Mühlberg Krejčová</i>)	155
<i>Cassandra: Krisenfrüherkennung durch Literaturoswertung. Ein Projekt-Bericht (Monika Wolting)</i>	158
Englische Abstracts	162
Verzeichnis der Beiträger/innen	166
Verzeichnis der Gutachter/innen	169

VORWORT

Bei der vorliegenden Ausgabe der *Aussiger Beiträge* handelt es sich um eine Supplement-Nummer, die sich aus der langjährigen Zusammenarbeit der Universität Jan Evangelista Purkyně in Ústí nad Labem und der Universität des Baskenlandes UPV/EHU in Vitoria-Gasteiz (Spanien) ergibt. Seit einem guten Jahrzehnt findet sowohl in der Lehre (Erasmuspartnerschaft) als auch in der Forschung ein reger und fruchtbarer Austausch zwischen beiden Institutionen im Bereich der Literaturwissenschaft statt. Dazu gehört die gegenseitige Beteiligung an den von beiden Universitäten organisierten internationalen Tagungen (in Ústí, Prag und Vitoria-Gasteiz) sowie die langjährige Mitarbeit von Mario Saalbach (Vitoria-Gasteiz) im Redaktionsrat der *Aussiger Beiträge*. Die gemeinsame Herausgabe einer Supplement-Nummer stellt somit eine sinnvolle Erweiterung der bisherigen fruchtbaren Zusammenarbeit dar.

Den thematischen Schwerpunkt der Supplement-Nummer 2022 bildet das dreigliedrige Motto „Heimat – Gedächtnis – Dystopie“. Darin wird eine Fortführung der Reflexion zum Heimatbegriff verfolgt, mit dem sich die Forschungsgruppe der UPV/EHU bisher in mehreren Projekten intensiv auseinandergesetzt hat. *Heimat* wird diesmal im Hinblick auf die Konzepte Dystopie und Gedächtnis fokussiert und auf die sich daraus ergebenden gegenseitigen Spannungen hin untersucht. Damit reagiert die Nummer auf den aktuellen literaturwissenschaftlichen Forschungsdiskurs und berücksichtigt zugleich gegenwärtige Tendenzen und Fragestellungen, die nicht nur auf die Krise durch die Covid-Pandemie zurückzuführen sind, in deren Folge sie jedoch verstärkt auftreten.

Wenn Gesellschaften und Individuen sich in ihren Gewissheiten sowie in ihren Handlungs- und Denkmustern verunsichert oder sogar bedroht fühlen, wird gerne auf die Heimatkategorie zurückgegriffen, denn Heimat steht im traditionellen Verständnis als Synonym für Geborgenheit, Übersichtlichkeit und nicht zuletzt für den Ausschluss jedes Anderen. Andererseits setzt sich besonders im Zuge der Globalisierungs- und Vermischungstendenzen der letzten Jahrzehnte neben diesem Rückgriff auf ein traditionelles Heimatkonzept immer mehr eine komplexere und offene Definition von *Heimat* durch, die das Dynamische, Widersprüchliche, Hybride in den Vordergrund stellt. Die Entwicklung des Heimatbegriffs, die bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann, erlebt zweifellos als Folge des durch die Covid-Pandemie weltweit hervorgerufenen Umbruchs eine entscheidende Wende und eine in-

interessante Verschränkung mit dem Dystopiekonzept. Deswegen werden sich die Analysen in der vorliegenden Supplement-Nummer vorrangig – aber nicht ausschließlich – neuesten Werken der Erzählliteratur widmen. Die Weichen für diese Entwicklung wurden allerdings schon in den vergangenen Jahren und sogar Jahrzehnten gestellt, denn die Furcht um die Überlebenschancen eines vertrauten Heimatraums (sei er politisch-ideologischer Natur, sei er kultureller und sprachlicher, sei er ein Erinnerungsraum) begleitet die Beschäftigung mit *Heimat* fast seit ihren Anfängen.

Die Kategorie des Dystopischen, die in den letzten Jahrzehnten einen Boom in der Literatur erlebt, bietet dank ihrer Auseinandersetzung mit apokalyptischen bzw. postapokalyptischen (Zukunfts-)Szenarien einen interessanten Ausgangspunkt für die Analyse der neuen Heimatkonfigurationen, die in der Literatur und in verwandten Kunstformen wie Film und Graphic Novel umrissen werden. Sowohl Dystopie als auch Heimat werden als Seismograph für die Diagnose gegenwärtiger und sich anbahnender Tendenzen gedeutet. Dabei wirkt das Gedächtnis, der dritte Pfeiler der genannten Trias, als unentbehrlicher Speicher vergangener, dynamisch verarbeiteter Erfahrungen sowie befürchteter oder erwünschter Zukunftswelten. Das Gedächtnis spielt somit eine ausschlaggebende Rolle in der Konstruktion neuer bzw. dystopischer Heimaträume.

Die insgesamt neun Beiträge dieses Bandes zeigen, dass die Analyse der Kategorien Heimat, Dystopie und Gedächtnis in Korrelation eine Dynamisierung der literarisch entworfenen Heimaträume und eine Infragestellung deren Gültigkeitsanspruchs bewirkt. Der komplexe und progressive Charakter von Heimat, aber ebenfalls von Gedächtnis und Dystopie, sowie die vielfältigen Umschichtungen und Verschiebungen in der Bedeutung und Funktionsweise der drei kulturell und historisch bedingten Konstruktionen werden dabei nachgezeichnet.

In dem ersten Artikel bietet **Carme Bescansa** eine theoretische Fundierung der drei oben angeführten Begriffe in ihren Zusammenhängen und Wechselwirkungen. Damit entwirft sie eine konzeptuelle Grundlage als gemeinsamen Nenner für die anschließenden Werkanalysen.

In den zwei darauffolgenden Beiträgen ist die deutsch-deutsche Erinnerungskultur Ausgangspunkt der Reflexion um die Trias Heimat-Gedächtnis-Dystopie. **Withold Bonner** behandelt Franz Fühmanns Erzählungen *Saiäns-Fiktischen* (1981), um den Entwurf einer dystopischen Zukunftswelt zweier konkurrierender Machtblöcke zu schildern, welche unverwechselbar mit dem Szenario des Kalten Kriegs in den deutschen Staaten der 1970er Jahre zu identifizieren sind. Durch den von der Zukunft zur Vergangenheit oszillierenden Blick ergänzen

sich Gedächtnis und Dystopie zu einer hoffnungslosen zeitkritischen Heimatkonfiguration. **Garbiñe Iztueta-Goizueta** setzt sich in ihrem Beitrag zu Lutz Seilers Roman *Stern 111* (2020) aus einer kritisch-posthumanistischen Perspektive mit dem Gedächtnis der Wende auseinander und ergänzt dabei die drei Grundkonzepte Heimat, Gedächtnis und Dystopie um weitere Begriffe u.a. von Braidotti (*defamiliarization, nonlinearity*, usw.) und Haraway (*tentacularity*).

Die nächsten zwei Artikel vertiefen die Problematik im Hinblick auf die konservative dörfliche Heimattradition, welche hier allerdings in Dystopie umschlägt. **Lucas Prieske** analysiert Jeremias Gotthelfs biedermeierliche Novelle *Die schwarze Spinne* (1842) im Vergleich zu Mark M. Rissis gleichnamiger Filmadaption (1983). Der Autor zeigt, wie in beiden Werken Heimat, Dystopie und Gedächtnis aufeinander bezogen werden, um eine normativ-moralische Ordnung erzählbar zu machen. **Thomas Fuhr** wendet definitorische Elemente der kritischen Dystopie auf einen Dorfroman des 21. Jahrhunderts, Mischa Kopmanns *Dorfdioten* (2019), an. In der vom Autor signalisierten politischen Orientierung des Romans wird nicht nur die Komplexität der Heimatkategorie hervorgehoben, sondern auch die Erinnerungskultur kritisch hinterfragt.

In den zwei darauffolgenden Artikeln ist das utopische Moment als Teil dystopischer Heimatformen in Narrativen für ein jugendliches Publikum von zentraler Bedeutung. **Johannes Krause** untersucht in der Graphic Novel *Endzeit* von Olivia Vieweg (2018) die subjektive Heimatkonfiguration der Protagonistin in einer postapokalyptischen Welt. In der trostlosen Gegenwart erscheint das traditionsreiche Motiv des *locus amoenus* als potenzielle neue Heimat. Auch die Farbinszenierung spielt hier eine wichtige Rolle, da die farbigen Differenzierungen eine komplexere multifokale Erzählperspektive ermöglichen. **Iraide Talavera-Burgos** wendet auf Michael Endes Jugendklassiker *Momo* (1973) das Resonanzkonzept von Hartmut Rosa an. Heimat als Resonanzverhältnis zu deuten führt in einer dystopischen Gesellschaft die Hoffnung auf eine neue Heimat ein. Das Gedächtnis fungiert dabei als Instrument, um der Entfremdung durch die auf Optimierung und Produktivität bedachten Mächte zu entgehen.

Abgeschlossen wird die Supplement-Ausgabe der *Aussiger Beiträge* mit zwei Beiträgen – der eine behandelt den Begriff der Dystopie in Zusammenhang mit Gattungsfragen, der andere befasst sich mit einem literarischen Werk, welches für die deutschsprachige Dystopie als paradigmatisch gilt. Als moderner Klassiker der dystopischen Gattung wird Juli Zehs Roman *Corpus Delicti* von **Alexandra Juster** unter Berücksichtigung der Aussagen der Schriftstellerin zur Heimatdefinition auf seine Heimatkonfiguration sowie auf seine Anklänge zur außerliterarischen Lage der Covid-Pandemie hin untersucht. Der Artikel von **Stephanie Willeke** knüpft dagegen an einen traditionsreichen Topos der

Erinnerungskultur an: Die Schoah-Erinnerungen fungieren als Initiator von Gedächtnis und Dystopie und bestimmen grundlegend die Heimatkonfiguration in Doron Rabinovicis *Die Außerirdischen* (2017). Die Form des Erinnerns im Roman, so die Autorin, aktualisiere nicht nur die Shoah, sondern auch die Gattung der Dystopie. Die Möglichkeit einer Wiederholung des Horrors sei latent. Die Heimat als Ordnungsgefüge wird negiert und vielmehr durch prekäre Denk- und Handlungsmuster gekennzeichnet. So schließt die vorliegende Supplement-Nummer mit einer absichtlich beunruhigenden Zusammenführung von Heimat, Gedächtnis und Dystopie, in der die Wichtigkeit einer immerwährenden und gründlichen Auseinandersetzung mit diesen Konzepten vor Augen geführt wird, um der Gefahr einer Wiederkehr bzw. des erneuten Zustandekommens einer Katastrophe entgegenzuwirken.

Mit einer ähnlichen Thematik beschäftigt sich auch das Projekt *Cassandra* der Universitäten Tübingen und Wrocław. Ein Projektbericht dazu ergänzt, gemeinsam mit drei Rezensionen (zwei davon besprechen aktuelle Publikationen zum Thema *Heimat*), die vorliegende Supplement-Nummer 2022.

Die Herausgeber/innen

Carme Bescansa

Renata Cornejo

Garbiñe Tzueta-Goizueta

Traide Talavera-Burgos

Mario Saalbach

I

WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

CARME BESCANSÀ

Der Heimatbegriff im Verhältnis zu Gedächtnis und Dystopie

Im vorliegenden Artikel werden die Fundamente dargelegt, die den theoretischen Rahmen für die anschließenden Beiträge herstellen. Der Heimatbegriff ist seit einigen Jahren in der akademischen Diskussion über die Definitionsparameter von Menschen und Gesellschaften ein wichtiges Thema. Dabei wird er als dynamisch konstruierter, komplexer und hybrider (auch imaginärer) Raum der Selbstreflexion verstanden. In diesem Beitrag wird die Analyse vom Heimatkonzept weitergeführt, dieses in Beziehung zu Dystopie und zu Gedächtnis gesetzt und für die literarische Analyse fruchtbar gemacht. Von besonderer Relevanz erweist sich hierzu die (nicht lineare) Zeit-Dimension der Heimat, in der ein Dialog zwischen den Zeit-Ebenen stattfindet: das Gedächtnis – die offene, ständige Aufarbeitung vergangener Heimaten – fungiert dabei als die eine Reflexionsquelle, die Dystopie voraussehbarer Heimaten als die andere. Eine solche Dynamik macht die Entwicklung und die Historizität des jeweils Gegebenen anschaulicher und stellt somit die Verantwortung der Gesellschaft und des Einzelnen für solche Entwicklungen in den Vordergrund.

Schlüsselwörter: Heimat, Gedächtnis, Dystopie, Utopie, deutschsprachige Literatur

1 Aktualität des Themas

In Umbruchsituationen, in denen die gewohnten Orientierungsparameter ihre Gültigkeit zu verlieren scheinen, beschäftigt die Menschen mehr denn je die Frage, wohin die Welt steuert, in was für einer Zukunft wir leben werden.¹ Ein Paradigmenwechsel, wie erst kürzlich infolge der Covid-Pandemie, führt unerlässlich zu tiefgreifenden Veränderungen der Gesellschaften und der Individuen, die nachwirken werden (man denke an frühere Erfahrungen wie die schwarze Pest oder die spanische Grippe). Eine Reflexion über diese Auswirkungen betrifft allerdings nicht nur die Konfiguration des Subjekts, sondern

¹ Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des durch das Spanische Ministerium für Wirtschaft und Innovation geförderten Forschungsprojekts FFI2017–84342-P entstanden.

auch des Heimattraums (physisch und imaginär), in welchem sich jedes Individuum und jedes Kollektiv selbst erkennt und definiert und sich auch ständig (um)gestaltet.

Es ist kein Zufall, dass die Gattung der Dystopie, die gerade diesen Fragen nachgeht, in den letzten Jahrzehnten einen Boom in Film und in Literatur erfahren hat.² Die Erklärung dafür gibt Agnes Heller, die Dystopien als eine Art Seismographen für drohende Entwicklungen versteht (vgl. HELLER 2016: 69ff.). Eine Seuche ist in der Kunst oft der Auslöser von Zukunftsvisionen, in denen die Individuen die Kontrolle über die eigene Existenz und sogar die Chance zum Überleben verloren haben. In Literatur und Film gibt es zahlreiche Beispiele für solche dystopischen Entwicklungen. In diesem Zusammenhang erscheint die Reflexion konkret über die post-pandemische Welt im Rahmen der dystopischen Kunst als besonders vielversprechend, nicht zuletzt in Bezug auf die Spannungssache Sicherheit versus Freiheit (vgl. GIBBS 2020: 19).

Parallel zur diagnostizierenden Funktion, die Heller der Dystopie zur Registrierung gegenwärtiger Erschütterungen zuweist, wird bei Bönisch, Runia und Zehschmetzler auch die Kategorie Heimat als „Seismograph für gesellschaftspolitische Umbrüche“ (BÖNISCH et al. 2020: 7) betrachtet. So ist etwa für Krisensituationen der Rückgriff auf eine Strategie kennzeichnend, die spätestens seit den Napoleonischen Kriegen bis heute – etwa bei Migrationswellen – wiederholt angewendet wird: Die Heimatbeschwörung, das heißt, die Verabsolutierung und Verteidigung des Eigenen und Vertrauten, das als gefährdet wahrgenommen wird, gegenüber Elementen, die als fremd und destabilisierend empfunden werden.

Die Verschränkung von Heimat und Dystopie in ihrer jeweiligen seismographischen Funktion erweist sich als relevant für die Analyse der Gegenwart und der sich anbahnenden Zukunft. Sie erfordert allerdings eine Ergänzung durch die Achse des Gedächtnisses, welches die nötige Referenz und auch Voraussetzung für neue Welt- und Ichvorstellungen bietet. Im Folgenden sollen die zwischen den drei Konzepten bestehenden Bezüge dargelegt werden.

² „In Umbruchzeiten werden mehr Dystopien verfasst, was sich auch in den beiden letzten Jahrzehnten beobachten ließ, in denen Themen wie Klimawandel, Globalisierung und Digitalisierung bei vielen Menschen Gefühle der Verunsicherung und des Kontrollverlustes auslösten“ (GIBBS 2020: 10). Auch Claeys weist auf ein dystopisches Bewusstsein hin, angesichts der Weltentwicklung im neoliberalen Paradigma der Gegenwart (vgl. CLAEYS 2013: 172f., ebenfalls ZEISSLER 2008: 9).

2 Begriffsbestimmung

2.1 Heimat

Das Verständnis von Heimat als unbeweglichem Hort und als Bunker gegenüber Modernisierungsveränderungen sowie Vermischungs- und Globalisierungsprozessen existiert, wie erwähnt, insbesondere seit dem späten 18. Jahrhundert, also seit dem Beginn der Industrialisierung und der nationalistischen Ideologien. Neben diesem ausschließenden und starren Heimatverständnis entwickelt sich jedoch auch schon zu jener Zeit ein offenes Heimatkonzept, das vielmehr auf Prozedualität, auf Dynamik basiert:

A specifically German discourse of Heimat began to emerge in the late eighteenth century at the time of political upheaval and heightening awareness of change. Historicist thinking was paralleled by proto-evolutionary perception of the natural world too as changing. Antithetical to such temporalizing of nature in scientific thinking was the aesthetics of the sublime, the apprehension of the unchanging eternal or divine in nature. In this threshold epoch, Heimat too, like nature, serves antithetical cultural purposes. On the one hand, Heimat can be a conservative value promising stability and underpinning identity. [... On the other hand, CB] Heimat could take on a more radical hue in standing in for Germanness as a future aspiration. (BOA 2012: 34f.)

Die bis heute andauernde Spannung ‚regressive bzw. naturalisierte‘ versus ‚prospektiv-dynamische‘ Heimat kann über die Jahrhunderte (mit unterschiedlicher Gewichtung in den verschiedenen Phasen) bis in die Gegenwart zurückverfolgt werden.³ Die zunehmende Mobilität und die Globalisierung im Laufe des 20. Jahrhunderts führen zu einer Rückbesinnung eben auf die stabile unbewegliche Heimat als Schutzraum, aber allmählich – und ganz deutlich spätestens im 21. Jahrhundert – gewinnt im akademischen Umfeld eine offene, nicht raumgebundene Konzeption von Heimat die Oberhand (vgl. BLICKLE 2012a, EIGLER 2012, MORLEY 2000, EICHMANNS/FRANCKE 2013, COSTADURA 2019 u.v.m.).

³ So werden u. a... bei Gebhard et al. die unterschiedlichen Phasen in der Konzeptualisierung von Heimat differenziert: etwa die 1920er Jahre mit der Großstadterfahrung und mit den einhergehenden Gefühlen von Unbehautheit und Sehnsucht nach Einheit und Ordnung, oder die 1970er Jahre mit einer Heimerfahrung als identitätsgewährendem Lebensraum, zu der sich eine neue Bedrohung durch die Umweltzerstörung addierte (vgl. GEBHARD et al. 2007: 36f. u. 42). Für einen gründlichen Einblick in die Entwicklung des Heimatbegriffes mit ihren Akzent- und Bedeutungsverschiebungen siehe GEBHARD et al. (2007: 13–44) und WEBER et al. (2019: 6–8).

Das Prozeduale, das Hybride und die Komplexität als definitorische Merkmale von Heimat, die etwa in der Polarität ‚Heimat als Verteidigungswaffe versus Heimat als offenes Konstrukt‘, oder auch in der dynamischen Spannungsachse Sicherheit/Freiheit bzw. Gefahr/Chance sichtbar werden, haben mit dem Phänomen der Subjektivierung der Heimat im 18. und 19. Jahrhundert zu tun, d. h. mit der Verlegung des mittelalterlichen Heims als Hab und Gut in einen „Innenraum transzendentaler Subjektivität“ (HÜPPAUF 2007:116). Dieselbe Idee wird von Rosa als Subjektivierung der Weltbeziehung bezeichnet (vgl. ROSA 2019: 168), welche parallel zu oder in Folge der Entdeckung der Individualität im 18. Jh. stattfindet (vgl. JANNIDIS 1996: 44ff.). Je nach dem historischen Moment und nach der politisch-ideologischen sowie der marktwirtschaftlichen Perspektive wird der eine oder der andere Heimatbegriff heraufbeschworen.

2.2 Dystopie

Dystopien definiert Layh als die Darstellung von Gesellschaften, die noch schlechter sind als die jeweilige zeitgenössische außerfiktionale Realität. Die Erzählstrategie besteht dabei in der Extrapolation aktueller Tendenzen bzw. in der gedanklichen Prolongierung von in der Gegenwart bereits ansatzweise Vorhandenem zu einem realistisch vorstellbaren zukünftig-möglichen Negativum. (Vgl. LAYH 2014: 15, 158)

Zeißler kennzeichnet Dystopie

als eine literarische Form [...], die entweder eine alternative Gesellschaft beschreibt, die im Vergleich zur gegenwärtigen sozio-politischen Ordnung negativer erscheint, oder einzelne gesellschaftliche Prozesse in einer solchen Gesellschaft herausgreift. Sie richtet sich gegen bestimmte Tendenzen in der gegenwärtigen Gesellschaft des Autors bzw. gegen Bestrebungen gewisser Gruppen, die Gesellschaftsentwicklung in eine unerwünschte Richtung zu lenken. (ZEISSLER 2008: 17)

Beide Definitionen unterstreichen das Abhängigkeitsverhältnis zwischen der dystopischen Gattung und den Verhältnissen der Entstehungszeit. Dystopien bilden somit eine kritische Auseinandersetzung mit der jeweiligen Gegenwart und eine warnende Reflexion über die mögliche, sich anbahnende Zukunft.⁴

Die Tatsache, dass Dystopien zunehmende Präsenz und Beliebtheit im kulturellen bzw. literarischen Umfeld genießen, wird von Vieira anhand von zwei Faktoren begründet: die wiederholten traumatischen Erfahrungen mit dem Totalitarismus in Europa im Laufe des 20. Jahrhunderts und der beschleunigte

4 Für die Entstehung und Entwicklung der Dystopien siehe CLAEYS (2010: 107–132).

Fortschritt in Technik und Wissenschaft seit der Industrialisierung (vgl. VIEIRA 2010: 18). Konkret in der deutschsprachigen Literatur der 1980er Jahre bereicherte sich die dystopische Gattung mit einer Reihe neuer Themen: Neben Negativszenarien des Totalitarismus sowie der Bürokratisierung und Technifizierung wurden apokalyptische Entwürfe der Umweltzerstörung und der Gefahren der Atomkraft thematisiert (vgl. HALLER 2011: 353, SCHÖLDERLE 2012: 140). Dazu kommen ab dem 21. Jahrhundert die genetische Manipulierung, die Eugenik, die Digitalisierung und die Rolle des Internets zur Überwachung des Menschen im Zusammenhang mit Reflexionen über Identität und Freiheit.

In ihrer Studie *Finstere neue Welten* (2014) bietet Layh eine konsistente Darstellung der gattungsparadigmatischen Komponenten einer traditionellen Dystopie und nennt im Anschluss daran die Elemente, welche für eine Revision oder Weiterentwicklung des dystopischen Paradigmas charakteristisch sind. Diese Variation, die Layh in Anlehnung an die angelsächsische Literaturwissenschaft (vgl. PENLAY [1986] 1990) als kritische Dystopie bezeichnet und für die deutschsprachige Disziplin einführt (vgl. LAYH 2014: 178), hat sich für die Analysen im vorliegenden Sonderheft der *Aussiger Beiträge* als sehr ertragreich erwiesen.

Die Merkmale der traditionellen Dystopie werden bei Layh am Beispiel des Romans *Corpus Delicti* von Juli Zeh (2009) folgendermaßen definiert (vgl. ebd. 155–173):⁵ Ein Staatsentwurf wird vorgestellt, der auf einer bestimmten Ideologie fußt, welche Glück verspricht durch die Verwirklichung utopischer Ideale. Zentral ist der Konflikt zwischen dem Individuum und dem übermächtigen autoritären Staatsgefüge, bei dem der Einzelne am Ende scheitert. Weitere definitorische Elemente sind: totale Überwachung des Einzelnen; die Definition von Normalität als Eliminierung von Andersartigkeit und Individualität; Entmündigung, Uniformierung und Normierung des Individuums; das subversive Potenzial von Emotionen, die deshalb ausgeschaltet und zerstört werden (sollen); Repression von Liebe, Lust, Erotik; das Private wird dem Öffentlichen gleichgestellt; Thematisierung von Grundsatzfragen nach Würde und Freiheit (Rechte) des Menschen; Selbstmord als Symbol endgültiger Freiheit; Natur als Freiheitsraum für die Liebesbegegnung; gerade die Liebesbegegnung als Auslöser des Reflexionsprozesses, der zur Konfrontation des Protagonisten mit der Staatsmacht führt; Gipfeln des Handlungsverlaufs in der physischen/psychischen Zerstörung oder Zwangsintegration der Hauptfigur.

Die kritische Dystopie (vgl. ebd. 175ff.) stellt eine Revision oder Weiterentwicklung der klassischen literarischen Dystopie dar. Zentral in diesem neuen

5 Vgl. Merkmale der Dystopien auch bei FEYEREISEN (2014: 32–41).

Dystopiebegriff ist die Koexistenz von utopischen und dystopischen Elementen. Im Gegensatz zu anderen Studien (vgl. MOYLAN 2018: 188), die diese neue Variation der dystopischen Tradition chronologisch ab den späten 1980er Jahren festlegen, vertritt Layh die Ansicht, dass es frühere Beispiele für kritische Dystopie gibt, diese also nicht zeitlich einzuschränken ist: Sie sei vielmehr durch den auf besondere Aspekte verschobenen Fokus zu charakterisieren (vgl. LAYH 2014: 179).

Die Merkmale lassen sich genauer als inhaltlich-thematische und formalästhetische klassifizieren (vgl. ebd. 204). Einerseits ist inhaltlich-thematisch ein kritischer Blick auf die Gesellschaft kennzeichnend, oft in Form der feministischen Revision von patriarchalen Verhältnissen, sowie die Kritik an asymmetrischen Machtstrukturen oder binären Oppositionen. Auch die Marginalisierung aufgrund von Geschlecht, Rasse, Klasse, ethnischem Hintergrund, Sexualität, Bildung, Religion etc. wird oft aus einer kritischen Perspektive thematisiert. Andererseits kennzeichnet sich die kritische Dystopie formal-ästhetisch durch: metafiktionale Selbstreflexivität; textuelle Offenheit, Hybridität; Revision der Gattungstradition und intertextuelles Spiel mit dystopischen Werken; Aufhebung des traditionellen Antagonismus zwischen Utopie und Dystopie, Verschmelzung von utopischen und dystopischen Elementen; Gattungshybridität, d. h. Verwischung auch von Gattungsgrenzen.

Auf der Grundlage dieser Erweiterung und Umfunktionierung der traditionellen Dystopie, mit der Absicht, das Utopische darin wieder zu integrieren, wird die Möglichkeit für eine kritische Haltung geöffnet, die nicht ins Leere hinausläuft, sondern auch einen Appell beinhaltet, mit einem prospektiven Blick auf eine potenzielle Zukunft die Gegenwart zu verändern. Hierzu ist Layhs Bezug auf Ernst Blochs Prinzip Hoffnung relevant (vgl. LAYH 2014: 34f.), der es ermöglicht eine Brücke zu Blochs Heimatkonzept zu schlagen.

Zentral für seine Definition von Utopie ist eben die hoffende Haltung, die der menschlichen Natur inhärent ist. Layh erläutert diese „utopische Kapazität“ als „ein anthropologisch konstantes und universelles Phänomen, das individuellen und kollektiven Veränderungswillen in sich birgt und damit eine fortgesetzte Bewegung hin zu gesamtgesellschaftlichem Wandel“ (ebd. 36). Diese dem Menschen angeborene Dynamik oder ständige Suche prägt alle Lebensbereiche und nicht zuletzt die Heimat, die als eine Variante der Utopie konzipiert wird. Blochs Abschlussätze in *Das Prinzip Hoffnung* fokussieren so das Heimatkonzept und machen es dadurch zum Inbegriff des Hoffungsprinzips selbst:

Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne

Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat. (BLOCH 1985: 1628)

Heimat wird damit zum Ziel und zur Utopie einer selbstbestimmten, selbstgewählten Existenz, die man anstrebt und für die man sich einsetzen muss. Zugleich wird die erste Heimerfahrung in der Kindheit verortet, welche als Referenz für diese zukunftsgerichtete Heimatkonfiguration dient. Der dynamisch-prospektive Charakter des Heimatbegriffs in Anlehnung an Blochs Hoffnungsprinzip wurde bereits in früheren Publikationen hervorgehoben und für die literarische Analyse herangezogen (vgl. BESCANSA/NAGELSCHMIDT 2014: 13f.). Neu ist hier das Spannungsfeld zwischen Heimat und der Gattung der kritischen Dystopie, das aufgeschlagen und auf die Untersuchung neuer Heimatkonfigurationen angewendet wird. Es geht darum, hinsichtlich der sich anbahnenden bedrohlichen Entwicklungen, auf deren zerstörerischen Folgen die Dystopie aufmerksam macht, die Heimaträume, mit deren Hilfe sich die Menschen eine Identität verschaffen und Orientierung suchen, dynamisch, d. h., für neue Perspektiven offen zu halten. Indem die kritische Dystopie ebenfalls auf einer ständigen Revision des Gegebenen mithilfe formalästhetischer Elemente fußt, die den starren Rahmen sprengen und die Integration neuer Möglichkeiten und besonders utopischer Elemente potenzieren, erweist sie sich als eine produktive Form, welche die nötige Offenheit und kritische Haltung gewährleistet, die für eine Dynamisierung des Heimatbegriffs unerlässlich ist.

2.3 Gedächtnis

Den dritten Grundpfeiler des theoretischen Rahmens bildet das Gedächtnis als ein progressives Konstrukt in Interaktion nicht nur von Kognition, Emotion und Performanz, sondern auch von individuellen und kollektiven Prozessen sowie als wichtiges Element zur (Selbst-)Definition von Individuen (vgl. IZTUETA et al. 2021).

Heimat, Ich und Gedächtnis gestalten sich in Korrelation zueinander. Parallel zur Durchsetzung eines dynamischen Heimatverständnisses, dessen Ausformung mit der kontinuierlichen Umgestaltung von menschlichen Identifikationsprozessen einhergeht, ist eine Verschiebung von einem traditionellen starren zu einem mobilen Gedächtniskonzept heute nicht mehr wegzudenken. Denn Erinnerung ist nicht mehr als abgeschlossene Repräsentation des Vergangenen zu verstehen: Sie wird im Dialog mit dem gegenwärtig Erlebten und mit dem künftig Geplanten oder Erwarteten prozessartig umgeformt. Der anerkannte dynamische Charakter von Gedächtnis als „a process of constant re-ordering and re-interpretation of information“ (GROES 2016: 190), bringt neue

Fragen mit sich über seine Beziehung zur Zeit. „Memory is not just about the past (retrospective memory), but is also geared towards the future (prospective memory). Our ability to reconstruct the past through memory has a direct relation to our capacity to construct a hypothetical future. Memory enables us to plan ahead“ (ebd.). Die Wichtigkeit des Gedächtnisses für die Gestaltung von Zukunft wurde auch von den Neurowissenschaften nachgewiesen. Der Zukunftsbezug bei Erinnerungsprozessen erhöht den Grad des Erinnerten, mehr noch, simulierte oder imaginierte Zukunftsszenarien werden besonders intensiv erinnert (vgl. SZPUNAR et al. 2013). Diese Erkenntnis ist ausschlaggebend, um die Tragweite der Beziehung von Dystopie und Gedächtnis vor Augen zu führen. Die Erinnerung an potenzielle dystopische Zukunftswelten kann gegenwärtige Entscheidungen bis hin zur Umformung von Individuen und von Heimaträumen grundlegend bestimmen. Mit anderen Worten, Erinnerung und Zukunftsvorstellung agieren miteinander, um Identifikationsprozesse voranzutreiben.

Eng verbunden mit dieser Zeitkomplexität im Gedächtniskonzept ist die Aufhebung von Linearität und Kausalität, welche seit der Aufklärung als Grundprinzipien der Realitätswahrnehmung gegolten hatten. Unsere Welt hat sich durch Beschleunigung, Globalisierung und Virtualisierung soweit verändert, dass die heute geltenden Theorien zu einer Anordnung der Realität eher im Sinne der Relativität und der Fluidität des Gegebenen die fehlende Kohärenz und Festigkeit der gegenwärtigen Welt nur unterstreichen. Hier spielt das Gedächtnis eine wichtige Rolle, nämlich um dieser als apokalyptisch empfundenen Gegenwart entgegenzuwirken, mittels des Spiels mit imaginierten Zukunftswelten. Bland formuliert es folgendermaßen: „In a world where the future feels like it is already written, we could harness the power of episodic memory help us take charge.“ (BLAND 2016: 211) Dystopie und Gedächtnis, Hand in Hand.

3 Heimat, Gedächtnis und Dystopie: Weiterführung

In Übereinstimmung mit dem anfangs erwähnten dualen Bewegungspotenzial des Heimatbegriffes – retro- und prospektiv –, die ihn „gleichzeitig verfügbar für emanzipatorische wie konservative Interessen“ (BARBOZA et al. 2020: 12) macht, unterscheiden Bönisch, Runia und Zehschnetzer zwei mögliche Heimat-Konzeptionen: ein rückwärtsgewandtes nostalgisches Verständnis und eine „offene Zukunftsutopie“ (BÖNISCH et al. 2020: 6). Dabei konstatieren sie, dass Nostalgie das kennzeichnende Symptom der aktuellen Zeit sei. Es gebe nämlich ein Bedürfnis nach Gemeinschaft, kollektiver Erinnerung und Kontinuität, das sich in einer Suche nach Orientierung in der Vergangenheit

widerspiegelt, für die der Begriff Retrotopie (vgl. BAUMAN 2017: 5) geprägt wird (vgl. BÖNISCH et al. 2020: 8f.).

Der ambivalenten Konzeption von Heimat als Nostalgie und als Utopie liegt ein Verständnis zugrunde, das Heimat in ihrer zeitlichen Dimension definiert (vgl. BAILLY 2019: 178f.), und zwar in dem Sinne, dass das Nostalgische die Auslegung von Heimat in der Vergangenheit und die Utopie diese Auslegung in der Zukunft verortet.⁶ Hierzu führt Costadura aus, dass die Suche nach Heimat ein Unterfangen ist, das zwar fragwürdig und unmöglich, aber zugleich nötig sei, um die ursprüngliche Heimatkonfiguration (der Kindheit), die an eine bestimmte vergangene Zeit gebunden ist, zu überwinden und „ein neues Heimat-Verständnis zu begründen und mit Sinn zu füllen“ (COSTADURA 2019: 445). In diesem Zusammenhang wird der Begriff der Nostalgie als paralyisierende Emotion eingeordnet, die sich aus der Illusion ergibt, im Verlustschmerz existiere das Verlorene weiter (vgl. COSTADURA et al. 2019: 20f.). Die Reflexion über das Verhältnis zwischen Heimat und Zeit bzw. die kritische Suche danach soll die Gefahr bannen, sich im Nostalgischen zu verfangen. Gerade um diese Verblendung zu vermeiden erweist sich der Einbezug des Gedächtnisses für neue Heimatkonzeptionen entscheidend (vgl. ebd. 33). Wenn es gilt, Heimat als Zeit zu begreifen, dann ist die ständige Reflexion und Aufarbeitung des Vergangenen im Dialog mit dem Gegenwärtigen und mit der angestrebten oder befürchteten Zukunft für jede Heimatrevision und -konstruktion unentbehrliche Voraussetzung.

Wenn Heimat also in erster Linie als zeitliche Dimension begriffen wird, dann ergibt eine solche Interpretation nur Sinn, wenn sie eine möglichst komplexe und integrierende Vision der Realität fördert, die wir uns konstruieren. Diese Relevanz der Zeit impliziert jedoch keine chronologische Linearität, sondern die Schilderung einer fiktionalen Welt, die sich durch den Dialog zwischen den Zeiten kennzeichnet: das Gedächtnis – die dynamische Aufarbeitung der vergangenen Heimaten – als die eine Reflexionsquelle, die dystopisch voraussehbaren Heimaten als die andere. Eine solche Dynamik macht die Entwicklung und die Historizität des jeweils Gegebenen anschaulicher und stellt die Verantwortung der Gesellschaft und des Einzelnen für solche Entwicklungen in den Vordergrund. Die Aufhebung der chronologischen Linearität ermöglicht es, die bedrohliche Zukunftsvision einzufrieren oder aufzuhalten, d. h., ihre

6 Dabei soll präzisiert werden, dass im Nostalgiebegriff auch eine zukunftsgerichtete Ebene aktiviert werden kann. So argumentiert Boym in *The Future of Nostalgia*, dass die Sehnsucht nach verpassten Chancen oder nach unverwirklichten Phantasien sich direkt auf die Zukunft auswirkt. (Vgl. BOYM 2001: 13)

Umkehrbarkeit offen zu halten. So fungiert die Außerkraftsetzung einer linearen Zeitachse als Chance für das Utopische.

Im Zusammenhang mit der Aufhebung der zeitlichen Linearität sowie der territorialen Raum-Gebundenheit von Heimat ist die Auseinandersetzung mit der Rolle der digitalen Medien für die Gestaltungsprozesse von Identität und Realität kohärent und gleichzeitig unentbehrlich, wenn wir über die Welt von heute und morgen nachdenken. In wenigen Jahren hat sich die Welt kraft der neuen Technologien so grundlegend verändert, dass die Folgen für das menschliche Selbstverständnis und für die nötigen Orientierungsparameter und Behemungsvorgänge bisher nur ansatzweise erkundet werden können. (Vgl. BRANDES 2020) Klar ist, dass die Rolle der digitalen Medien und die Öffnung virtueller Welten und Identitäten wieder die Definitionslinien von Realität und Individuum in Schwingung bringen. Die sogenannte Parapatria (vgl. DAUSACKER 2015: 52ff.), d. h., medial konstituierte Heimaträume erweisen sich als ein weiterer relevanter Aspekt innerhalb der Revision dystopischer Heimatbilder.

Im vorliegenden Artikel wird anders als bei Bönisch et al. die Ansicht vertreten, dass das Nostalgisch-Retrotropische nicht als vorherrschendes Symptom der Gegenwart, sondern (und wenn überhaupt) neben dem Utopischen auftritt. So werden in den meisten Darstellungen unterschiedlicher dystopischer Realitäten immer wieder Elemente des Utopischen erkennbar. Außerdem deutet der Boom der dystopischen Kunst auf ein Interesse für das noch Kommende, d. h., für die sich anbahnenden Entwicklungen, die von der Zukunft aus rückblickend auf die Gegenwart betrachtet werden. Das Prospektive ist also – trotz Zeichen von Nostalgie – auch weiterhin in der Kunst und in den Debatten der Gegenwart präsent und richtungweisend.

Deswegen wird hier für eine Neuverortung des Heimatkonzepts in der Richtung plädiert, die Costadura et al. vorschlagen und welche auch mit dem Dystopiebegriff von Susanna Layh übereinstimmt, nämlich in der Tradition von Blochs Utopisch-Zukunftsgerichtetem. Costadura et al. sprechen sich für eine Konfiguration des Heimatbegriffes aus, die eine global-ökologische Dimension neben einer progressiven – Heimat als Prozess der Anverwandlung von Welt – und einer relationalen – Heimat als Modus des Zusammenlebens und der Vergesellschaftung – einschließt (vgl. COSTADURA et al. 2019: 34). Heimat „ist die zivilgesellschaftliche, aber auch [...] anthropologische Utopie schlechthin, eine Art Idealzustand, den man ständig versucht herzustellen und zu gestalten“ (ebd. 21).

Dynamik heißt also die Voraussetzung für die Konfiguration von Heimatformen, die hinterfragt und parallel zur Gesellschaft kontinuierlich neu verortet werden sollen. Wie die früheren Arbeiten unserer Forschungsgruppe thema-

tisierten, wird diese Dynamik u. a. durch die Einschaltung des Unheimlichen (vgl. BESCANSÀ et.al. 2020) und durch die Gedächtnisarbeit (vgl. IZTUETA et.al. 2021) gefördert. Denn wenn Heimat sich als in sich geschlossener, kohärenter Raum des Stablen errichtet, als Hort des Eigenen, dann wird eine pathologische Identität gebildet, und zwar nicht in Auseinandersetzung mit der Realität, sondern mit dem eigenen Denken und den eigenen Vorurteilen. Wenn nur das Eigene wahrgenommen wird, dann ist eine Herausbildung des Ichs nicht möglich (vgl. HAN 2016: 9). Hartmut Rosa erinnert auch in Bezug auf die frühkindliche Entwicklung daran (vgl. ROSA 2019: 169) und schlägt die Brücke zu Blochs utopischem Heimatbegriff mit dem erwähnten Zitat, Heimat sei etwas, das „allen in die Kindheit scheint“ (ebd. 168). Parallel zur menschlichen Identität ist Heimat laut Rosa nur in der Resonanz möglich: „Heimat ist ein Anderes, mit dem ich in Beziehung treten kann. Wenn ich sie mir komplett erschließen, komplett anverwandeln würde, könnte ich damit nicht in Resonanz treten.“ (Ebd. 170) Das Dynamische, d. h., in Schwingung oder Resonanz bleiben, ist Voraussetzung für die Herausbildung von Subjekt und auch von Heimat:

Resonanz sind zwei Stimmen, die miteinander so in Kontakt treten, dass sie sich transformieren. Dieses transformative Moment kommt nicht zustande, wenn man Heimat identitär oder harmonistisch denkt. [...] Etwas hat mich so berührt, dass ich mich dadurch verwandelt habe [...] Demnach soll Heimat die Idee sein, dass es einen Weltausschnitt gibt, den ich mir anverwandelt habe, der mir antwortet, mit dem ich in Resonanz treten kann. (Ebd. 163, 168)

Diese Art der Beziehung zur Welt, die eine aktive, empfängliche Haltung ohne Nutz- oder Kontrollanspruch voraussetzt, kann sowohl für den Kontakt unter Menschen in Freundschafts- oder Arbeitsverhältnissen usw. als auch für die Beschäftigung mit Dingen gelten (vgl. ROSA 2019: 163f.). Aber für das Thema dieses Artikels ist eine dritte Dimension der Resonanz besonders relevant, nämlich das „in der Welt Sein“ oder die Beziehung zur umgreifenden Realität (nach Karl Jaspers Begriff des „Umgreifenden“). In diesen Bereich gehört etwa die religiöse Erfahrung, aber auch die Erfahrung in der Natur, in Kunst und Geschichte. Rosas Argument über die Resonanz mit der Geschichte impliziert die Möglichkeit, mit der Vergangenheit in Dialog zu treten, sodass wir von dieser verwandelt werden und wir sie auch mitbestimmen. Daraus lässt sich aber ebenfalls ableiten, dass man nicht nur zur Vergangenheit, sondern gleichermaßen zu anderen Zeiten, also auch zur Welt der Zukunft in Resonanz treten kann. Die Betrachtung oder Reflexion – unter Einbezug dynamischer Erinnerungsprozesse – über künftige Heimaten angesichts der gegenwärtigen Tendenzen wird in der dystopischen Gattung zu einem geeigneten, Resonanz

fördernden Feld. In diesem Sinne kann die Verschränkung von Heimat, Gedächtnis und Dystopie in der Literatur fruchtbar werden.

Abschließend ist Folgendes festzuhalten: Es überwiegt ein pessimistischer Blick auf die menschliche Zukunft, wie die Unmengen an apokalyptische Visionen in der Literatur und in anderen Kunstformen thematisieren, in denen die potenziellen Folgen der Klimakatastrophe, der entmenschlichenden Technifizierung und Robotisierung und des Extremkapitalismus vor Augen geführt werden. Jedoch enthalten solche Zukunftsbilder auch Elemente der Hoffnung und des Widerstandes gegen diese zerstörerischen Tendenzen: Es handelt sich also um eine aufklärerische Tendenz der Literatur, die die Kunst als Raum für die kritische Auseinandersetzung mit den Problemen der heutigen Welt nutzbar macht. Darin kommt der Zeitachse eine außerordentliche Relevanz zu, denn die Revision des Erlebten-Vergangenen in der Gedächtnisarbeit geht Hand in Hand mit den vorausschauenden Bildern, die eine potenzielle, oft bedrohliche Zukunft auf der Basis des nun Geltenden antizipieren.

Literaturverzeichnis:

- BAILLY, Jean-Christophe (2019): Das Gegenteil des Exils. In: Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion. Hrsg. v. Edoardo Costadura, Klaus Ries u. Christiane Wiesenfeldt. Bielefeld: transcript, S.173–182.
- BARBOZA, Amalia/ KRUG-RICHTER, Barbara/ RUBY, Sigrid (2020): Einführung. Heimat verhandeln? Kunst- und kulturwissenschaftliche Annäherungen. In: Heimat verhandeln? Kunst- und kulturwissenschaftliche Annäherungen. Hrsg. v. Aalia Barboza, Barbara Krug-Richter u. Sigrid Ruby. Köln: Böhlau, S. 9–18.
- BAUMAN, Zygmunt (2017): *Retrotopia*. Cambridge: Polity.
- BESCANSA, Carme/ NAGELSCHMIDT, Ilse (Hgg.) (2014): Heimat als Chance und Herausforderung. Repräsentationen der verlorenen Heimat. Berlin: Frank & Timme.
- BESCANSA, Carme/ IZTUETA, Garbiñe/ TALAVERA, Iraide/ SAALBACH, Mario (Hgg.) (2020): Unheimliche Heimaträume. Repräsentationen von Heimat in der deutschsprachigen Literatur seit 1918. Berlin u. a...: Peter Lang.
- BLAND, Jessica (2016): *Imaginative Anticipation: Rethinking Memory for Alternative Futures*. In: *Memory in the 21st Century. New Critical Perspectives from the Arts, the Humanities and Sciences*. Hrsg. v. Sebastian Groes. New York: Pallgrave MacMillan, S. 208–212.
- BLICKLE, Peter (2004): *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. Rochester. Camden.
- BLICKLE, Peter (2012a): Der neue Heimatbegriff. In: *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Hrsg. v. Franciszek Gruzca. Frankfurt/M. u. a...: Peter Lang, S. 41–46.

- BLICKLE, Peter (2012b): Gender, Space and Heimat. In: Heimat at the intersection of memory and space. Hrsg. v. Friederike Eigler u. Jens Kugele. Berlin: De Gruyter, S. 53–68.
- BLOCH, Ernst (1985): Werkausgabe: Band 5: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BOA, Elisabeth (2012): Some Versions on Heimat. Goethe and Hölderlin around 1800. Frenssen and Mann around 1900. In: Heimat at the intersection of memory and space. Hrsg. v. Friederike Eigler u. Jens Kugele. Berlin: De Gruyter, S.34–52.
- BÖNISCH, Dana/ RUNIA, Jil/ ZEHSCHNETZLER, Hanna (2020): Einleitung. Revisiting Heimat In: Heimat revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Hrsg. v. Dana Bönisch, Jil Runia u. Hanna Zehschnetzler. Berlin: De Gruyter, S.1–19.
- BOYM, Svetlana (2001): The Future of Nostalgia. New York: Basic Books.
- BRANDES, Wolfram P. (Hgg.) (2020): Digitale Heimat. Verortung und Perspektiven. Wiesbaden: Marixverlag.
- CLAEYS, Gregory (2010): The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: The Cambridge Companion to Utopian Literature. Hrsg. v. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press, S. 107–132.
- CLAEYS, Gregory (2013): News from Somewhere: Enhanced Sociability and the Composite Definition of Utopia and Dystopia. In: History. Journal of the Historical Association (Oxford), Jg. 98, Nr. 2 (330), April 2013, S. 145–173.
- COSTADURA, Edoardo (2019): Even if You return, Ulysses, oder die Geschichte von der Heimkehr. In: Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion. Hrsg. v. Edoardo Costadura, Klaus Ries u. Christiane Wiesenfeldt. Bielefeld: transcript, S. 429–447.
- COSTADURA, Edoardo/ RIES, Klaus/ WIESENFELDT, Christiane (2019): Heimat global. Einleitung. In: Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion. Hrsg. v. Edoardo Costadura, Klaus Ries u. Christiane Wiesenfeldt. Bielefeld: transcript, S. 11–42.
- DAUSACKER, Alena (2015): Medien als Heimat. Masterarbeit am Institut für Medienwissenschaft, Universität Bochum.
- EICHMANNS, Gabriele/ FRANCKE, Yvonne (Hgg.) (2013): Heimat goes Mobile. Hybrid Forms of Home in Literature and Film. Cambridge: Cambridge Scholars.
- EIGLER, Friederike (2012): Critical Approaches to Heimat and Spatial Turn. In: New German Critique, Jg. 39, Nr. 115 (Winter 2012), S. 27–48.
- EIGLER, Friederike/ KUGELE, Jens (Hgg.) (2012): Heimat at the Intersection of Memory and Space. Berlin: De Gruyter.
- FEYEREISEN, Lynn (2014): Schreckensszenarien im Unterricht. Aktuelle dystopische Romane als Schullektüre in der Unterstufe. Luxemburg. Online (www.bibliotc.lu), URL: <https://portal.education.lu/inno/Travaux-de-candidature/ArtMID/3717/ArticleID/7820/“Schreckensszenarien“-im-Unterricht-Aktuelle-dystopische-Romane-als-Schullekt25re-in-der-Unterstufe> [17.04.2022].

- GEBHARD, Gunther/ GEISLER, Oliver/ SCHRÖTER, Steffen (2007): Heimatdenken: Konturen und Konjunkturen. Statt einer Einleitung. In: Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Hrsg. v. Gunther Gebhard, Oliver Geisler u. Steffen Schröter. Bielefeld: transcript, S. 9–56.
- GIBBS, Christina (2020): Pandemie – Utopie – Dystopie. Die Dystopie als Seismograph für die Demokratie am Beispiel des Romans „Der Report der Magd“ von Margaret Atwood. In: Einsichten und Perspektiven 2/2020, S. 4–19.
- GROES, Sebastian (Hgg.) (2016): Memory in the 21st Century. New Critical Perspectives from the Arts, the Humanities and Sciences. New York: Pallgrave MacMillan.
- HALLER, Karin (2011): Science-Fiction. In: Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Hrsg. v. Günter Lange. Hohengehren, Baltmannsweiler: Schneider, S. 349–363.
- HAN, Byung-Chul (2016): Die Austreibung des Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute. Frankfurt/M: Fischer.
- HELLER, Agnes (2016): Von der Utopie zur Dystopie. Was können wir uns wünschen? Wien: Konturen.
- HÜPPAUF, Bernd (2007): Heimat – die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung. In: Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Hrsg. v. Gunther Gebhard, Oliver Geisler u. Steffen Schröter. Bielefeld: transcript, S. 109–140.
- IZTUETA, Garbiñe/ BESCANSÀ, Carme/ TALAVERA, Iraide/ SAALBACH, Mario (Hgg.) (2021): Heimat und Gedächtnis heute. Literarische Repräsentationen von Heimat in der aktuellen deutschsprachigen Literatur. Berlin u.a.: Peter Lang.
- JANNIDIS, Fotis (1996): Das Individuum und sein Jahrhundert. Eine Komponenten- und Funktionsanalyse des Begriffs Bildung am Beispiel von Goethes „Dichtung und Wahrheit“. Tübingen: Niemeyer.
- LAYH, Susanna (2014): Finstere neue Welten. Gattungspadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- MOYLAN, Thomas (2018): Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia. London: Routledge.
- MORLEY, David (2000): Home Territories: Media, Mobility and Identity. London: Routledge.
- PENLEY, Constance (1990): Time Travel, Primal Scene and the Critical Dystopia. In: Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. Hrsg. v. Annette Kuhn. London, New York: Verso, S. 116–127 (ursprünglich in Camera Obscura veröffentlicht, 1986).
- ROSA, Hartmut (2019): Heimat als anverwandelter Weltausschnitt. Ein resonanztheoretischer Versuch. In: Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion. Hrsg. v. Edoardo Costadura, Klaus Ries u. Christiane Wiesenfeldt. Bielefeld: transcript, S. 153–172.
- SCHÖLDERLE, Thomas (2012): Geschichte der Utopie. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- SZPUNAR, Karl K./ ADDIS, Donna Rose/ McCLELLAND, Victoria C./ SCHACTER, Daniel (2013): Memories of the Future: New Insights into the Adaptive Value of

- Episodic Memory. In: *Frontiers in Behavioral Neuroscience* 23, Mai 2013. URL: <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fnbeh.2013.00047> [07.04.2022].
- VIEIRA, Fátima (2010): The concept of utopia. In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Hrsg. v. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge Scholars, S. 3–27.
- WEBER, Florian/ KÜHNE, Olaf/ HÜLZ, Martina (2019): Zur Aktualität von Heimat als polyvalentem Konstrukt. In: *Heimat. Ein vielfältiges Konstrukt*. Hrsg. v. Florian Weber, Olaf Kühne u. Martina Hülz. Wiesbaden: Springer, 3–26.
- ZEISSLER, Elena (2008): *Dunkle Welten: Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Marburg: Tectum.

WITHOLD BONNER

„Vorwärts oder rückwärts wird sinnlos“

Heimat als Dystopie in Franz Fühmanns *Saiäns-Fiktschen*

Heimat ist ein zentraler Topos im Werk des DDR-Autors Franz Fühmann (1922–1984), nicht zuletzt in Folge der Angst vor dem Verlust der neuen politischen Heimat, die er in der DDR zu finden gemeint hatte. Um 1974 begann Fühmann mit *Saiäns-Fiktschen* sieben Erzählungen zu schreiben, die eine dystopische Welt im Jahre 3456 beschreiben, in der sich mit Uniterr und Libroterr zwei Weltmächte unversöhnlich gegenüberstehen. Die Erzählungen konzentrieren sich auf Uniterr, das kaum verhüllt Züge des sozialistischen Lagers trägt. Dieser Beitrag zeigt, wie in den Erzählungen neben der Absage an Utopie und Hoffnung die Kritik an monokausalen, teleologisch auf die Überlegenheit von Uniterr fokussierenden Argumentationsketten hervortritt. Dabei wird das dafür instrumentalisierte politisch-kulturelle Gedächtnis mal durch den mit Hilfe neu entwickelter Apparaturen ermöglichten Blick in die Zukunft, mal durch den in die Vergangenheit ad absurdum geführt. Weiterhin wird gezeigt, wie die duale Welt aus Uni- und Libroterr durch das verdrängte Wissen um die Existenz von Andorra, des dritten Staates, als Möglichkeit eines Anderen infrage gestellt wird. Eine wichtige Funktion kommt einer Aktualisierung des kulturellen Gedächtnisses zu, das über zahlreiche literarische intertextuelle Bezüge Analogien zwischen inquisitorischen, faschistischen, stalinistischen und nicht zuletzt realsozialistischen Gesellschaften aufzeigt.

Schlüsselwörter: DDR-Literatur, Heimat, Gedächtnis, Dystopie, Utopie, Franz Fühmann, *Saiäns-Fiktschen*

1 Zur Einführung

Auch wenn der 1922 in Rochlitz an der Isar (heute Rokytnice nad Jizerou) im böhmischen Riesengebirge geborene und 1984 in Ostberlin verstorbene Franz Fühmann noch immer bzw. schon wieder eher ein Name für Insider ist, gehört er neben Christa Wolf, Irmtraud Morgner, Günter de Bruyn und Erich Loest zu den wichtigsten Repräsentant/innen der DDR-Schriftstellergeneration, die,

in den 1920er Jahren geboren, ihre Jugend und teilweise auch die ersten Jahre als Erwachsene unter dem Nationalsozialismus zubrachten.¹ Aus Scham über ihre weitgehende Identifizierung mit dessen Ideologie hatten sie sich der neuen Ordnung zugewandt, die sich in der SBZ/DDR im Aufbau befand und in der sie die Möglichkeit eines künftigen besseren antifaschistischen Deutschland sahen.

Als einer der älteren Vertreter dieser Generation war Fühmann bereits 1938 nach der Besetzung des Sudetenlandes durch die Wehrmacht der Reiter-SA beigetreten. 1941 wurde er zur Wehrmacht einberufen. 1945 in sowjetische Kriegsgefangenschaft geraten, wurde er ein Jahr später zur Umerziehung an eine sogenannte Antifa-Schule in Noginsk nahe Moskau delegiert. Nach Kursabschluss war er als Assistenzlehrer an den Antifa-Schulen in Rjasan und Ogrje bei Riga tätig. Zu Weihnachten 1949 wurde er in die soeben gegründete DDR entlassen, um dort Funktionärsaufgaben nicht in der SED, wie er es gewollt hatte, sondern in der NDPD zu übernehmen.

Zusätzlich zu den von Krätzer benannten Themen gehört auch die Auseinandersetzung mit der Heimat bzw. deren Verlust zu den zentralen Anliegen des Autors.² Allerdings hatte sich dieser in Übereinstimmung mit der in der DDR herrschenden veröffentlichten Meinung, derzufolge die Vertreibung der Deutschsprachigen aus den ehemaligen deutschen bzw. österreichischen Gebieten angesichts der nationalsozialistischen Verbrechen die einzige angemessene Lösung darstelle, lange Zeit die Trauer um den Verlust der Heimat versagt: „[...] ich habe die Heimat gewaltsam getilgt. [...] Ich habe mir die Landschaft richtig verboten“ (FÜHMANN 1983d: 378f.). Ganz im Sinne des antifaschistischen Gründungsmythos der DDR wird diese in Fühmanns Heimatkonstruktion zur bewusst gewählten politischen Heimat als dem erhofften Anderen zu Auschwitz. Gleichzeitig wird die märkische Landschaft in einer weiteren Heimatkonstruktion zu einer allerdings nur scheinbaren Ersatzlandschaft für die verlorene böhmische Heimat. In den folgenden Jahren muss sich Fühmann zunächst von letzterer Heimatkonstruktion trennen. Als er 1967–68 für eine Auftragsarbeit auf den Spuren Fontanes durch die Mark Brandenburg wandern soll, muss er in seinem Tagebuch feststellen, er sei von der Theorie eines Heimatfindens

1 Wie Jürgen Krätzer feststellt, ziehen alle ernstzunehmenden Beiträge zum Thema deutsche bzw. DDR-Literatur das Werk dieses Dichters immer wieder als verlässliche Bezugsquelle zu Rate, „wenn es gilt, wichtige Entwicklungsetappen festzumachen: Auseinandersetzung mit Krieg und Faschismus, dem ‚Bitterfelder Weg‘, der Rezeption von Romantik, Expressionismus und Mythos oder zu kulturpolitischen Auseinandersetzungen bis hin zum nach wie vor schwelenden ‚Literaturstreit‘ um Stasi, Staat und Dichter“ (KRÄTZER 2014: 14).

2 Vgl. zu den Heimatkonstruktionen Fühmanns ausführlich BONNER 2012.

ausgegangen (vgl. FÜHMANN 2005: 307). Stattdessen stolpere er durch ein Land, „das ich vom Schreibtisch aus für meine Heimat zu halten geneigt war und das meine Heimat nicht ist und nie sein wird“ (ebd. 304).

Aufgrund wachsender Distanz zur Politik von NDPD und SED gerät auch die Konstruktion der DDR als politische Heimat zusehends ins Wanken. Im Gespräch mit der Lyrikerin Margarete Hannsmann von Februar 1980 reagiert Fühmann unter Anspielung auf seine *Marsyas*-Erzählung wie folgt auf die Erwähnung des Exodus von Schriftsteller/innen aus der DDR: „Die Haut der Heimat abgezogen. Ebendas ist mir einmal geschehen, und ich will mit leiser Stimme hinzufügen: ich hätte Angst vor einem zweiten Mal“ (FÜHMANN 1983a: 452). Doch scheint das zweite Mal unvermeidlich. So konstatiert Fühmann 1981 in seiner Rede zum 150-jährigen Jubiläum seines Hausverlags, des Rostocker Hinstorff-Verlags, dass er einer Heimat im üblichen Sinne ermangele, „[...] der landschaftlichen, die er unwiederbringlich verloren, aber auch der politischen und sozialen, die er im Staat seines Wirkens und in dessen Gesellschaft doch nicht so gewann, wie er einstmal glaubte“ (FÜHMANN 1983b: 506). Schließlich heißt es im Testament des unheilbar an Krebs Erkrankten vom 26.7.1983, er habe grausame Schmerzen. Der bitterste sei aber, gescheitert zu sein: „In der Literatur und in der Hoffnung auf eine Gesellschaft, wie wir sie alle einmal erträumten.“ (FÜHMANN 1993: 307)

Die politische Heimatkonstruktion Fühmanns und deren Dekonstruktion stehen im Fokus seiner 1982 unter dem Titel *Saiäns-Fiktschen* erschienenen Sammlung von sieben dystopischen Erzählungen,³ die Gegenstand dieses Beitrags sind. Doch warum sich mit den Heimatkonstruktionen eines nur Wenigen bekannten Schriftstellers befassen bezüglich eines Landes, das vor über 30 Jahren zu existieren aufhörte? Zum einen lässt sich anhand von *Saiäns-Fiktschen* exemplarisch der prekäre, unheimliche und widersprüchliche Ort von Heimat zwischen Utopie und Dystopie aufzeigen, zum anderen wird hier das Wechselspiel von Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit und dabei insbesondere die Rolle des kulturellen Gedächtnisses deutlich. Schließlich kommt in diesen Erzählungen eine zentrale Rolle der Abkehr von monokausalen Konstruktionen zu, die nur ein Entweder-Oder, ein Ja oder Nein, ein Richtig oder Falsch kennen – was nicht zuletzt typisch für den deutsch-deutschen Dialog war und ist –, an deren Stelle die vorsichtige Suche nach einem Anderen, Dritten tritt.

³ Auch wenn im Paratext der Erstausgabe 1981 als Erscheinungsdatum angegeben wird, so wurde das Buch doch erst im folgenden Jahr veröffentlicht (vgl. RICHTER 2001: 379).

2 Zur Entstehungsgeschichte von *Saiäns-Fiktschen*⁴

Bereits 1975 verfasst Fühmann „in einer bösen Krise“ (SF 5) mit *Die Ohnmacht* die erste Erzählung, die schon im folgenden Jahr in der Literaturzeitschrift *Sinn und Form* erscheinen kann.⁵ Mit *Der Haufen* legt Fühmann die zweite Erzählung im Jahr 1978 vor, wobei *Sinn und Form* diesmal eine Veröffentlichung verweigert. Zu diesem Zeitpunkt existiert noch keine Konzeption, geschweige denn die detaillierte Planung eines mehrere Geschichten umfassenden Zyklus. Während der Arbeit plant der Autor eine Ausweitung auf 17 Erzählungen, doch bleibt es schließlich bei sieben Texten, wobei die fünf letzten nach der Arbeit an *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht*, dem Opus Magnum Fühmanns, entstehen. Protagonisten des Zyklus sind drei Männer namens Pavlo, Janno und Jirro, tätig in verschiedenen wissenschaftlichen Einrichtungen des Staates Uniterr. Die Aufspaltung der Menschheit in zwei einander in einem kalten Krieg gegenüberstehende Staaten namens Uniterr und Libroterr, wobei ersterer planwirtschaftlich, letzterer marktwirtschaftlich organisiert ist, wird allerdings erst in der dritten Erzählung eingeführt. Die Verlegung der Erzählgegenwart, der zwei Atomkriege vorangegangen waren, in das Jahr 3456 erfolgt sogar erst im letzten Text mit dem Titel *Pavlos Papierbuch*.

„Böse Krisen“ fallen gleich mehrfach in die Entstehungszeit des Zyklus und die Zeit unmittelbar davor. Da ist zunächst 1968 die Okkupation der ČSSR und die gewaltsame Beendigung des Prager Frühlings durch Truppen des Warschauer Pakts. 1976 wird dem Liedermacher Wolf Biermann nach einem Konzert in Köln die DDR-Staatsbürgerschaft aberkannt, wobei Fühmann zu den Erstunterzeichnern eines Protestbriefs gegen die Ausbürgerung gehört. Schließlich wird Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre mit der Aufstellung von sowjetischen und amerikanischen atomaren Mittelstreckenraketen in Mitteleuropa die Gefahr einer atomaren Auseinandersetzung heraufbeschworen. 1981 nimmt Fühmann mit einem eigenen Beitrag an der Ersten Berliner Begegnung zur Friedensförderung teil, einem deutsch-deutschen Schriftstellertreffen angesichts der atomaren Bedrohung.

Anders als Libroterr steht Uniterr als Wiedergänger der DDR im Fokus der Erzählungen, die kaum verhüllt Kritik an deren politischem System üben. Fühmann wird daher von Horst Simon, dem Leiter des Hinstorff-Verlags, darauf verpflichtet, dem Zyklus ein Vorwort voranzustellen, in dem der zeitgeschicht-

4 Hinweise auf den Primärtext erfolgen im Folgenden unter der Sigle SF.

5 Vgl. hierzu und im Folgenden ausführlich RICHTER (2001: 378–380).

liche Bezug dieser Texte in Abrede gestellt wird.⁶ Wie Fühmann am 17.2.1980 seiner Lektorin Ingrid Prignitz schreibt, sei eine Veröffentlichung möglich, „wenn man strikt jeden aktuellen Bezug leugnete und sagte, es seien halt so Warnspinnereien vor einer Welt nach dem 17. Atomkrieg“ (TATE 1995: 206).⁷ Gerade wegen seiner aktuellen Bezüge wird das Buch unter der jüngeren Generation in der DDR bald zu einem Kultbuch; bereits im folgenden Jahr erlebt es seine zweite Auflage. Im Westen Deutschlands stößt das Buch demgegenüber nur auf wenig Interesse. Anders als seine Leser in der DDR ist der Autor von dem ihm ungewohnten Sujet nicht sehr überzeugt.⁸ Was bleibt, ist zumindest die in der Einleitung vorgenommene Charakterisierung, diese Geschichten seien „insgesamt Schlußpunkte, im Bereich gestockter Widersprüche, wo Stagnation als Triebkraft auftritt“ (SF 7). Diese Formulierung fand in ihrer Griffigkeit Eingang in den Sprachgebrauch der Literaturwissenschaft.⁹

6 So heißt es dann auch im Vorwort: „Die Welt dieser Geschichten ist irrealer Endzeit, Summe und Konsequenz all des Negativen, das die sich bildende Menschheit entäußert; aber alle diese Enden haben auch ihre Anfänge gehabt, und es sollte gelten, denen zu wehren; vor allem da, wo alles anfängt: im persönlichen Bereich.“ (SF 6)

7 Die in das Vorwort aufgenommenen abschwächenden Formulierungen werden von der veröffentlichten Rezeption in der DDR dankbar aufgegriffen. So schreibt Dieter Schiller u. a., in *Saiäns-Fiktschen* würden „Warnbilder“ (SCHILLER 1983: 350) aufgebaut. Er zieht das folgende Fazit: „Wenn ich die Geschichte richtig gelesen habe, geht es Fühmann eben darum, den Anfängen moralischer Gleichgültigkeit und fatalistischer Resignation zu wehren.“ (Ebd. 352)

8 Sowohl die positive Aufnahme in der nicht veröffentlichten Meinung in der DDR als auch die Skepsis des Autors spiegeln sich in einem Brief Adolf Endlers an Fühmann von Ende Mai 1982 wider: „[...] wieso denn, wieso ist ‚Sajähnkts-Fiktschn‘ mißlungen (o. ä.) – da mir das Buch gestern abend in einem entfernteren Stadtbezirk entführt worden ist, schreibe ich den Titel vermutlich falsch; also, den werd’ ich immer wieder falsch schreiben! –, und wieso nur’n ‚Büchlein‘? Dieses wirkliche Buch zählt ohne jeden Zweifel zu den obersten ‚Spitzen‘ Ihrer (und nicht nur Ihrer) Produktion, was andere – siehe: Klappentext – oder auch Sie selber immer sagen wollen.“ (ENDLER 2014: 119)

9 Die oben angeführte Stelle aus dem Vorwort geht wie folgt weiter: „Der Schlaf der Vernunft, sagt Goya, gebäre Ungeheuer; das Stocken des Widerspruchs treibt Monstren heraus“ (SF 7). Entsprechend versieht Jürgen Krätzer seinen ausführlichen Überblick über das Werk Fühmanns mit der Überschrift „... das Stocken des Widerspruchs treibt Monstren heraus“ (KRÄTZER 2014). Ansonsten wurde *Saiäns-Fiktschen* von der Literaturwissenschaft weitgehend übersehen. Bezeichnenderweise weist keiner der drei Sammelbände zu Fühmann, weder KRÜGER/BIRCKEN/JOHN (1998) noch KRÜGER (2003) oder BRAUN/STRAUB (2016) einen Beitrag zu dem Zyklus auf.

3 Utopie, Dystopie und sozialistischer Realismus

Bekanntlich wurde der Begriff ‚Utopie‘ aus den Elementen ‚ouk‘ (nicht) und ‚topos‘ (Ort) gebildet. Doch kann Utopie auch als Zusammensetzung von ‚eu‘ (gut) und ‚topos‘ verstanden werden und würde dergestalt einen ‚guten Ort‘ anstelle eines ‚Nicht-Ortes‘ bezeichnen. War der gute Nicht-Ort der Utopie zunächst außerhalb der bekannten Welt angesiedelt, so verschob sich der Topos der Utopie seit dem 18./19. Jahrhundert Ernst Bloch zufolge von lokalen hin zu temporalen Koordinaten. Dieser Paradigmenwechsel negierte zwar die mögliche Realisierung der Utopie in der Gegenwart, machte aber gleichzeitig die Utopie zu einer Möglichkeit, der mehr als je zuvor das Potenzial der Realisierung zugesprochen wurde (vgl. STOCK 2011: 29). Dieses moderne utopische Narrativ ist eng mit dem Fortschrittsglauben der Aufklärung verbunden, was sich nicht zuletzt in der teleologisch ausgerichteten marxischen Geschichtsphilosophie manifestiert. Einen Schritt weiter ging der sozialistische Realismus, der eher als sozialistischer Utopismus bezeichnet werden müsste. In den entsprechenden belletristischen Texten sollte sich die mögliche Realisierung des guten Ortes, der Utopie, bereits in der Gegenwart zeigen. Wie Shdanow 1934 in seiner berühmten Rede auf dem I. Unionskongress der Sowjetschriftsteller ausführte, sollte in diesen Werken die gesellschaftliche Gegenwart in dem Sinne ‚wahrheitsgetreu‘ dargestellt werden, dass in ihr die Utopie bereits ansatzweise als realisiert erscheine, „nicht scholastisch, nicht tot, nicht einfach als ‚objektive Wahrheit‘, sondern als die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“ (SHDANOW 1969: 351).

Der der Dystopie als einem in der Zukunft angesiedelten ‚schlechten Ort‘ eingeschriebene Pessimismus widersetzt sich dem optimistischen Fortschrittsglauben der marxistischen Geschichtsphilosophie. Gleichzeitig muss eine als dystopisch gezeichnete Gesellschaft glaubwürdig erscheinen, u. a. indem sie bereits existente Entwicklungslinien in die Zukunft fortschreibt. Gegenwärtige Staatsgebilde werden daher zum Gegenstand der Kritik dystopischer Literatur. So kann es nicht verwundern, dass auf die Zukunft ausgerichtete dystopische Modelle in der Literatur der DDR lediglich eine untergeordnete Rolle spielen.¹⁰

¹⁰ Wie Ebert feststellt, gab es in der DDR demgegenüber durchaus Science Fiction. 1988 erschien ein eigenes Lexikon zum Thema unter dem Titel *Die Science-fiction der DDR. Autoren und Werke*. Darin werden auch Texte wie die Erzählung *Selbstversuch* (1974) von Christa Wolf aufgeführt, die eine experimentelle Geschlechtsumwandlung von einer Frau zu einem Mann behandelt und durchaus dystopische Züge trägt. Auch *Verlegung eines mittleren Reiches* (1984) von Fritz Rudolf Fries findet im Lexikon Erwähnung, ein satirischer bzw. surrealer Text, in dem es um den Einmarsch einer chinesischen Armee in einem Ostberliner Vorort am Ende eines Dritten Weltkriegs geht (vgl. EBERT 2003: 150).

Weit unproblematischer erscheint es demgegenüber, Kritik an der gegenwärtigen, real existierenden sozialistischen Gesellschaft in der Darstellung scheinbar vergangener historischer Prozesse zu thematisieren, wie dies z. B. Christa Wolf in ihren Romanen *Kein Ort. Nirgends* (1979) und *Kassandra* (1983) exemplarisch vorführt.

In Fühmanns 1973 erschienenem *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*, dem Tagebuch einer Ungarnreise und Zwischenbilanz seines bisherigen Lebens, finden sich bereits Hinweise auf die Rezeption dystopischer Literatur, wenn sich der Berliner Ostbahnhof unter Anspielung auf Huxleys *Brave New World* in ironischer Überzeichnung als bereits realisiertes Paradies präsentiert.¹¹ Während der Zugfahrt nach Budapest beobachtet der Autor, wie im Spiegel des Toilettenschränkchens die Gegend entgegengesetzt zur Bewegung wandert, die sie dem Blick aus dem Fenster bietet. Dies verhilft zu folgender Einsicht: „Die Zukunft zeigt sich als Gegenwart; [...] die Frage: vorwärts oder rückwärts wird sinnlos, und die zerteilte Welt läuft in der Fuge von Spiegel und Fenster zusammen und schiebt sich in sich und hebt sich aus.“ (FÜHMANN 1979: 287f.) Auf dieses Zusammenspiel von vorwärts und rückwärts wie auch das Sich-Ineinanderschieben einer zerteilten Welt wird zurückzukommen sein.

4 *Saiäns-Fiktschen* als Dystopie

Das Aufkommen dystopischer Narrative hängt eng mit dem Zerbrechen einer Zeitordnung zusammen, in der Zukunft laut Aleida Assmann noch ein „auratischer Schlüsselbegriff“ (zit. nach HORN 2014: 12) war, der Raum für Hoffnung und Utopie bot (vgl. ebd.). Der Zusammenbruch dieses Zukunftsoptimismus beruht auf der Erfahrung zweier Weltkriege und der mörderischen Potenz von auf einem totalen Herrschaftsanspruch beruhenden gesellschaftlichen Ordnungen sowie auf der Einsicht in die sich anbahnende ökologische Katastrophe.

Dystopische Narrative entwerfen zukünftige gesellschaftliche Verhältnisse, die deutlich katastrophischer ausfallen als die gegenwärtig herrschenden. Gleichzeitig stellen fiktive dystopische Gesellschaften keineswegs die völlige Alterität zu den aktuellen Verhältnissen dar. Vielmehr wird die Entwicklung

¹¹ Dort heißt es: „Gott ist nah und erreichbar, seine Ordnung verständlich, der Erzengel trägt eine rote Mütze, der Schutzengel eine rote Schärpe, die Schlange hat hier keinen Zutritt, und noch der Verrußte leistet nützliche Arbeit. O wackre heile Welt.“ (FÜHMANN 1979: 283) Von daher erscheint die Behauptung Schillers als abwegig, Fühmann versuche nicht einmal, ein Utopiesystem zu entwerfen, „eine kulturkritische Konstruktion negativer Utopie etwa, wie sie Aldous Huxley in seiner *Schönen neuen Welt* vorgestellt hat“ (SCHILLER 1983: 351).

hin zur Katastrophe zumeist plausibel aus dem Zustand der gegenwärtigen Gesellschaft abgeleitet. Oder, mit den Worten von Christopher Ferns:

Unlike the traditional utopia, dystopian fiction posits a society which – however outlandish – is clearly extrapolated from that which exists. Where utopian fiction stresses the difference of the society it depicts, and rarely indicates how such an alternative might be created, the dystopian writer presents the nightmare future as a possible destination of present society. (FERNS 1999: 107)

Die zukünftige Katastrophe lässt etwas bereits in der Gegenwart Angelegtes nur umso deutlicher zutage treten (vgl. HORN 2014: 25). Damit enthalten Dystopien stets eine Kritik an aktuellen gesellschaftlichen Verhältnissen. Einen Schritt weiter als Ferns geht Walter Benjamin. Für ihn besteht die Katastrophe gerade darin, dass alles so weiter geht wie bisher: „Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende, sondern das jeweils Gegebene. Strindbergs Gedanke: die Hölle ist nichts, was uns bevorstünde – sondern *dieses Leben hier*“ (zit. nach ebd. 16). Zukunft als Katastrophe ist im heutigen Verständnis die Verbindung von Kontinuität und Bruch, die Vorstellung, dass gerade die Fortführung des Gegenwärtigen auf einen Umschlag, eine katastrophische Wendung zuläuft (vgl. ebd. 17).

Wie oben gezeigt, haben sozialistisch und damit utopisch ausgerichtete Konzeptionen ihre Schwierigkeiten mit dystopischen Narrativen. Damit letztere einen Rest von Hoffnung bewahren könnten, sollten sozialistisch inspirierte Dystopien nicht ausschließlich satirisch ausgerichtet sein (vgl. STOCK 2011: 43). Weiterhin sollten sie einen Protagonisten aufweisen, dessen fortgesetzte Rebellion gegen die dystopischen Verhältnisse durch utopisches Verlangen motiviert ist und somit einen Kontrapunkt zu ihnen setzt (vgl. ebd. 28). Schließlich sollten diese Texte eine gewisse Offenheit bewahren bzw. einen Raum, an dem Widerstand nach wie vor möglich wäre (vgl. ebd. 43).

Betrachtet man vor diesem Hintergrund *Saiäns-Fiktschen*, so lässt sich unschwer erkennen, dass Fühmann keine Science Fiction schreibt. Das dystopische Narrativ der sieben Erzählungen lässt kaum Raum für utopische Hoffnungen. Trotz zweier vorangegangener Atomkriege und der Verlegung der Handlungszeit in das Jahr 3456 (!) ähneln die gesellschaftlichen Verhältnisse von Uniterr in satirischer Zuspitzung nur zu deutlich dem real existierenden Sozialismus der DDR, wobei Parallelen zum Nationalsozialismus nicht zu übersehen sind.¹² Die Katastrophe besteht gerade darin, dass alles so weitergeht wie bisher.

¹² Noch Mitte der 1970er Jahre hatte Fühmann Karl Corinos Frage nach Parallelen zwischen dem Nationalsozialismus und der UdSSR unter Stalin als ‚dumm‘ zurückgewiesen. Als Autor

Die Bürger Uniterrrs leben in der Wahrhaft Befreiten Gesellschaft, wo die Lehrmeinung der Wahrhaft Wahren Geschichte herrscht. Über allem schwebt die Wahrhaft Wahre Wissenschaft im Sinne eines Verständnisses der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung, ausgearbeitet und inspiriert durch die Kameraden Klassiker. Dort lebt das Volk dank des wohlthuend unhohen Lebensniveaus und eines ordnungserhaltenden Mangels an jener Unfriedensquelle, die man persönliche Rechte nennt, in zufriedener Geborgenheit. (vgl. SF 130). Die Jugend ist im Glück ihres Behütetseins fröhlich und liebt das Leben, welches zu leben eine Lust ist (vgl. SF 145). Ganz in diesem Sinne zieht unter klingendem Spiel die Jungmädchenwehr die Straßen Uniterrrs hinunter; es erklingt „der allbeliebte Marsch Nummer sieben: Unser Weg geht gradaus in das Morgen hinein, und das Morgen ist hell und ist schön!“ (SF 35) Für die Behütung der Bürger Uniterrrs sind u. a. die Kameraden Volksschützer zuständig; darüber hinaus gibt es Gesinnungsprüfungen und eine Gesinnungspolizei. Schließlich erhält Janno, der als junger Mann aufgrund von Unklarheiten in seiner Gesinnung zunächst nur bedingt zum Studium zugelassen wird, als erste Bewährungsauflage den Auftrag, Berichte über seinen Vater zu schreiben (vgl. SF 160).

Unter den drei Protagonisten des Zyklus findet sich letztlich niemand, der aus einem utopischen Verlangen heraus länger gegen die Verhältnisse im Jahre 3456 rebelliert. Zwar will Janno in *Der Haufen*, der zweiten Erzählung, sich nicht mehr den vorgegebenen Ergebnissen der Wahrhaft Wahren Wissenschaft unterordnen und weigert sich, zum vom Kameraden Anführer des Hauptstädtischen Kontrolltrupps veranlassten Institutsappell anzutreten; doch wird sein Protest bereits im Keim durch den Bewusstseinsprüfer erstickt, eine Sonde, die automatisch durch das Hirninnere eine Befriedungsmusik sprüht, „die den Willen freundlich, die Muskeln müde und das Denken völlig gradlinig stimmt“ (SF 62). Das möglicherweise vom vereinheitlichten kollektiven abweichende individuelle Gedächtnis gilt als potentiell gefährlich. Die angebliche Heilbehandlung, die man Janno zuteil werden lässt, wird mit einem Löschen aller Erinnerung zumindest des letzten Jahres begonnen (vgl. SF 64). Auch Pavlo hat in *Das Duell*, der fünften Erzählung, seinen Moment der Schönheit, wenn er in der Öffentlichkeit der Universität sein Nein zum Alleingültigkeitsanspruch der in Uniterr herrschenden Geschichtswissenschaft artikuliert. Doch fällt sein Protest umgehend in sich zusammen, wenn er einräumt, sein Nein habe sich gar nicht auf die Theorie der Wahrhaft Wahren Geschichte bezogen. Ausgelöst

von *Saiäns-Fiktschen* übt er demgegenüber eine Gesellschaftskritik, die ohne Zweifel die Unterschiede zwischen Faschismus und Realsozialismus verwischt (vgl. RICHTER 2001: 389).

durch diese Niederlage beginnt Pavlo zu trinken.¹³ Die Unfähigkeit der Protagonisten zu anhaltendem Protest gegen die herrschenden Zustände formuliert eine Absage an den Zukunftsoptimismus der Aufklärung, in deren Folge die Utopie von einem räumlichen in ein zeitliches Koordinatensystem gewechselt war. Dies zeigt sich nicht zuletzt in einem von der Rezeption übersehenen Detail aus der ersten Erzählung. Dort verweist Janno in einem Gang auf ein dort hängendes, allerdings bereits zur Wand gedrehtes Porträt. Dieses zeigt, „des großen Aufklärers Christian Wolff optimistisches Lächeln“ (SF 16), wobei sich in einem 1975 verfassten Text die Namensähnlichkeit des fiktiven Philosophen mit der Schriftstellerin Christa Wolf aufdrängt, die auch nach dem Ende der DDR an der Utopie einer sozialistischen Gesellschaft festhalten sollte.

In Abwandlung eines von Lichtenberg entlehnten Aphorismus¹⁴ meint Heiner Müller, der Autor sei klüger als die Allegorie, wohingegen die Metapher klüger als der Autor sei (vgl. EMMERICH 1996: 23f.). Hier, in *Die Ohnmacht*, erweist sich in einem bereits 15 Jahre vor dem Ende der DDR verfassten Text, dass die Allegorie – denn als Allegorie auf die DDR lässt sich die Darstellung Uniterrs durchaus verstehen – keineswegs dümmere als der Autor sein muss, der noch 1980 in einem Gespräch im Konjunktiv formulieren sollte, er hätte Angst, dass ihm die Haut der Heimat zum zweiten Mal abgezogen würde. Hier scheint es so, als hätte er schon 1975 diese Haut zum zweiten Mal verloren.

5 Heimat, Zeit, Gedächtnis

Bei Heimat handelt es sich um keinen wissenschaftlichen Begriff, sondern um ein Wort, das von Unschärfe und Mehrdeutigkeit geprägt ist. Allerdings drängen sich Raum, Zeit und Identität als Vokabeln auf, die sich durch die ver-

¹³ Auch Jirro erlebt seinen Moment des Zweifels, als er im Austausch für 70 Wochen in Libroterr arbeitet. Dort hört er gegen Ende seines Aufenthalts über Lautsprecher, wie die beliebteste Schauspielerinnen seines Landes, eines der wenigen weiblichen Mitglieder des Obersten Befreiheitrates, folgenden Satz aus einem Wehspiel rezitiert: „KAMERAD UND SOLLTE ES JAHRE DAUERN WIR WERDEN SO LANG MIT DIR DISKUTIEREN BIS AUCH DU ÜBERZEUGT WORDEN BIST.“ (SF 90) Für einen Moment erscheint dieser Satz für Jirro als das Ärgste des in der *Straße der Perverstonen* – so der Titel der Erzählung – Erfahrenen. Doch im selben Moment ist es ihm, „als ob ein Auge ihn sähe und seine geheimsten Gedanken läse, und so schnell, wie er kann, rennt er in seine Wohnung und packt seine Sachen, und ist bereit“ (ebd.) zur Rückkehr nach Uniterr.

¹⁴ Im Original heißt es bei Lichtenberg wie folgt: „Die Metapher ist weit klüger als ihr Verfasser und so sind es viele Dinge. Alles hat seine Tiefen. Wer Augen hat, der sieht (alles) in allem.“ (LICHTENBERG o. J.)

schiedensten Heimatkonstruktionen hindurchziehen (vgl. GEBHARD et al. 2007: 10). Im Sinne der Zeit würde die Rede von Heimat überhaupt erst unter den Bedingungen ihres – möglichen – Verlustes plausibel; um über Heimat zu schreiben, müsste sie daher bereits verloren sein (vgl. ebd.: 11). Wie gezeigt werden konnte, ist die DDR als politische Heimat für den Autor von *Saiäns-Fiktischen* bereits weitgehend verloren. Die zeitliche Distanz zu und die Reflexion über Heimat steht dabei in einem engen Verhältnis zum Gedächtnis, ob es sich nun um das individuelle, kollektive oder kulturelle Gedächtnis handelt.

Da die verschiedenen Erzählungen des Zyklus höchst unterschiedliche Themen ansprechen, sollen in diesem Kapitel drei Texte im Fokus stehen, die sich auf die eine oder andere Weise mit der Zeit bzw. dem Gedächtnis befassen. Es handelt sich mit *Die Ohnmacht*, *Das Duell* und *Pavlos Papierbuch* um die erste, fünfte und siebte Erzählung. Dabei ermöglichen die beiden ersten, mit Hilfe einer Art Zeitmaschine mal Blicke in die Zukunft, mal in die Vergangenheit zu werfen.

In *Die Ohnmacht* ermöglicht es der von Pavlo entwickelte Computer dem jeweiligen Betrachter, im Voraus zu sehen, was er selbst wenige Minuten später tun wird. Der Besucher des Labors, ein Logiker, der dies unbedingt experimentell erkunden möchte, ist überzeugt, dass es ihm gelingen wird, das Gegenteil des Geschauten zu tun. Während des Experiments erblickt er im Computer, wie er eine Straße entlangläuft um das Kind seiner Nachbarn zu retten,¹⁵ das im nächsten Moment aus dem geöffneten Fenster in einem oberen Stockwerk eines Hochhauses fallen wird. Sobald er das gesehen hat, springt der Logiker auf und läuft auf die Straße, um das Kind zu retten, was ihm jedoch nicht gelingen wird, da genau das passieren wird, was er hat kommen sehen.

Für Eva Horn besteht der grundlegende Unterschied moderner zu antiken Zukunftsvorstellungen darin, dass erstere die Zukunft als einen Garten sich verzweigender Pfade sehen. Sie rechnen mit einer offenen, gestaltbaren Zukunft, die verändert, geplant und eben auch verhindert werden kann. Die Antike ging demgegenüber von einem Lebensfaden aus, der sich unerbittlich abspult und der nur er- bzw. verkannt werden kann (vgl. HORN 2014: 323). Damit rührt das antike Modell – siehe Ödipus – an ein grundsätzliches Paradox präventiven Handelns: dass nämlich die Versuche seiner Verhinderung selbst das Unglück

¹⁵ Es ist keineswegs zufällig, dass die Nachbarn den Namen Biébl tragen. Konstantin Biébl (1898–1951) war ein tschechischer Lyriker, dessen Gedichte u. a. Franz Fühmann für das *Poesiealbum 117* ins Deutsche übertragen hatte. Man geht kaum fehl in der Annahme, dass Fühmann unter Anspielung auf den ‚Prager Fenstersturz‘ mit diesem Namen auf die Okkupation der ČSSR 1968 verweist.

herbeiführen können oder am Ende das größere Unglück sind (ebd. 322). Entsprechend beschreibt Janno die in Pavlos Zeitmaschinenexperiment wirkende angebliche Antikausalität wie folgt: „Späteres bestimmt Früheres – die Zukunft wirkt auf die Gegenwart“ (SF 27) bzw. die gesehene und im Gedächtnis bewahrte Zukunft bestimmt die Gegenwart.¹⁶

Doch warum kehrt Fühmann mit seiner Zeitmaschine, die keinerlei Eingriffe in das in der Zukunft Geschaute erlaubt, zu antiken Zukunftsvorstellungen zurück? Einmal mehr zeigt sich die Skepsis des Autors gegenüber auf der Aufklärung fußenden zukunftsoptimistischen teleologischen Geschichtsphilosophien wie der des marxistischen Historischen Materialismus im Gefolge Hegels. So sieht denn auch Janno in Pavlos Experiment Anti-Teleologie am Werke (vgl. SF 28). Alle Versuche, die schließliche Katastrophe des sozialistischen Uniterr zu verhindern, führen nur umso sicherer dazu, dass diese letztlich eintritt.¹⁷ Hier erweist sich in der Tat die Allegorie als ebenso klug wie der Autor, zumindest zum Zeitpunkt der Abfassung von *Die Ohnmacht*. Auf keinen Fall handelt es sich bei *Saiäns-Fiktchen* um Warnliteratur,¹⁸ ein in der Endphase der DDR bei der Literaturkritik des Landes beliebter Begriff, der auf Prävention und Verhinderung einer als möglich gesehenen Katastrophe zielt.

In *Das Duell* ermöglicht die Zeitmaschine demgegenüber eine Reise in die Vergangenheit. Die Erzählung zielt auf die Kritik der nicht nur in Uniterr herrschenden Geschichtsdoktrin. In einer Vorlesung zu Pavlos Studienzeit wird in einer sog. Okulardemonstration den Studierenden der Geschichtswissenschaft in Form eines Films ein Zweikampf zwischen dem Grafen Henri VII. von Traulec und seinem als Bastard unebenbürtigen Sohn Toul aus dem Jahre 1409 sichtbar gemacht. Ironischerweise bestätigt sich die Lehrmeinung der Wahrhaft Wahren Geschichtsschreibung, dass der als Schweinehirt tätige Sohn den adligen Vater besiegt, was die Soldschreiber der herrschenden Kaste totgeschwiegen hätten. Doch unter der Oberfläche der Bestätigung der offiziellen

16 Es kann daher nicht verwundern, dass Pavlos bahnbrechende Erfindung auf keine Gegenliebe bei der Institutsleitung stößt.

17 Die Rückkehr zu antiken Zukunftsvorstellungen ist nicht nur für den Laborbesucher, der sich dem Experiment unterzieht, ein Graus, sondern auch für die veröffentlichte DDR-Rezeption. So deutet Schiller den zum Scheitern verurteilten Versuch des Besuchers, das Kind der Biebls zu retten, gegen die Intention des Textes in sein Gegenteil um: „Ein Dritter aber [...] rennt, ein Kind zu retten, ohne dabei an Theorien zu denken, wie die Zurückgebliebenen [...]. Was tut's, daß er scheitert, nach der Voraussetzung der Erzählung scheitern muß?“ (SCHILLER 1983: 351)

18 Vgl. zur Warnliteratur den oben zitierten Brief Fühmanns an seine Lektorin Ingrid Prignitz sowie Fußnote 7.

Lehrmeinung zeigt sich „ein Bündel Wirrnis, als Häufung von Zufällen des Beachtens unwert, im Grunde genommen wissenschaftlich inexistent und für die Theorie ohne jede Bedeutung“ (SF 117). Ein Filmoperateur, der die auf Befehl von oben für die Studierenden längst abgebrochene Okulardemonstration hatte zuende sehen können, berichtet Pavlo vom Ausgang des Duells. Das Volk fängt den Grafen, steckt ihn in die Grube, in der zuvor der Schweinehirt gewesen, trägt diesen auf den Schultern im Triumph unter Lilienbannern, den Fahnen des Königs, im Triumphzug an der Tribüne vorbei. Der Operateur vermag diese Wirrnis nicht zu fassen, das völlige Abweichen von der Lehrmeinung, die lediglich oben und unten, richtig und falsch, schwarz und weiß kennt:

ob er, Pavlo, verstehe, daß ein Volk, sichtbarlich nicht unterdrückt, vielmehr lichten Tags in Waffen dahergehend, sich aus diesem Nicht-Unterdrücktsein erhebe, um das Banner des Königs zu entfalten, als ob dies ein Banner der Freiheit wäre: der Student der Geschichte müsse ihm das erklären. (SF 125)

Anstelle eines monokausalen Schwerefeldes tritt hier die Singularität eines historischen Ereignisses auf, um das herum ein Polygon errichtet wird oder vielmehr ein „Polyeder der Intelligibilität“, bei dem die Anzahl der Oberflächen nicht im Voraus definiert ist“ (FOUCAULT 2009: 253). Eben dies meint Fühmanns Erzähler, wenn er feststellt, in die Erwartungslosigkeit abstrakter Gewissheit sei das Unerwartete eingebrochen – „die Möglichkeit aller Möglichkeiten als Wirklichkeit des Anderen“ (SF 100).

Auch wenn die Einsicht in die Vielzahl der Möglichkeiten für Pavlo nur für kurze Zeit aufscheint, soll doch an die grundsätzliche Bedeutung der Rekonstitution des kulturellen Gedächtnisses für mögliches Widerstandspotenzial erinnert werden:

With the past suppressed and the present reduced to the empirica of daily life, dystopian subjects usually lose all recollection of the way things were before the new order, but by regaining language they also recover the ability to draw on the alternative truths of the past and ‘speak back’ to hegemonic power. (STOCK 2011: 42f.)

Geht es hier einerseits um die Kritik an der Ausrichtung eines komplexen, in sich widersprüchlichen historischen Geschehens auf monokausale Strukturen von Ursache und Wirkung im Schwerefeld einer vorgegebenen doktrinären Geschichtsinterpretation, andererseits alternativ um die Eröffnung einer Vielzahl von Möglichkeiten, so steht im Zentrum von *Pavlos Papierbuch* die Bedeutung der Weltliteratur als Teil des kulturellen Gedächtnisses. In dieser Erzählung bekommt Pavlo eher zufällig ein Papierbuch in die Hand. Nach zwei

Atomkriegen vor der Gründung Uniterrrs gibt es davon weltweit nur noch 82 347 Exemplare. Allerdings hatte Uniterrrs Regierung sämtliche noch in Privatbesitz befindlichen Bücher angeblich zur Registrierung eingezogen, wobei kaum eins seinen Besitzern zurückgegeben wurde (vgl. SF 162). Pavlos Buch, in dem dieser zu lesen beginnt, ist 1998 erschienen und trägt den Titel *In schwerer Zeit* (SF 165). Die erste Erzählung heißt *In der Strafkolonie*, wobei es alles andere als ein Zufall ist, dass Fühmann mit einem Text Kafkas beginnt, hatte er sich doch immer wieder für diesen Autor eingesetzt, der in der DDR lange als formalistisch und pessimistisch abgelehnt worden war. Erst 1965 und dann 1967 kamen – in geringer Auflage – erste Kafka-Bände in den DDR-Buchhandel. Am Ende seiner Lektüre wundert sich Pavlo, dass die Erzählung, anders als die Literaturdoktrin in der DDR lange Zeit vorschrieb, keinen auktorialen Erzähler aufweist, der den Lesenden erläutern würde, wie sie den Text zu verstehen hätten: „Wo wurde denn erklärt, wer gut und wer schlecht war, wer recht und wer unrecht hatte, wem man nacheifern sollte und wen entlarven; wo war ein Fazit, was war bewiesen, was richtiggestellt, was widerlegt?“ (SF 170) Die zweite Erzählung, *Die Marter der Hoffnung* stammt von Villiers de l’Isle-Adam (1838–1889). Sie handelt von einem jüdischen Gefangenen der Inquisition, dem kurz vor seiner Hinrichtung auf dem Scheiterhaufen die Flucht zu gelingen scheint, der sich aber plötzlich in der Umarmung seines Richters wiederfindet. Diese Erzählung ruft Assoziationen auf zur verführerischen und gefährlichen Potenz der Hoffnung auf die Möglichkeit einer Reform der DDR, an die so viele Autor/innen dort geglaubt hatten, was Volker Braun während der Wendezeit in seinem Gedicht *Das Eigentum* in der Zeile „Die Hoffnung lag im Weg wie eine Falle“ (BRAUN 1993: 52) kondensieren sollte.

Erneut in seiner Hoffnung auf ein glückliches Ende enttäuscht, wendet sich Pavlo mit *Der Nasenstüber* von einem angeblich anonymen Autor, tatsächlich aber Fühmann selbst, der dritten Erzählung zu. Deren Protagonist mit der Nummer 441 825 ist Häftling „in einem der Konzentrationslager des zwanzigsten Jahrhunderts“ (SF 176). Sonst gegenüber seinen Mitgefangenen privilegiert, erhält dieser seit dem 639. Hafttag jeden Morgen einen stets unblutigen Nasenstüber. 22 Tage später verliert er den Verstand und wird auf Befehl des Scharführers von einem Mithäftling mit der Hacke erschlagen. So zeigt die Erzählung durch die Aktualisierung des Speichers des kulturellen Gedächtnisses Analogien zwischen mittelalterlich inquisitorischen, faschistischen, stalinistischen und nicht zuletzt realsozialistischen Gesellschaften auf.¹⁹

¹⁹ Während der Text bewusst den Ort offen lässt, an dem sich das Konzentrationslager befindet und somit durchaus den Gulag als Konzentrationslager mit einbezieht, muss die öffentliche

Unter dem Eindruck der Erzählung vom *Nasenstüber* entfährt Pavlo ein Satz, der das Gelesene von der Vergangenheit auf seine Gegenwart in Uniterr überträgt: „Unsern täglichen Schlag gebt uns heute –“ (SF 181). Vorwärts oder rückwärts wird eben sinnlos. Doch führt die kurzfristige Erkenntnis zu keinem widerständigen Handeln. Stattdessen – hier zeigt sich die Skepsis Fühmanns hinsichtlich einer Überschätzung der Wirkkraft literarischer Texte – greift Pavlo einmal mehr zur Flasche und trinkt.

Wo in *Saiäns-Fiktschen* in einer Anti-Teleologie die künftige Katastrophe unvermeidbar ist, wo Zukunft und Vergangenheit von der Gegenwart dominiert sind, aber auch umgekehrt die Zukunft auf die Gegenwart wirkt; wo die Komplexität der Geschichte wie auch die Weltliteratur als Teil des kulturellen Gedächtnisses im Sinne einer herrschenden Doktrin reduziert, unterdrückt und verfälscht werden; wo das abweichende individuelle Gedächtnis als gefährlich gelöscht werden muss; wo Widerstand im Keim erstickt wird; wo Hoffnung nur eine gefährliche Illusion darstellt; wo präventives Handeln zum Scheitern verurteilt ist und wo vorwärts und rückwärts sinnlos sind, da muss der Autor feststellen, dass ihm, was er einmal für seine politische Heimat gehalten hatte, unheimlich geworden ist.²⁰ So ermangelt er schließlich einer Heimat, nicht zuletzt einer „politischen und sozialen, die er im Staat seines Wirkens und in dessen Gesellschaft doch nicht so gewann, wie er einstmals glaubte“ (FÜHMANN 1983b: 506).

6 Was bleibt

Wie gezeigt werden konnte, legt Fühmann mit *Saiäns-Fiktschen* kein auf Prävention der drohenden Katastrophe ausgerichtetes dystopisches Zukunftsszenarium, keine Warnliteratur vor. Die Katastrophe scheint unvermeidbar und der Erzähler des Zyklus steht ihr ohnmächtig gegenüber. Doch letztlich geht es

Rezeption in der DDR Mehrdeutigkeit reduzieren und den Ort des Lagers historisch festlegen: „Nicht nur an dieser Stelle wird ein Quell der Ängste deutlich, die mit den ‚Saiäns-Fiktschen‘ gebannt werden sollen: Faschismus.“ (HIRDINA 1982: 909) Für Schiller wiederum handelt es sich schlicht um eine „Erzählung aus dem faschistischen Konzentrationslager“ (SCHILLER 1983: 355).

²⁰ Freud verweist darauf, dass das Wort ‚unheimlich‘ nur scheinbar einen Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut darstelle. Vielmehr entwickle ‚heimlich‘ im Sinne von ‚heimelig‘ seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin, bis es mit seinem Gegensatz ‚unheimlich‘ zusammenfalle. Dies Unheimliche sei, so Freud, „nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist“ (FREUD 1955: 254).

Fühmann um mehr als kaum verhohlene Kritik an den Zuständen in der DDR. Er zielt auf die Logik zweier Machtblöcke, die einander in einem dualen Weltbild unversöhnlich in schroffem Gegensatz gegenüberstehen. In seiner Rede von 1981 bei der Berliner Begegnung zur Friedensförderung kritisiert er beide Blöcke dahingehend,

daß sie sich als einzig denkbare Modell einer künftigen Menschheit betrachten. Das ungebrochene Tradieren einer Ausschließlichkeitshaltung, die den Weg zur Konstituierung der Menschheit letztlich im Untergang des Anderen sieht, statt die Zukunft als Synthese zweier Widerspruchspole, also als ein Neues zu fassen [...]. (FÜHMANN 1983a: 511)

Wie *Saiäns-Fiktschen* andeutet, ist das Erstarren in absoluten Gegensätzen höchst unproduktiv; diese bilden Schlusspunkte „im Bereich gestockter Widersprüche“. So kann sich der Besucher in *Die Ohnmacht* bestenfalls vorstellen, er würde stets das Gegenteil von dem tun, was ihm der Computer über seine nächste Zukunft enthüllt hätte: „Ich werde laut sagen, was ich gesehn hab, und dann werd ich davon das Gegenteil tun, in unserm Fall also im Zimmer umhergehn; doch gesetzt, ich hätte mich gehen sehen, so werde ich ruhig sitzen bleiben.“ (SF 16) Trotz aller Unterschiede ähneln sich die beiden Blöcke Uniterr und Libroterr nicht nur in ihrem jeweiligen Ausschließlichkeitsanspruch. In *Das Denkmal* führt der Bau einer letztlich völlig Unbrauchbares produzierenden Fabrik in Libroterr dem Diplomneutrinologen Jirro aus Uniterr zuallererst die Wesensstruktur der eigenen Gesellschaft vor Augen. Aus dieser Erkenntnis ergibt sich der folgende Eintrag in Jirros Tagebuch: „Wenn es ein Denkmal für Uniterr gäbe, so müßte es die Bergfabrik des Moritz Cornelius Asher sein.“ (SF 67)²¹

Angesichts der ungebrochenen Tradition einer Ausschließlichkeitshaltung, die den Weg zur Konstituierung der Menschheit einzig und allein im Untergang des Anderen sieht, macht sich Fühmann – und hier findet sich dann doch ein utopisches Moment inmitten aller Dystopie – vorsichtig auf die Suche nach dem Anderen, dem in beiden Machtblöcken so verpönten Dritten.²² So erfährt

21 Die Fabrik, die am Material des Quellwassers den Triumph der Unterwerfung der wirren und widerspenstigen Natur unter den Gestaltungswillen der menschlichen Logik feiern soll, produziert letztlich eine graue, schleimige, stinkende Brühe – ein erster Ansatz zu einem hier nicht weiter verfolgten ökokritischen Denken.

22 In *Vor Feuerschlünden* erinnert sich Fühmann an Prof. Nikolai Janzen, den Philosophielehrer auf der sowjetischen Antifaschule. Dieser hatte betont, dass alles Andere zum Sozialismus stalinistischer Prägung immer nur jenes Alte, die Ideologie des Nationalsozialismus, sein konnte. Unaufgefordert, als lese er die Gedanken seiner Schüler, hatte Janzen diesen „mit dem Ernst eines Glaubenswahren“ zugerufen: „Tertium non datur! Es gibt kein Drittes und kann es nicht geben!“ (FÜHMANN 1984: 46, 47)

Pavlo in *Das Duell* für einen Moment im „Gefüge des wirklichen Nur-Einen die Möglichkeit von Möglichkeiten als Möglichkeit eines Anderen“ (SF 98). In *Pavlos Papierbuch* trifft diesen wie ein schwarzer Blitz die Erkenntnis, dass es ein Drittes gebe (vgl. SF 168). Nur an einer Stelle, und das auch noch in Klammern, wird darauf verwiesen, dass neben Uniterr und Libroterr mit Andorra noch ein dritter Staat besteht,²³ wobei Andorra nicht auf den real existierenden Staat gleichen Namens, sondern eher auf die Ähnlichkeit im Wortklang mit dem ‚Anderen‘ verweist. Bemerkenswert ist dabei, dass Fühmann die Koordinaten der Utopie in einer Umkehrung der Bewegung seit der Aufklärung vom Temporalen erneut in das Räumliche verschiebt, was ein weiteres Mal die Zweifel des Autors an einem teleologischen Geschichtsbild und damit den Realisierungsmöglichkeiten dieser Utopie unterstreicht.²⁴

Die Suche nach dem Anderen, nach einem Dritten ist es schließlich, was *Saiäns-Fiktschen* noch über 30 Jahre nach dem Ende der DDR seine Aktualität zukommen lässt; in einer Zeit, wo auch nach dem Untergang des von der Sowjetunion dominierten planwirtschaftlichen Blocks stets aufs Neue einander entgegengesetzte duale Welten mit ihren jeweiligen Ausschließungsmechanismen hervorgebracht werden, was nicht zuletzt auch für den innerdeutschen Dialog seit der Wende bis zum heutigen Tag gilt. Und schließlich befindet sich auch das vereinigte Deutschland zu Beginn der 2020er Jahre erneut bzw. nach wie vor „im Bereich gestockter Widersprüche, wo Stagnation als Triebkraft auftritt“ (SF 7).²⁵

Literaturverzeichnis:

BONNER, Withold (2012): „Mein Problem ist das Kontinuum“: Heimat als dynamischer Gedächtnisraum im Werk Franz Fühmanns. In: *Heimat. At the Intersection of Memory and Space*. Hrsg. v. Friederike Eigler u. Jens Kugele. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 140–157.

²³ Es gilt nicht nur für den Uniterr-Geschichtsprofessor in *Das Duell*, dass dieser den dritten Staat wie stets außer Acht lässt; dasselbe lässt sich für die DDR-Rezeption bei Hirdina und Schiller konstatieren.

²⁴ Die begrenzte Hoffnung des Autors mag sich auch in der begrenzten Ausdehnung des realen Staates Andorra spiegeln.

²⁵ Bereits 1988 kommt Wittstock zu dem Schluss, Fühmann skizziere in *Saiäns-Fiktschen*, lange bevor die Debatte über Vernunftkritik zu einer intellektuellen Mode wurde, eine Endzeit, „in der ein steril gewordener Rationalismus jede Auseinandersetzung erstickt und also die notwendigen gesellschaftlichen Entwicklungen unmöglich macht“ (WITTSTOCK 1988: 89).

- BRAUN, Peter/ STRAUB, Martin (Hgg.) (2016): *Ins Innere. Annäherungen an Franz Fühmann*. Göttingen: Wallstein.
- BRAUN, Volker (1993): *Texte in zeitlicher Folge*. Bd. 10. *Wie es gekommen ist*. Halle: Mitteldeutscher Verlag.
- EBERT, Jens (2003): Saiäns-Fiktschen statt Science-fiction: Franz Fühmann. In: *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Hans Esselborn. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 150–156.
- EMMERICH, Wolfgang (1996): *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag.
- ENDLER, Adolf (2014): „... und wieso nur'n ‚Büchlein‘?“ In: Franz Fühmann. *Text + Kritik* 202–203/2014, S. 119–120.
- FERNS, Christopher S. (1999): *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- FOUCAULT, Michel (2009): Diskussion vom 20. Mai 1978. In: Ders.: *Geometrie des Verfahrens. Schriften zur Methode*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 248–265.
- FREUD, Sigmund (1947/1955): *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* 12. London: Imago, S. 227–268.
- FÜHMANN, Franz (1979): *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. In: Ders.: *Das Judenauto. Kabelkran und Blauer Peter. Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. Rostock: Hinstorff, S. 281–506.
- FÜHMANN, Franz (1981): *Saiäns-Fiktschen. Erzählungen*. Rostock: Hinstorff.
- FÜHMANN, Franz (1983a): *Miteinander reden. Gespräch mit Margarete Hannsmann*. In: Ders.: *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964–1981*. Rostock: Hinstorff, S. 429–457.
- FÜHMANN, Franz (1983b): *150 Jahre Hinstorff*. In: Ders.: *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964–1981*. Rostock: Hinstorff, S. 494–509.
- FÜHMANN, Franz (1983c): *Rede bei der Berliner Begegnung zur Friedensförderung 1981*. In: Ders.: *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964–1981*. Rostock: Hinstorff, S. 510–513.
- FÜHMANN, Franz (1983d): *Franz Fühmann im Gespräch mit Wilfried F. Schoeller*. In: Ders.: *Den Katzenartigen wollen wir verbrennen. Ein Lesebuch*. Hrsg. v. Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt/M., Olten, Wien: Büchergilde Gutenberg, S. 349–384.
- FÜHMANN, Franz (1993): *Auszug aus dem Testament [1983]*. In: Ders.: *Im Berg. Texte aus dem Nachlaß*. Hrsg. v. Ingrid Prignitz. Rostock: Hinstorff, S. 307.
- FÜHMANN, Franz (2005): *Das Ruppiner Tagebuch. Auf den Spuren Theodor Fontanes*. Rostock: Hinstorff.
- GEBHARD, Gunther/ GEISLER, Oliver/ SCHRÖTER, Steffen (2007): *Heimatdenken: Konjunkturen und Konturen. Statt einer Einleitung*. In: *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Hrsg. v. Gunther Gebhard, Oliver Geisler u. Steffen Schröter. Bielefeld: Transcript, S. 9–56.
- HIRDINA, Karin (1982): *Parodien ohne Komik. Franz Fühmann: „SAIÄNS-FIKTSCHEN“*, Hinstorff Verlag, Rostock 1981. In: *Sinn und Form* 4/1982, S. 907–910.
- HORN, Eva (2014): *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt/M.: Fischer.

- KRÄTZER, Jürgen (2014): „... das Stocken des Widerspruchs treibt Monstren heraus“. In: Franz Fühmann. Text + Kritik 202–203/2014, S. 14–35.
- KRÜGER, Brigitte (Hg.) (2003): Dichter sein heißt aufs Ganze aus sein. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- KRÜGER, Brigitte/ BIRCKEN, Margrid/ JOHN, Helmut (Hgg.) (1998): Jeder hat seinen Fühmann. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- RICHTER, Hans (2001): Franz Fühmann. Ein deutsches Dichterleben. Biographie. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- SCHILLER, Dieter (1983): Franz Fühmann: Saiäns-Fiktschen. Endzeit-Geschichten. In: Weimarer Beiträge 2/1983, S. 350–355.
- SHDANOW, Andrei A. (1969): Rede auf dem I. Unionskongreß der Sowjetschriftsteller (1934). In: Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden. Band 1. Hrsg. v. Fritz J. Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 347–353.
- TATE, Dennis (1995): Franz Fühmann. Innovation and Authenticity. A study of his prose-writing. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi.
- WITTSTOCK, Uwe (1988): Franz Fühmann. München: Beck.

Onlinequellen

- LICHTENBERG, Georg Christoph (o. J.): Aphorismen (Sudelbücher). Projekt Gutenberg-De. URL: <http://projekt-gutenberg.org/lichtenb/aphorism/chap006.html> [15.03.2022].
- STOCK, Adam (2011): Mid Twentieth-Century Dystopian Fiction and Political Thought. Durham theses, Durham University. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/3465/> [14.01.2022].

GARBIÑE IZTUETA-GOIZUETA

Wende als Experimentierfeld: kritisch-posthumanistische und utopisch-dystopische Perspektiven auf Heimat in Lutz Seilers *Stern III*¹

Im vorliegenden Beitrag werden Heimat und Dystopie im Roman *Stern III* von Lutz Seiler in Einklang mit einer kritisch-posthumanistischen Annäherung ans Gedächtnis der Wende gebracht. Es wird der Frage nachgegangen, welchen literarischen Beitrag das Thema Heimat in Verbindung mit kritisch-posthumanistischen Perspektiven, dystopischen Elementen und Gedächtnisdiskursen im Roman leistet. Ausgehend von Braidottis kritischen posthumanistischen narrativen Elementen der *defamiliarization*, *nonlinearity*, *role of figuration* und *critique on dogmatic truth*, Haraways Tentakel-Metapher sowie Layhs Postulate über kritische Dystopie, verfolgt dieser Beitrag das Ziel, den Roman *Stern III* als eine innovative Perspektive auf die Wende 1989 zu interpretieren.

Schlüsselwörter: kritischer Posthumanismus, Dystopie, Heimat, Lutz Seiler, *Stern III*

1 Einleitung

Lutz Seilers Roman *Stern III* wurde im Jahr 2020 veröffentlicht und mit dem Preis der Leipziger Buchmesse in der Kategorie Belletristik ausgezeichnet. Vom Autor selbst als subjektiv-authentischer Roman apostrophiert, ist er durch eine neue Perspektive auf die deutsche Wendezeit und eine ungewöhnliche Figurenkonstellation gekennzeichnet. Die Frage ‚Was ist Heimat?‘ wird am Romananfang zwei Tage nach dem Mauerfall gestellt, ohne dass der narrative Fluss jedoch eine klare Antwort darauf entwirft; es werden vielmehr offene Antworten gegeben. Aus diesem Grunde scheint die Verbindung von dystopischen und kritisch-posthumanistischen narrativen Elementen eine produktive kritische Annäherung an den Roman zu sein, denn es sind gerade diese dystopischen und kritisch-posthumanistischen Komponenten, die eine innovative

¹ Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des durch das Spanische Ministerium für Wirtschaft und Innovation geförderten Forschungsprojekts FFI2017–84342-P entstanden.

Perspektive auf Heimat als Prozess und auf das Gedächtnis der Wende in einem auf dem ersten Blick eher realistischen Roman bieten

Die Romanhandlung beginnt am 10. November 1989. Im Mittelpunkt steht die Familie Bischoff, in der sich nach dem Fall der Mauer unerwartete Beziehungen zur untergegangenen DDR und neue Zukunftsperspektiven aufzeigen. Die ältere Generation, die Eltern Walter und Inge, wollen sofort in den Westen auswandern, mit dem konkreten Ziel, sich ein selbstbestimmtes und freies Leben aufzubauen. Sie bitten ihren Sohn Carl, in Gera bleiben und sich um die Familienwohnung zu kümmern. Dem Sohn bleiben die Gründe und das Ziel der plötzlichen Auswanderung lange ein Rätsel. Nach mehreren Monaten in Notaufnahmelagern und Durchgangswohnheimen, in denen sich Walters und Inges Wege zwischenzeitlich trennten (in Gießen, Frankfurt am Main, an der Nordseeküste), treffen sie sich in Diez, richten sich in einem Gasthaus und danach in einer Mansarde ein und schaffen sich, nicht selten ohne ausgebeutet zu werden, ihr neues Leben im Westen. 1991 erfüllen sie sich sogar ihren lang gehegten geheimen Traum, in die USA auszuwandern. Schließlich entscheiden sie, mit ihrem in Amerika verdienten Geld ihre zurückgelassene Familienwohnung in Gera zu kaufen und denken über eine Rückkehr in ihre Heimat nach.

Der Sohn Carl siedelt seinerseits ein paar Wochen nach dem Wegzug der Eltern nach Berlin um. Er übernachtet dort in seinem Shiguli, einem in der Sowjetunion fabrizierten PKW, bis er im *klugen Rudel*, einer Gruppe des Berliner Untergrunds der Hausbesetzungsszene aufgenommen wird. Die Gruppe wird von „Hoffi de[m] Hirte[n]“ (SEILER 2020: 63)² angeführt und besteht aus Tagträumern, Hand-werkern, Ausgeschlossenen sowie künftigen Künstlern. Diese besetzen leere Wohnungen in Ostberlin, um den drohenden Immobilienboom aufzuhalten, machen dubiose Geschäfte mit gestohlenen Werkzeugen und Mauerstücken und betreiben die Kellerkneipe *Assel*. Carl selbst lässt sich in einem besetzten heruntergekommenen Haus nieder und befindet sich im Zwiespalt zwischen seinem Alltag als Maurer und Kellner im Mikrokosmos des *klugen Rudels* und seinem inneren Wunsch, Dichter zu werden. In dem dystopischen Action-Thriller Mad-Max³-ähnlichen Kreis erlebt Carl das Chaos der Wendezeit in Ostberlin, obgleich er mehrmals nach Leipzig zu seiner ersten großen Liebe Effi fährt und mit ihr einen kurzen Ausflug nach Paris unternimmt. In diesem Sinne ist es „nicht der Untergang des Landes draußen

2 Zitate aus dem Roman Stern 111 werden im Folgenden mit der Sigle S gekennzeichnet.

3 Ein australischer Film aus dem Jahre 1979, der die Story einer Gang in einem dystopischen Australien der nahen Zukunft inmitten des chaotischen Gesellschaftszusammenbruchs darstellt.

vor dem Fenster“ (S 266), der Carl beschäftigt, sondern vielmehr sein individueller kreativer Prozess.

Während dieser Zeit (der 16-monatigen) familiären Trennung schreiben sich Mutter und Sohn regelmäßig Briefe über den Alltag im Westen und Osten, bis die Familie im Jahr 1991 wieder zueinanderfindet, und zwar in Kalifornien, wo sich die Eltern niedergelassen haben. Der Roman endet mit einem retrospektiven Epilog aus Carls Perspektive im Jahr 2009, als er als Schriftsteller an der verlassenen Kneipe *Die Assel* vorbeiflaniert und seine Eltern in Gera ihre frühere Wohnung besitzen.

2 Begriffserklärung

Zur Beantwortung der Frage, welchen literarischen Beitrag das Thema Heimat in Verbindung mit kritisch-posthumanistischen Perspektiven,⁴ mit dystopischen Elementen und Gedächtnisdiskursen im Roman leistet, ist es notwendig, kurz auf die wichtigsten Merkmale der Heimat-Definition zurückzugreifen. Der Begriff *Heimat* wurde von Gebhard et al. als „dynamisches Konstrukt“ und „Assoziationsgenerator“ (GEBHARD et al. 2007: 9) und „Bewegung der Rezentrierung“ (ebd. 45) bezeichnet. In der Monografie *Heimat: ein vielfältiges Konstrukt* wird sie als mehrdimensional und polyvalent verstanden (vgl. WEBER et al. 2019: 8–10). Heimat zeigt sich somit als eine soziale, emotionale, zeitliche und räumlich-landschaftliche Dimension, verbunden mit dem Potenzial zu individueller und kollektiver Identitätsstiftung, mit Wohlgefühl, mit einer prospektiven, aber auch retrospektiven Dimension, mit Relationspotenzial, mit Ab- und Ausgrenzungspotenzial dem Anderen gegenüber, und nicht zuletzt auch mit dem Potenzial zu Komplexitätsminderung.

4 Der kritische Posthumanismus grenzt sich vom technologischen Posthumanismus ab. Gemeinsam haben sie, dass beide das humanistische Menschenbild kritisieren, dem Menschen die Rolle als Krone der Schöpfung abstreiten, ein spezifisches und für die Gegenwart essenzielles Verständnis des Menschen überwinden möchten, und in ihren Diskursen aus der Philosophie, den Sozial- und Kulturwissenschaften, den Neurowissenschaften, Informatik, Robotik und KI-Forschung sich nähren, um ihre Vorstellungen vom Posthumanen zu entwerfen. Allerdings geht der technologische Posthumanismus von der Erschaffung einer artifiziellen Alterität bzw. künstlichen Superintelligenz einer maschinellen Superspezies aus, die als eine Art angenehme Nebenfolge den Menschen ablösen und überwinden soll. Im kritischen Posthumanismus wird dagegen Technik nicht eindeutig optimistisch und geradezu euphorisch positiv bewertet, sondern neutral bzw. in jeweiligen Konkretisierungen und Kontexten analysiert und interpretiert und mit großer emanzipatorischer Kraft verbunden verstanden. (Vgl. LOH 2018: 10–14, 92–93)

In der Monografie *Heimat Revisited* wird auf ein fluides, prozessuales, deterritorialisierendes, transnationales Verständnis von Heimat als eine von den aktuellen gegenseitig dialektischen drei Haupttendenzen in der räumlichen Semantisierung des Begriffes verwiesen (vgl. BÖNISCH/RYNIA/ZEHSCHE/NETZLER 2020: 1–19). Dafür gibt es im Roman mehrere Beispiele. Retrospektiv stellt Carl z. B. fest, dass „nach Hause zu kommen“ vor der Wende Geborgenheit bedeutete, „Abwehr jeder Anfechtung, Auslöschung aller Bedrängnis“ (S 19); nach dem Weggang seiner Eltern überwältigt ihn der solastalgische⁵ Verdacht, dass seine Heimat, verstanden als „die Welt, der er angehörte, klammheimlich verschwunden [war] und er einer der Übriggebliebenen war, ein Stück angefaultes Treibholz auf dem großen breiten Strom der neuen Zeit“ (S 54); ferner beschreibt er sein neues Zuhause in der Rykerstraße in Berlin eher aus einer sehr alltäglichen logistischen Perspektive als Ort, „wo neuerdings seine Zahnbürste stand, auf wackeligen Waschbecken in seinem Rücken, in einer Kaffeetasse, die aus irgendeiner fremden Wohnung stammte, gründlich ausgespült“ (S 84).

Wichtig für die Multidimensionalität des Heimatbegriffs ist, dass sowohl die Eltern als auch der Sohn einen „Beheimatungsprozess“ (MITZSCHERLICH 2019: 188) durchleben: Walter und Inge als fünfzigjährige Einwanderer im Westen und Carl als von Solastalgie überwältigter 26-jähriger Mann im Ost-Berlin der Wende. In dem individuellen Versuch der Protagonisten und Protagonistinnen sich eine neue Heimat anzueignen, ist diese Vielschichtigkeit des Begriffes zu spüren: Bei Eltern bzw. Sohn schließt sich nach einer ersten Phase der Entdeckung der Umwelt, des sich Vertrautmachens mit der geografischen Umgebung, den Gegenständen und täglichen Routinen (laut Mitzscherlich die Phase, wo „sense of control“ geschaffen wird; ebd.), eine zweite Phase an, in der ein „sense of community“ (ebd. 189) zustande kommt, indem die Protagonisten und Protagonistinnen beginnen, soziale Kontakte zu knüpfen und sich als Teil einer Gemeinschaft zu fühlen. In der dritten Phase entwickeln die Figuren schließlich einen „sense of coherence“ (ebd.), d. h. einen subjektiven Sinn für die eigene Umgebung und erlangen so die „Gewissheit am richtigen Platz ‚angekommen‘ zu sein“ (ebd. 188). In der Folge beginnen Carl und seine Eltern in dieser Phase auch im übertragenen Sinne andere Wege zu gehen.

In diesem vielschichtigen Beheimatungsprozess kommen verstärkt Fragen u. a. zur Identität, zum Verhältnis zwischen dem Ich und Raum, Gegenständen und anderen Lebewesen, aber auch zum Gedächtnis und zu Zukunftsbildern

⁵ „Solastalgia is a form of homesickness one gets when one is still at ‚home‘.“ (ALBRECHT 2005: 48)

auf. So beginnt der nach dem Wegzug seiner Eltern etwas ratlose Carl darüber zu sinnieren, ob er als Sohn über seine Eltern nachdenken sollte: „Hatte er je wirklich über sie nachgedacht? War es die Aufgabe der Kinder, wenn sie erwachsen wurden, über ihre Eltern nachzudenken?“ (S 29) Carls innere Fragen nach den rätselhaften Gründen, Erwartungen und Zielen seiner Eltern, nach dem Verhältnis der Eltern zur Vergangenheit und Zukunft, sowie zur Natur und Kultur im weitesten Sinne, dienen auch dazu, dass er sich mit seiner eigenen Verortung im Verhältnis zur Vergangenheit und zur Wendezeit und mit seinem eigenen Menschsein auseinandersetzt. In diesem Nachdenken über die Eltern und über sein Selbstverständnis als Mensch und Künstler spiegelt sich die philosophische Denkrichtung des kritischen Posthumanismus wider, dessen erklärtes Ziel es ist, traditionelle Konzeptionen des Menschseins neu zu überdenken.⁶ So wird beispielsweise die besondere Stellung des Menschen in der Welt negiert und er eher als eine unter vielen natürlichen Spezies verstanden. U. a. geht es darum, den Menschen neu zu verorten und die Existenz eines Zentrums in Frage zu stellen, d. h. im Gegensatz zum Menschen in einer globalen Interpretation der Welt wird ein planetarisches System vorgeschlagen, in dem der Mensch nur ein weiteres Element von vielen ist.

Die Heimatkonfiguration in *Stern III* unter kritischen posthumanistischen Aspekten genauer betrachtend, zeigt sich bereits im ersten Kapitel, dass Carl, als er von seinen Eltern mitgeteilt bekommt, dass sie Ostdeutschland verlassen wollen, sofort auf den Begriff Heimat zurückgreift: Der Satz „Ich glaube, ihr unterschätzt das, das – das mit der Heimat, meine ich...“ (S 18) ist seine Reaktion auf die Nachricht. Gerade zu diesem Zeitpunkt, erst ein paar Tage nach dem Mauerfall scheint Heimat für Carl eine starke Bindung an einen Ort zu bedeuten, dessen Kraft für das Orientierungs- und Wohlgefühl nicht zu unterschätzen ist. Laut dem allwissenden Erzähler wirkt der Sohn unbeholfen, stottert wie ein hilfloses und erschrockenes Kind, und „das mit der Heimat“ scheint in dem Moment, in dem seine bisherige Welt auseinanderfällt, sein einziger Halt zu sein. Dieser Augenblick wird zudem zu einem Wendepunkt: Es heißt, „etwas kehrte sich um“ (S 18), was zugleich als ‚alles neu bedenken zu müssen‘ verstanden werden kann, und somit ein Nachhall von posthumanisti-

6 Der kritische Posthumanismus „hinterfragt die tradierten, zumeist humanistischen Dichotomien wie etwa Frau/Mann, Natur/Kultur oder Subjekt/Objekt, die zur Entstehung unseres gegenwärtigen Menschen- und Weltbilds maßgeblich beigetragen haben. Der Posthumanismus möchte ‚den‘ Menschen überwinden, indem er mit konventionellen Kategorien und dem mit ihnen einhergehenden Denken bricht.“ (LOH 2018: 11) Es handelt sich dabei um die „fundamentale Infragestellung bestimmter Momente des westlichen Denkens“ (ebd. 130).

schen Postulaten ist. Damit wird die Wende für Carl zu einem Experimentierfeld, wo Menschen sich im Kontext von bisher nicht vorhandenen Elementen, Strukturen, Informationen, Gegenständen, Möglichkeiten bzw. in einem Kontext von tiefen Verlusten in der Familie, im Beruf, im Sozialen, im emotionalen Bereich, in den Utopievorstellungen und schließlich überhaupt im Kontext des Verlustes der DDR als Heimat und zuverlässiger Erinnerungen an die Kindheit neu verorten müssen.

Vordergründig geht es besonders im kritischen Posthumanismus darum, Gedanken, Gedankenkonstrukte und deren Ursprünge generell zu hinterfragen: „it matters what ideas we use to think other ideas“ und „it matters what thoughts think thoughts“ (STRATHERN 1992: 10). Genau diese Gedankenkrise kann man in der Szene erahnen, in der die Eltern Carl am 10. November 1989 während eines für die Familie traditionellen und ritualisierten Spaziergangs am Fluss über ihre Auswanderungspläne unterrichten:

Carl sah sich um, und plötzlich war es so, als hätte man diese (ihre) Welt [d. h. die von Carl und seinen Eltern] von Fluss und Weg, nur vorübergehend errichtet (nicht für ewig) und als müsse sie nun (wie alles andere) (selbstverständlich) abgebaut und beiseitegeschafft werden, als wäre sie (von einer auf die andere Sekunde) ungültig und wertlos geworden. (S 17f.)

Das bisherige Leben der DDR-Bürger/innen ist nach dem Mauerfall „ausgedient[...] und abgepfiffen[...]“ (S 18). Die plötzliche, für Carl nicht nachvollziehbare, ja sogar undurchschaubare Entscheidung der Eltern ist für Carl Anlass, auch sich selbst neuzudenken.

Donna J. Haraway verwendet das Bild von Tentakeln als Metapher für das neue Denkmuster des kritischen Posthumanismus und schlägt dabei „Tentakel“ als Bild für einen neuen Ansatz der Problemanalyse und der Annäherung an die Realität vor, als Muster von „possible worlds and possible times, material-semiotic worlds, gone, here, and yet to come“ (HARAWAY 2016: 32). Sie schreibt zudem: „The tentacular ones make attachments and detachments; they [m]ake cuts and knots; [...] they are both open and knotted in some ways and not others.“ (Ebd. 31) In der im *Stern III* geschilderten frühen Wendezeit zwischen dem Nicht-mehr und dem Noch-nicht befindet sich die Familie Bischoff – zugleich getrennt und verbunden – in einem Prozess des Hinterfragens eigener Denkmuster und der anderen Familienmitglieder, ihres Heimatverständnisses, ihrer Erinnerung an die DDR sowie des Reflektierens auf unterschiedliche Lebenswege in der Wendezeit.

3 Kritisch-posthumanistische Perspektive und dystopische Merkmale in Bezug auf Heimat und Gedächtnis in *Stern 111*

Hilfreich hinsichtlich der literarischen Umsetzung des posthumanistischen Ansatzes im Roman können die von Rosi Braidotti als „Defamiliarization, non-linearity, role of figuration, critique on dogmatic truth“ (BRAIDOTTI 2019: 133) benannten literarischen Mittel sein.

Als Beispiel für Defamiliarization ist das bereits erwähnte Zitat zu Beginn des Romans anzusehen, „etwas kehrte sich um“ (S 18). Aus Carls Perspektive wird auf einmal die Kommunikation mit seinen Eltern ungewohnt, die Eltern-Sohn-Beziehung und die Konstellation ihrer Zukunftsentscheidungen generell wirken auf ihn befremdend, denn die jüngere Generation sehnt sich überhaupt nicht danach in den Westen auszuwandern, während die fünfzigjährigen Eltern die ehemalige DDR so schnell wie möglich verlassen wollen: „Früher, dachte Carl, war das Verlassen den Kindern vorbehalten gewesen. Die Kinder zogen in die Welt, nicht die Eltern. Und dann, zweitens, machten sich die Eltern Sorgen um ihre Kinder.“ (S 29) Die wiederholten Verweise auf die für Carl rätselhaften Vorhaben seiner Eltern fungieren als Mittel der Entfremdung zwischen beiden Familienteilen und letzten Endes als Beispiel für Defamiliarization, was überdies das Neudenkens der Welt, des eigenen Ichs sowie das Hinterfragen eigener Gedankenkonstrukte motiviert.

Um nicht komplett auseinanderzubrechen, muss die Familie als System ihre Kommunikation immer wieder umstellen. Während des beschwerlichen und teilweise getrennt voneinander realisierten Wegs der Eltern in den Westen beruht sie vornehmlich auf Briefwechseln, Telegrammen, aus über Telegramme abgemachten und auch verpassten Terminen, später auf einem Besuch und am Ende des Romans auf regelmäßigen Telefongesprächen. Es entsteht ein Kommunikationssystem voller Umwege, mit fiktiven Berichten von Carl, um die Illusion aufrechtzuerhalten, dass er noch in Gera ist und sich um die Familienwohnung kümmert, bevor er ehrlich von seinem Leben in Berlin und seiner Absicht schreibt, Dichter zu werden; mit indirekt vermittelten Worten des Vaters; mit von Inge und Walter zu zweit verfassten Briefen; mit Phasen des Schweigens; mit gesagten und nicht gesagten Worten; mit aktivierten Erinnerungen, die lange im Verborgenen lagen; und sogar mit ans Licht gekommenen Familiengeheimnissen. Wichtig und entscheidend ist dabei jedoch, dass all dies zu einer neuen offenen Beziehung zwischen Eltern und Sohn führt, wobei jedes Familienmitglied sich mit seinem individuellen Gedächtnis auseinandersetzt und die Familie als System darauf aufbauend ein gemeinsames Gedächtnis konstruiert.

Die narrative Gestaltung dieses Kommunikations- und Beziehungssystems ist ein anschauliches Beispiel sowohl für die von Rosi Braidotti als zweites Merkmal des kritischen Posthumanismus bezeichnete nonlinearity als auch für Haraways Tentakelmetapher. Laut ihr bestehen diese Tentakel aus „interlaced trails“ (HARAWAY 2016: 31) (miteinander verflochtenen Wegen), die eine kreative Annäherung an die Vergangenheit und die neuen Zeiten der Wende ermöglichen, und das nicht nur den Hauptfiguren im Roman, sondern vor allem den Lesern und Leserinnen.

Ein Beispiel der miteinander verflochtenen Wege in der neuen Kommunikationskartografie der Familie Bischoff ist die Tatsache, dass Inges Briefe Carl nie direkt erreichen, sondern immer einen Umweg über das Postamt in Gera nehmen. Von dort sendet die Postfrau sie nach Berlin. Da Carl oft mit dieser telefoniert, ist er auch weiterhin über das Alltagsleben in Gera informiert. Schließlich verflechten sich über den Briefwechsel vielfältige geografische Orte, Lebenswege und emotionale und soziale Beziehungen in Ost und West, in Europa und Amerika miteinander. Inges und Walters Stationen bieten auch bedeutsame Anknüpfungspunkte mit verschiedenen Modalitäten von Transnationalität: Beispiele dafür sind u. a. ihre Zwischenunterkunft bei der (vertriebenen) syrischen Familie Talib in Diez (S 125–130, 157–161), Inges westdeutsche Frauen-Gymnastikgruppe (S 210–213), der amerikanische Freundeskreis vom Militärplatz in Meerholz (S 416–417), schließlich Walters und Inges Freundeskreise in Kalifornien (S 484–486).

Das dritte Merkmal des kritischen Posthumanismus, die Figuration, beschreibt Braidotti als „politically informed account of an alternative subjectivity. [...] alternative accounts, to learn to think differently about the subject, to invent new frameworks, new images, new modes of thought“ (BRAIDOTTI 1994: 2). Und weiter, so Braidotti, „Figurations therefore are politically informed images that portray the complex interaction of levels of subjectivity“ (ebd. 4).⁷ Die Figuration von Carl ist doppelter Natur: Einerseits ist er Mitglied der Untergrundgruppe des *klugen Rudels* und andererseits ein auf der Suche nach Wahrhaftigkeit und schöpferischer Ganzheit befindlicher Dichter. Sein Leben in Berlin unterteilt Carl in *Assel*-Tage als Kellner und Schreibtage als Dichter. Seine Eltern werden ihrerseits als Nomaden dargestellt (vgl. SZMORTUN/KOTIN 2021: 190f.). Alle drei Figurationen bieten nicht nur eine Außenpers-

7 Auch wenn Braidotti aus einer feministischen Perspektive die „alternative subjectivity“ als Alternative zu phallogozentrischen Denkmustern sieht, greife ich hier auf ihre Definition der Figuration zurück, ohne jedoch auf eine Genderperspektive zu fokussieren.

pektive auf die Wende, sondern auch eine alternative Darstellung der Realität und der Erinnerung an dieselbe.

Die Reise der Eltern hat für sie ein klares Ziel, während sie für ihren Sohn ein Rätsel darstellt und ein Ziel impliziert, das über die Suche nach neuen Möglichkeiten in Westdeutschland hinausgeht. Sie vollziehen mehr als einen Orts-, Arbeits- und Sozialwechsel, bis sie die ersehnten Vereinigten Staaten erreichen. Indem sie das Familienhaus aus DDR-Zeiten in Gera kaufen, binden sie sich am Ende des Romans symbolisch daran. Dadurch, dass Carl Mitglied des Rudels und Schriftsteller wird, begibt er sich in eine Unterwelt dubioser wirtschaftlicher Aktivitäten, nähert sich aber auch einer alternativen Antwort auf die Frage nach Privateigentum und dem Umgang mit Wohnraum (Bewohner und nicht Besetzer) an. Das in all diesen drei Figurationen anwesende Leitmotiv ist Freiheit: die freie Entscheidung für das Nomadenleben, bis man sich freiwillig zur Rückkehr entschließt, das sich Freimachen von dem neuen über Nacht installierten System, das jeden Aspekt des täglichen Lebens beeinflusst (Wohnung, Währung u. a.) und die Freiheit, mithilfe des „Geräusch[es] der Abwesenheit“ (S 376)⁸ den Weg zur Poesie zu finden (S 376).

Beim kritischen Posthumanismus als gesellschaftlichem Diskurs geht es darum, die Antwort auf die Frage zu verhandeln, was es heißt, im Zeitalter der Globalisierung, der Technowissenschaften und des Spätkapitalismus sowie des Klimawandels Mensch zu sein (vgl. HERBRECHTER 2013: 107–134). Im Roman lässt sich dieser Aspekt bei der ästhetischen Behandlung von technischen Artefakten, wie z. B. der des Radiogeräts Stern 111, beobachten. Das Objekt *Radio* fungiert als eine technische Komponente, durch die die Familie als Einheit bzw. das Individuum zu DDR-Zeiten beeinflusst wurde. Beispielhaft dafür ist, dass Carl am Ende der Romanhandlung ausgerechnet dem Stern 111 eine tiefe, tentakelförmige, nicht-lineare Erkenntnis über seine Eltern, ihre Motivationen und Identitäten zu verdanken hat. So wird Stern 111 der Schlüssel zum Rätsel um Inge und Walter und zur wichtigen Komponente für das individuelle und kollektive Gedächtnis der Familie.⁹

8 Das ist Carls Antwort, als er gefragt wird, woher er die Inspiration für sein erstes publiziertes Gedicht bekommen hat. Damit bezieht er sich auf große leere Räume aus Stein, die ein Echo erlauben, wie z. B. im Treppenhaus der alten Staatsbibliothek, auch in den Fluren mit den alten Vorkriegskatalogen. Im übertragenen Sinne kann man allerdings unter ‚Abwesenheit‘ auch die nicht mehr existierende DDR verstehen.

9 Für eine interessante weitere Analyse des Gegenstands *Radio* in Seilers Roman *Kruso* siehe EGGER (2018: 160–178). Die Rolle des Radios sowie der Werkzeuge, der Technik und der Informatik in der menschlichen Existenz der Vor- und Nachwende ist ein wichtiges

Die weitere literarische Umsetzung des kritischen Posthumanismus realisiert sich im Zusammenspiel von utopischen und dystopischen Elementen. Letztere sind im Roman durch Carls solastalgische Krise, seine Wahrnehmungen des Wendechaos und seine Zukunftsperspektiven repräsentiert.

Erstere wurden von Rezensenten und Seiler selbst in Erläuterungen zum Roman schon zur Sprache gebracht: Berlin-Mitte und Prenzlauer Berg werden Christoph Schröder zufolge als „freie Spielfläche der Utopien“, als „ein wildes Gelände“ im tatsächlich gelebten augenblickhaften Utopiezustand wahrgenommen (vgl. SCHRÖDER 2020: o.S.). Das Zusammenspiel der beiden Elemente zeigt sich im Roman im Sinne der Darstellungen der kritischen Dystopie von Layh als Hybridisierung. Layh greift dabei auf Moylans Formulierung der kritischen Dystopie als „Spiegelung der ‚sociopolitical circumstances of the 1980s and 1990s‘“ (MOYLAN 2000: 188, zit. nach LAYH 2014: 178) und als „Darstellung konkreter utopischen Widerstandsstrategien als Reaktion auf die spezifischen historischen Entwicklungen jener Jahrzehnte“ (LAYH 2014: 178) zurück. Der Widerstand gegen eine dystopische Weltordnung in Gestalt von Gruppen oder Enklaven ist daher der kritischen Dystopie zuzuordnen (vgl. ebd. 203).

Die Zeit zwischen 1989 und 1994 wird im Roman als Transitraum und Experimentierfeld einer metaphorischen Situation der Apokalypse assoziiert. Ein politisches und sozioökonomisches System ist abrupt zusammengebrochen und ein Land ist verschwunden. Im Roman folgen Eltern und Sohn gegensätzlichen Wegen: Die Eltern Walter und Inge wandern in den Westen aus, während es Carl ins Herz des Umbruchs zieht, wo er sich bald der Hausbesetzerszene in Prenzlauer Berg und Berlin Mitte anschließt. Es handelt sich dabei im doppelten Sinne um einen sowohl mit Utopie als auch mit Dystopie verbundenen Transitraum. Das sind vor allem Räume, die eng mit damals wie heute hoch aktuellen Themen wie Wohnraum und Volkseigentum verbunden sind, so dass der Roman sowohl zum Nachdenken über die Vergangenheit, als auch zum kritischen Sinnieren über die Perspektiven der Zukunft anregt.

Das Bild einer postapokalyptischen, zerstörten Realität, eines Neubeginns unter prekären und archaischen Bedingungen als Antwort auf ein chaotisches System wird vor allem durch die Raumdarstellung vermittelt: Manchmal sind es verfallene Räume, in denen sich der Protagonist befindet, und ab und zu handelt es sich um räumliche Projektionen seiner inneren Verwirrung und

Forschungsthema im Roman. Ihre entscheidende Rolle bei der Gestaltung des kollektiven Gedächtnisses ist ein weiteres wichtiges Thema.

seines Pessimismus über die Odyssee seiner Eltern in Carls Gedanken.¹⁰ Auch wenn manche den Eltern zugeschriebenen Räume in Westdeutschland Züge eines provisorischen Verfalls, prekärer Lebensumstände und Chaos aufweisen (z. B. das Flüchtlingslager, grauenhafte Lebensbedingungen in vorübergehenden Unterkünften usw.), sind im Roman eher die Ziel- und Erwartungslosigkeit in den Berliner Räumen der Wendezeit vorherrschend.

In diesem Kontext sind mehrere apokalyptische und post-apokalyptische Ankunftsszenarien im Roman hervorzuheben. Als erstes ist der Leipziger Hauptbahnhof zu nennen. Der zu Romanbeginn beschriebene personifizierte Zug wirkt wie ein kurz vor dem Ziel gestorbener Mensch, was ein unheimliches Bild vom Reisen entwirft. Am überfüllten Leipziger Bahnhof mit provisorischen Bahnsteigen aus Holz und überfüllten Zügen nach Berlin herrschen zwei Tage nach dem Mauerfall „wogende Bewegung, Schreie und Gebrüll“ (S 10) mit unverständlichen Rufen in einer dumpfen, hohlen Sprache aus den Lautsprechern. Diese Szene vom 11. November 1989, die den Protagonisten Carl eher an Bombay bzw. Kalkutta erinnert, kontrastiert schon als Eröffnungsbild mit dem medialisierten Bild der begeisterten Stimmung jener Tage in Berlin. Auch das beschriebene Chaos, in welchem Carl zum Schluss in Ohnmacht fällt, ist entgegengesetzt zur Redensart seines Vaters in Bezug auf dessen Heimat Gera und Umgebung „wo sich Fuchs und Hase gute Nacht sagen“ (S 13). Daraus entsteht das idyllische Kindheitsbild der Harmonie zwischen Menschen, Natur und Tieren. Carl nimmt sich dagegen in diesem Moment des Wendechaos als Verschollener und Schiffbrüchiger wahr.

Als zweite chaotische, verfallene und hässliche allerdings auch vertraute und vertrauenswürdige Landschaft lässt sich die Linienstraße identifizieren (vgl. S 51), in der Carl in Berlin ankommt und deren Umgebung als „zurückgefallene Landschaft in Urzustand vollständiger Finsternis in Zeiten vor Gott“ (S 59) und als „Ruine“ (S 65) bezeichnet wird. Es handelt sich um die zweite Station auf Carls Weg ins Herz der Künstlerszene Berlins. Beide sowohl Carl als auch Berlin befinden sich in einem Transformationsprozess, auf den ich in diesem Beitrag nicht eingehen werde.¹¹ Die dritte Station ist das *kluge Rudel*, das sein Quartier in der Kellerkneipe „Die Assel“ hat und sich in der Berliner

¹⁰ Nach Erhalt des ersten Briefes seiner Mutter entwirft Carl die Skizze „der Weg meiner Eltern“, die er als Schilderung des Weges „in die Katastrophe“ (S 92) begreift.

¹¹ Berlin ist dabei, sich schlagartig von der Hauptstadt der untergegangenen DDR zu einer Art ‚Stadt der unbegrenzten Möglichkeiten‘ als Folge des neuen politischen und sozioökonomischen Systems zu wandeln. Carl befindet sich auf seinem Weg zum Erwachsenwerden, vom jungen Studenten mit Schwierigkeiten zum konsolidierten Schriftsteller.

Hausbesetzerszene der Wende als Mikromilieu einen Freiraum von Solidarität geschaffen hat: Die utopische Natur der Gruppe kontrastiert allerdings mit den Darstellungen seiner Räumlichkeiten als „verfallene Gebäude“ (S 66), als Labyrinth aus Kellern (vgl. ebd.) und als „Brachen und Ruinen der Innenhöfe rund um die Oranienburger bis zur Friedrichstrasse, zerfallene Schuppen und Remisen“ (S 217).

Das *kluge Rudel* versucht, sich einen eigenen im doppelten Sinne utopischen Freiraum zu schaffen, der sowohl den Gesetzen des übergreifenden kapitalistischen Wohnungsmarktes der Bundesrepublik als auch den ideologisierten Besetzungsbewegungen verschiedener Strömungen widerspricht. Nicht umsonst verwendet der Gruppenanführer Hoffi statt „besetzen“ die Begriffe „in Obhut nehmen“ und „bewohnen“ (S 116f.) in Bezug auf die besetzten Wohnungen und Gebäude: Die sprachliche Unterscheidung ist ein Zeichen dafür, dass das *kluge Rudel* sich in ihren Zielen und Ausübung von Solidarität, Offenheit und Integration von Räumen, Menschen und Tieren sowie im harmonischen Übergang in die neue Zeit der Wende von den ideologisierten politischen und organisatorisch-strategischen Prinzipien der westlichen Hausbesetzungsbewegung unterscheiden will. Indes zeigen sich auch die Schattenseiten der auf Utopie fokussierten Gruppe, indem sie zum Beispiel zur Selbstfinanzierung Teile der Berliner Mauer illegal verkauft oder den Diebstahl von Werkzeugen für ihre Sanierungsprojekte rechtfertigt, um in Obhut genommene Gebäude vor Verfall und Spekulation zu retten (vgl. S 143). Darüber hinaus ist auch eine Spannung zwischen Utopie und Dystopie festzustellen. Diesbezüglich ist erwähnenswert, dass kritische Dystopien nach Layh stets aus einem Dialog zwischen einem utopischen Impuls und einem allgemeinen Kontext dystopischer Töne bestehen (vgl. LAYH 2014: 183), was hauptsächlich dazu dient, die Leser/innen dazu zu animieren, sich mit dem eigenen hypothetischen Verhalten in einer ähnlichen von prekären Lebensumständen, Zukunftsangst und Ungewissheit geprägten aktuellen bzw. künftigen Situation kritisch auseinanderzusetzen.

Neben der Hybridisierung zwischen utopischen und dystopischen Elementen fungiert, so Layh weiter, die Gattungshybridität als weiteres Merkmal der kritischen Dystopie. Sie trägt zur „Fokusverschiebung von der *historie* zum *discourse* der Narration“ (ebd. 187) bei. Was die Erzählstruktur und das allgemeine Diskursparadigma in *Stern III* angeht, übernimmt der allwissende Erzähler meistens Carls Perspektive, selbst dann, wenn man durch die aus dem Westen geschriebenen Briefe oft auch Inges Stimme direkt hören kann. Erst im Epilog, im Jahre 2009 spricht Carl selbst und zwar rückblickend über die ehemalige utopische Enklave und Kneipe *Die Assel* sowie über seine persönliche Entwicklung vom Mitglied des *klugen Rudels* in der Besetzerszene zum

Normalbürger und Schriftsteller. Die Gattungshybridität besteht im Roman u. a. aus Inges Briefauszügen und Tagebucheinträgen, aus Carls/Seilers eigenen Tagebucheinträgen und publizierten Gedichten (S 100, 297), aus Gedichtauszügen und intertextuellen Verweisen auf konsekrierte Schriftsteller und Liedermacher¹² und ferner auf Seilers Vorläufer-Roman *Kruso* (S 151–153). Diese Gattungshybridität spiegelt einerseits ein Experimentierfeld mit neuen Kommunikationswegen der Familie während der Wende wider und andererseits die Entwicklung der Eltern-Sohn-Beziehung in einem Spiel geografischer und emotionaler Entfernungen, von Schweigen und Erzählen, von wahren und erlogenen Berichten, und nicht zuletzt von Erinnern und Vergessen. Auch Carl selbst wird sich dessen während seines Schreibprozesses bewusst. Dies ermöglicht nicht nur das bisherige Kommunikationssystem und die bisherigen Familienverhältnisse in der Familie vor der Wende zu hinterfragen und zu überdenken, sondern auch auf die eigene Wahrnehmung der Worte und Stimmen der anderen sowie zu guter Letzt, auf deutsche West- und Ostsprachen und ihre entsprechenden Entwicklungen nach der Wende zu reflektieren. Hinzu kommt, dass über die narrative Gestaltung dieser Gattungshybridität Carls Entwicklung als Schriftsteller detailliert geschildert werden kann und seinen Überlegungen zum eigenen Schreibprozess entspricht. Layh zufolge sind in der kritischen Dystopie die Gattungshybridität und insbesondere die daraus folgende Fokusverschiebung auf die Diskursivität sehr eng mit der Thematisierung von Sprache, Geschichte und Erinnerung verknüpft. In *Stern III* gelten alle drei Themen im Kontext der Wende als zentraler Stoff, der sich vor allem in der Figur Carl manifestiert.

4 Fazit

Im vorliegenden Beitrag stand die Analyse dystopischer und kritisch-post-humanistischer Elemente von Heimat und Gedächtnis im Kontext der Wende im Roman *Stern III* im Mittelpunkt. Dabei zeigte sich, dass diese Elemente eine produktive Auseinandersetzung mit dem Gedächtnis der Wende ermöglichen. Die Mehrdimensionalität des Begriffs Heimat und Beheimatung wurde am Beispiel von Konzeptionsentwicklungen der Figuren festgestellt. Heimat

¹² *Four Quartets* von T.S. Elliot (S 35); *Cowboy Rocker* von Udo Lindenberg (S 63); *Das siebte Kreuz* von Anna Seghers (S 97); Anspielungen auf *slave narratives* hinsichtlich des narrativen Fadens um die Auswanderung und das Streben nach einem neuen Leben der Figuren Inge und Walter (S 00); *Was ist die Welt?* von Stefan George (S 104); *Die Flamme einer Kerze* von Gaston Bachelard (S 140); ‚Briefelügen‘ als neues literarisches Genre (S 147); *Opus Null* von Hans Arp (S 197); *Theorie des Gehens* von Balzac, *Passagen-Werk* von Walter Benjamin (S 377); *Out of Rosenheims* von Percy Adlon (S 391); *Der Wanderer* von Auden (S 486).

wird dementsprechend als eine Raumsemantisierung und -resemantisierung nach der Wende mit landschaftlicher, sozialer, emotionaler, zeitlicher, identitärer und relationaler Dimension begriffen.

Die Resemantisierung der Heimat und der Familie führt vor allem bei Carl zum Hinterfragen der eigenen Gedanken, Gedankenkonstrukte und deren Ursprünge, was die Tür zur kritischen posthumanistischen Perspektive im Roman öffnet. In diesem Kontext wurde die von Haraway vorgeschlagene Metapher der Tentakel in *Stern III* zugleich als produktives Bild der narrativen Gestaltung des neuen Kommunikations- und Beziehungssystems zwischen Eltern und Sohn sowie ihres gemeinsam verhandelten kollektiven Gedächtnisses nach der Wende vorgeschlagen. Neben der Metapher der Tentakel sind auch „Defamiliarization, nonlinearity, role of figuration“, als Braidotti zufolge narrative Strategien des kritischen Posthumanismus im Roman analysiert worden. Das daraus resultierende Hinterfragen der Begriffe Familie, Eltern, DDR, Wende und Identität führt zu den Hauptfragen des kritischen Posthumanismus, und zwar danach, was es nach dem Mauerfall besonders für Ostdeutsche im Zeitalter der Globalisierung, der Technowissenschaften und des Spätkapitalismus sowie des Klimawandels bedeutet Mensch zu sein.

Im Rahmen dieser neuen kritisch-posthumanistischen Annäherung fungieren die dystopischen Landschaftsdarstellungen Ostberlins als Beispiel für die vorübergehende Solastalgie der Hauptfigur Carl. Relevante Raumdarstellungen des Berlins der 90er Jahre wurden im Beitrag als Bild einer postapokalyptischen, zerstörten Realität erkannt. Weitere kritisch-dystopische Merkmale wie die Spannung zwischen dem Utopischen und dem Dystopischen sowie die Gattungshybridität haben einerseits den Fokus auf den narrativen Diskurs gesetzt und andererseits die Entwicklung der ehemaligen Heimat DDR zur neuen Heimat und das Gedächtnis der Wende aus einer neuen Perspektive heraus entworfen.

Literaturverzeichnis:

- ALBRECHT, Glenn (2005): Solastalgia: a new concept in human health and identity. In: PAN (Philosophy, Activism, Nature) 3/2005, S. 41–55.
- BÖNISCH, Dana/ RYNIA, Jill/ ZEHSCHNETZLER, Hanna (Hgg.) (2020): Einleitung: Revisiting ‚Heimat‘. In: Heimat Revisited. Hrsg. v. Dana Bönisch, Jill Runia u. Hanna Zehschnetzler. Berlin: De Gruyter, S. 1–19.
- BRAIDOTTI, Rosi (1994): Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. New York: Columbia University Press.
- BRAIDOTTI, Rosi (2019): Posthuman Knowledge. Cambridge: Polity Press.

- COSTADURA, Edoardo/ RIES, Klaus/ WIESENFELDT, Christiane (Hgg.) (2019): *Heimat Global: Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion*. Bielefeld: Transcript.
- EGGER, Sabine (2018): *The Radio Transcending Boundaries and Historical Narratives in Lutz Seiler's Poetry and in his Novel „Kruso“*. In: *German Reunification and the Legacy of GDR Literature and Culture*. Hrsg. v. Deirdre Byrnes, Jean E. Conacher u. Gisela Holfter. Leiden: Brill, S. 160–178.
- GEBHARD, Gunther/ GEISLER, Oliver/ SCHRÖTER, Steffen (Hgg.) (2007): *Heimat: Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld: transcript.
- HARAWAY, Donna (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- HERBRECHTER, Stefan (2013): *Posthumanism: A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Academic, S. 107–134.
- LAYH, Susanna (2014): *Die heimliche Rückkehr des Utopischen in Gestalt der kritischen Dystopie*. In: *Finstere neue Welten: Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 175–204.
- LOH, Janina (2018): *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- MITZSCHERLICH, Beate (2019): *Heimat als subjektive Konstruktion: Beheimatung als aktiver Prozess*. In: *Heimat Global: Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion*. Hrsg. v. Edoardo Costadura, Klaus Ries u. Christiane Wiese nfeldt. Bielefeld: transcript, S. 183–195.
- MOYLAN, Thomas (2000): *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. London: Routledge.
- SCHRÖDER, Christoph (2020): *Lutz Seiler: Stern 111. Existentielle Veränderungen und Hoffnungen*. In: *Deutschlandfunk 22.03.2020*. [Online-version] URL: https://www.deutschlandfunk.de/lutz-seiler-stern-111-existentielle-veraenderungen-und.700.de.html?dram:article_id=472704 [17.04.2022]
- SEILER, Lutz (2014): *Kruso*. Berlin: Suhrkamp.
- SEILER, Lutz (2020): *Stern 111*. Berlin: Suhrkamp.
- STRATHERN, Marilyn (1992): *Reproducing the future. Essays on anthropology, kinship and the new reproductive technologies*. Manchester: Manchester University Press.
- SZMORTUN, Arlette/ KOTIN, Andreyn (2021): *Fremdes zwischen Teilhabe und Distanz: Fluktuationen von (Nicht-)Zugehörigkeiten in Sprache, Literatur und Kultur, Teil 1: 4 (Andersheit – Fremdheit – Ungleichheit)*. Göttingen: V & R Unipress.
- WEBER, Florian/ KÜHNE, Olaf/ HÜLZ, Martina (2019): *Zur Aktualität von Heimat als polyvalentem Konstrukt*. In: *Heimat. Ein vielfältiges Konstrukt*. Hrsg. v. Florian Weber, Olaf Kühne u. Martina Hülz. Wiesbaden: Springer, S. 3–26.

LUCAS PRIESKE

Heimat als Grenzgang. Kulturelles Gedächtnis und dystopische Narration als Modi konservativer Heimatkonstruktion in Jeremias Gotthelfs (1842) und Mark M. Rissis (1983) *Die schwarze Spinne*

Dieser Beitrag analysiert Jeremias Gotthelfs biedermeierliche Novelle *Die schwarze Spinne* (1842) vergleichend mit Mark M. Rissis gleichnamiger Filmadaption (1983). Im Zentrum der Untersuchung steht die Frage, wie in beiden Fällen Heimat, Dystopie und Gedächtnis aufeinander bezogen werden, um eine normativ-moralische Ordnung mit didaktischem Anspruch erzählbar zu machen. Davon ausgehend, dass alle drei Konzepte eine Strukturähnlichkeit aufweisen, wird herausgearbeitet, inwieweit beide Bearbeitungen der *schwarzen Spinne* diese nutzbar machen, um jeweils zeitgenössische Varianten konservativer Heimatkonstruktionen erzählbar zu machen. Während Gotthelf einen biedermeierlichen Idealzustand von Heimat entwirft, der durch Säkularisierung und Emanzipation existentiell bedroht wird und auf die ständige Aktualisierung dieser Bedrohung durch das kulturelle Gedächtnis angewiesen ist, ist ein positives Heimatideal in Rissis Verfilmung nur als virtueller Fluchtpunkt in der Zukunft erkennbar.

Schlüsselwörter: Heimat, Dystopie, Gedächtnis, Jeremias Gotthelf, *Die schwarze Spinne*, Filmadaption

1 Einleitung

Die Überlagerung von Heimat, Dystopie und Gedächtnis in literarischen Texten stellt einen potenziellen Nährboden für konservative Konzeptionen von kollektiver Identität dar, in denen Heimat als bedrohter Status quo behauptet wird, den es vor fremden Einflüssen zu verteidigen gilt. Im 19. Jahrhundert stand der Heimatdiskurs in Opposition zu den zahlreichen sozialen und ideologischen Veränderungen der Aufklärung und der beginnenden Moderne, so dass er zum „Werkzeug zur nationalen Identitätsbildung“ und „Schlagwort für einen sich ausbreitenden Nationalismus“ (BÖNISCH/RUNIA/ZEHSCHNETZLER 2020: 4) avancierte. Es ist daher nicht überraschend, dass die „se-

mantische Annäherung von ‚Heimat‘, ‚Volk‘ und ‚Vaterland‘“ (ebd.) dazu führte, dass sich der literarische Heimatdiskurs in dieser Zeit auf die Imagination „existentielle[r] Bedrohungsszenarien“ und die „zunehmend radikalisierte[] Trennlinie von Eigenem und Fremdem“ (GEBHARD et al. 2007: 19) verdichtete. Seit 1900 erlebt der Heimatdiskurs zahlreiche Konjunkturen, die ihn in neue ideologische Kontexte rücken und pluralisieren.¹ Vor dem Hintergrund der vorsichtigen Prognose, dass sich seit ca. 1970 beobachten ließe, „wie Heimat [...] für das Andere, das Neue, das Fremde geöffnet werden soll“ (ebd. 45), wird dieser Beitrag an Jeremias Gotthelfs Novelle *Die schwarze Spinne* (1842) und Mark M. Rissis Verfilmung derselben (1983)² der Frage nachgehen, welche Kontinuitäten und Brüche sich zwischen beiden Fassungen in Bezug auf den Heimatdiskurs herausarbeiten lassen. Die These in Bezug auf Gotthelfs Text lautet, dass dieser ein ‚unfreiwillig‘ hybrides Heimatkonzept entwickelt, indem er ein normatives Heimatideal in einen diachronen Kontext mit zwei dystopischen Narrativen stellt, die im kulturellen Gedächtnis der Figuren als didaktische ‚Grenzgänge‘ ihrer moralischen Ordnung fungieren. Dadurch werden sowohl die Dystopie als auch das Gedächtnis zu integralen Bestandteilen eines vermeintlich homogenen ‚Soll-Zustandes‘, da ihnen eine notwendige Stabilisierungs- und Aktualisierungsfunktion der moralischen Ordnung zukommt. Zu Rissis Film wird hingegen die These vertreten, dass dieser zwar die ex negativo-Heimatkonstruktion seines Prätextes in einer neuen Diskurslandschaft extrapoliert, dabei aber die integrale Verbindung von Heimat, Gedächtnis und Dystopie völlig anders wendet. Aus einer dystopischen Erzählgegenwart heraus wird das zugrundeliegende normative Heimatideal im ‚Ausschlussverfahren‘ prospektiv erinnert, nicht aber positiv benannt. Die Erzählung der Filmgegenwart fokussiert auf Drogenmissbrauch, Prostitution und Umweltzerstörung als ‚heimathemmende‘ Faktoren, wobei die Jugend den Fluchtpunkt der Verantwortung für alle drei Umstände darstellt.

1 Für einen umfassenden Überblick die Kultur- und Literaturgeschichte des Heimatbegriffs vgl. GEBHARD et al. 2007.

2 Das Drehbuch stammt zwar vom Schweizer Schriftsteller Walther Kauer, Rissi wird hier als Regisseur aber als letzte Instanz zitiert. Der Film belegt Platz 36 der erfolgreichsten Schweizer Filme zwischen 1976 und 2020. (Vgl. URL zu Die 500 erfolgreichsten Schweizer Filme)

2 Heimat, Dystopie, Gedächtnis – Strukturelle Schnittflächen

In einer kulturwissenschaftlichen Annäherung ist Heimat als komplexe Konfiguration von „space, collective memory and belonging“ (EIGLER/KUGELE 2012: 5) mit Ambiguität behaftet. Die Schwierigkeit ihrer Untersuchung liegt vor allem darin, sie konzeptuell entlang von ‚überzeitlichen‘ Koordinaten zu definieren, die einerseits ihre soziohistorisch stark variierende Anschlussfähigkeit „für verschiedene Konkretisierungen wie auch für differente Varianten [ihrer] Politisierung“ (GEBHARD et al. 2007: 45) abbilden, sie andererseits aber auch in ihrer konkreten Spezifität neben anderen Formen kollektiver Identität zu erfassen. Gebhard, Geisler und Schröter schlagen aus diesem Grund vor, mit „Raum, Zeit und Identität sowie [...] Verlust, Distanzierung und Reflexion“ (ebd.) insgesamt sechs Dimensionen anzulegen, in denen konkrete Heimatnarrative analysiert und zwischen den Polen von „*Öffnung* und *Schließung*“ (ebd.) verortet werden können. Dieser Rahmen bietet den Vorteil, dass auch die Dystopie und das Gedächtnis in ihn eingeordnet werden können.

Die Dystopie richtet sich in „kritisch-appellative[r] Absicht“ (JANSEN 2017: 38) gegen ausgewählte Strukturen oder „Tendenzen in der gegenwärtigen Gesellschaft des Autors bzw. gegen Bestrebungen gewisser Gruppen, die Gesellschaftsentwicklung in eine unerwünschte Richtung zu lenken [...]“ (ZEISSLER 2008: 17). Sie ist dabei in der Regel in einiger Distanz zu ihrer außerliterarischen Gegenwart angelegt (vgl. INNERHOFER 2007: 796). Analytisch kann sie in denselben Dimensionen gedacht werden wie Heimat, wobei Heimat in der Lage ist, eine Identität positiv-affirmierend zu formulieren, während die Dystopie wahrscheinlicher negativ-aversiv auf sie verweist. Dieser mögliche semantische Oppositionsraum tritt besonders deutlich hervor, wenn man mit Susanna Layh den Begriff der kritischen Dystopie für Texte einführt, in denen „nicht mehr einzig ein utopischer Gut-Ort als ideales Gegenbild zur zeitgenössischen außerfiktionalen Realität entworfen [wird]“ (LAYH 2008: 182). Vielmehr kontrastieren sie gerade durch die latente Anwesenheit eines nicht-dystopischen Raums oder einer nicht-dystopischen Zeit noch schärfer die identitätsbezogenen Aspekte, um die die Dystopie organisiert ist (vgl. ebd.).

Das Gedächtnis wird hier zunächst als dynamisches Element zwischen Heimat und Dystopie begriffen, über das textuelle Instanzen eine Verbindung zwischen unterschiedlichen Zeiten bzw. Räumen herstellen können. Unter Rückbezug auf die sechs Dimensionen von Heimat liegen die strukturellen Überschneidungen mit dem Gedächtnis dabei vor allem in Zeit, Identität und Distanzierung: „Memory is knowledge with an identity-index, it is knowledge about oneself, that is, one’s own diachronic identity, be it as an individual or

as a member of a family, a generation, a community, a nation, or a cultural and religious tradition.“ (ASSMANN 2008: 114)

Der Ausgangspunkt der nachfolgenden Untersuchung ist der erzählte Raum. Dieser wird als ‚Thirdspace‘ begriffen; als Raum, der sich nicht in seiner Örtlichkeit erschöpft, sondern als gelebter Raum von kollektiven Vorstellungen und Praxisformen durchzogen ist. Das Konzept geht davon aus, dass sich bestimmte kulturell aufgeladene Orte und Ereignisse (z. B. Städte oder Fluchterfahrungen) jenseits ihres „Firstspace (wahrgenommener Raum)“ und „Secondspace (mentaler Raum)“ (SOJA 2003: 274) als dritte Räume mit eigenen Qualitäten beschreiben lassen.³

3 Grenzgänge in Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* (1842)

Jeremias Gotthelfs Novelle *Die schwarze Spinne* erzählt in einer Struktur von Rahmen- und Binnenerzählung von dem Befall der Gemeinde Sumiswald im Schweizer Emmental durch eine tödliche Spinnenplage, die auf die realen Pestepidemien im 15. und 16. Jahrhundert (vgl. SCHWAB 1905) referiert und als Strafe der Talbewohner/innen für ihre Vergehen gegen eine göttliche Ordnung inszeniert wird. Die Pestausrüche, die symbolisch in der Figur einer monströsen Spinne verdichtet werden, transformieren den heimatlichen Raum des Tals radikal, indem sie die Routinen und Ordnungsmuster eines entlang des Katechismus geordneten Alltags unterbrechen. Als konservative „Verurteilung der modernen Welt“ (PAUL 1998: 150) kritisiert die Novelle die „so empfundene[] Entchristlichung des gesellschaftlichen Lebens [...]“ (RICHTER 2006: 205).

Die Raumbeschreibung beinhaltet bereits im ersten Satz der Novelle eine Reihe zentraler Ordnungsdiskurse: „Über die Berge hob sich die Sonne, leuchtete in klarer Majestät in ein freundliches, aber enges Tal und weckte zu fröhlichem Leben die Geschöpfe, die geschaffen sind, an der Sonne ihres Lebens sich zu erfreuen.“ (GOTTHELF 2017: 3) Die Sonne liest sich „in klarer Majestät“ als Symbol für die Herrschaft Christi, insbesondere im Kontext der Natur als göttlicher Schöpfung. Sie wächst „dem Himmel entgegen[] und blüht in voller Üppigkeit, dem Menschen ein alle Jahre neu werdendes Sinnbild seiner eigenen Bestimmung“ (GOTTHELF 2017: 4). Heimat und katechetische Ordnung werden hier als normativer Soll-Zustand synonym zueinander gesetzt, moralisch überdeterminiert und naturalisiert. Darüber hinaus verweist der erste Satz der

³ Sojas Konzepte wurden bereits zuvor produktiv mit Heimat in Verbindung gebracht, vgl. BLICKLE 2002, SANDER 2013 u. GEUEN 2014.

Novelle mit der Beschreibung des Handlungsraums als „freundliches, aber enges Tal“ auf die Geschlossenheit und Homogenität der Talgemeinschaft, die für den identitätspolitischen Heimatdiskurs des 19. Jahrhunderts typisch ist. Der Kirchengang, der mit dem Taufgeschehen im Mittelpunkt der Rahmenhandlung steht, legt des Weiteren die geschlechtlichen Hierarchien der Talgemeinschaft zugrunde. Frauen, deren „sexuelle und reproduktive Aktivität sowohl biologisch als auch kulturell, d. h. gemäß den Vorstellungen der dargestellten Kultur, als möglich und üblich gelten“ (LUKAS 2004: 86), bleiben ausgeschlossen. Das Familienhaus, in dem sich die Figuren nach der Taufe zusammenfinden, lässt sich pars pro toto als Symbol für die biedermeierlich-bürgerliche Ordnung lesen. Der „wüste, schwarze Fensterpfosten [...], der [...] dem ganzen Hause übel an[steht]“ (GOTTHELF 2017: 25), wird als symbolisches Zentrum inszeniert und verweist als Gefängnis der todbringenden Spinne auf die moralischen Heimatgrenzen. Das kollektive Gedächtnis erscheint also zunächst als räumliches Symbol, welches den Anlass für das Binnennarrativ des Großvaters gibt. Es bezieht sich auf eine dystopische Vergangenheit, die die positiv formulierte Heimat der Rahmenhandlung negativ einfriedet und die Kontinuität der moralischen Ordnung garantieren soll:

[M]an hat heutzutage alles bald wieder vergessen und behält nichts mehr lange im Gedächtnis wie ehemals. [...] Seht, vor den Zapfen will ich selbst sitzen. Bin ich doch schon viel tausend Tage da gegessen ohne Furcht [...]. Nur wenn böse Gedanken in mir aufgestiegen, die dem Teufel zur Handhabe werden konnten, [...] fuhr es [mir] den Rücken auf seltsam und absonderlich. Sonst aber hält sie sich mäusestill da innen, und solange man hier außen Gott nicht vergisst, muss sie warten da innen. (Ebd. 91)

Die Funktion des Gedächtnisses besteht oberflächlich betrachtet zunächst darin, die unterschiedlichen Zeiträume der Rahmen- und Binnenerzählungen logisch miteinander zu verbinden. In Bezug auf die Heimatkonstruktion des Textes liest es sich aber zudem als textinterne Etablierung einer kollektiven ‚diachronen Identität‘, die sowohl den utopischen Status quo als auch die dystopischen Episoden in der gemeinschaftlichen Vergangenheit umfasst. Die oben umrissenen strukturellen Schnittflächen zwischen Heimat und Gedächtnis (Zeit, Distanzierung, Identität) werden hier produktiv gemacht, um moralische Grenzen narrativ zu etablieren und Heimat in der textinternen Zukunft normativ auf diese zu verpflichten. Beide Binnenerzählungen kreisen um einen Teufelspakt, der mit moralischen Ordnungsbrüchen assoziiert wird. In der ersten wird das Tal von fremden Deutschrittern tyrannisch beherrscht. Die Besetzer, die „mit andern Menschen um[gehen], als ob kein Gott im Himmel

wäre“ (ebd. 28), zwingen die Bauern u. a. zum Bau eines Schlosses, wobei sie Ernteaussfälle und Hunger in Kauf nehmen. Die fremde Herrschaft im heimatlichen Raum verweist indirekt auf ihr positiv konnotiertes Gegenstück in der Rahmenerzählung: räumliche und kulturelle Fremdheit sowie die Untermierung religiöser Werte stehen räumlicher und kultureller Homogenität mit strengem Katechismus gegenüber.

Neben den Deutschrittern ist die Bauersfrau Christine die zentrale Figur, durch die das normative Heimatideal des Textes verhandelt wird. Als Fremde in der ansonsten homogenen Talfiguration wird sie als Schwachstelle der Gemeinschaft inszeniert, wenn sie stellvertretend einen Pakt mit dem Teufel schließt, um die unmöglichen Anforderungen der Ritter zu erfüllen. Der Preis für diesen Pakt – ein ungetauftes Kind – stellt die Gemeinschaft vor eine ausweglose Situation:

Als sie das Zagen der Männer sah und keine Weiber, da erzählte sie punktum, [...] wie der Grüne sie schnell beim Worte genommen und ihr zum Pfande einen Kuss gegeben, den sie nicht mehr geachtet als andere; wie ihr jetzt auf selbigem Fleck die Spinne gewachsen sei [...]; wie die Spinne, eben, als man das zweite Kind getauft und den Grünen genarrt, unter Höllenwehen die Spinnen geboren in ungemessener Zahl [...]. Jetzt wachse die Spinne wieder, [...] und wenn das nächste Kind nicht des Grünen werde, so wisse niemand, wie grässlich die einbrechende Plage sei [...]. (Ebd. 65)

Neben ihrer räumlichen und kulturellen Fremdheit, die auch schon in den Deutschrittern angelegt ist, wird Christine außerdem als Symbol selbstbestimmter Weiblichkeit gelesen. Weiblichkeit wird in dieser Hinsicht als Anteil des „*Fremden im Selbst*“ (LUKAS 2004: 75) konstruiert, dem nicht zu viel Handlungsmacht eingeräumt werden darf. Die zweite Binnenerzählung macht diesen Aspekt noch expliziter, indem sie ihn zu weiblicher Herrschaft eskaliert, in der die Frauen die Sexualität der Männer kontrollieren:

[D]a war ein schlau und kräftig Weib hier Meister, sie [...] glich [...] Christine in vielen Stücken. Sie war auch aus der Fremde, [...]; der Mann war unter ihrer Meisterschaft gestorben. [...] Als sie ihn [ihren Sohn; Anm. L.P.] endlich alt genug glaubte, gab sie ihm ein Weib aus ihrer Verwandtschaft, eins nach ihrem Sinn. (GOTTHELF 2017: 97)

Der Erzählanlass der zweiten dystopischen Episode ist erneut die Manifestation einer fremden Herrschaftsordnung im heimatlichen Raum. Die Frauen beschließen, ein neues Familienhaus zu bauen, „in dem sie die Spinne nicht zu fürchten hätten“ (ebd. 98), was sich als Versuch deuten lässt, sich von der ‚göttlichen Ordnung‘ zu emanzipieren. Der Fensterpfosten wird hier bewusst

ausgeschlossen, um die streng katechetische und patriarchale Ordnung zugunsten einer hedonistischen, weiblich konnotierten Lebensweise abzuwerfen. Die Säkularisierung, die mit der Aufklärung zu einer zentralen Forderung progressiver gesellschaftlicher Kräfte avanciert und immer mehr realpolitische Umsetzung erfährt, wird von Gotthelf in eine direkte Verbindung zur Aufhebung bzw. Umkehr institutionalisierter Geschlechterhierarchien gestellt. Die Lockerung von Hierarchien wird dabei auch auf den sozialen Status der Figuren ausgeweitet, wenn das ‚Gesinde‘ unbeaufsichtigt im alten Haus zurückbleibt: „Daher war drunten keine Ordnung und bald auch keine Gottesfurcht, und wo kein Meister ist, geht es so durchweg“ (ebd. 100). Die Spinnenplage ist analog zum ‚moralischen Status‘ der Talfiguration „schneller, giftiger als das frühere Mal“ (ebd. 105), und „[w]ie sie früher meist hier einen, dort einen gezeichnet hatte zum Tode, so verließ sie jetzt selten ein Haus, ehe sie alle vergiftet [...]“ (ebd.).

Das Tal lässt sich als oszillierender Thirdspace beschreiben, in dem First- und Secondspace unmittelbar mit der Moralität der Figuren verwoben sind. Die Mobilisierung des textinternen kulturellen Gedächtnisses in Form der Binnenerzählungen zielt zunächst darauf, eine kollektive Identität ex negativo in der eigenen Historiographie zu verankern. Die konflikthafte Verhandlung von Eigenem und Fremdem, in der Bedrohungsszenarien imaginiert und auf ein existentielles Niveau übersteigert werden, reiht sich dabei einerseits paradigmatisch in den literarischen Heimatdiskurs des 19. Jahrhunderts ein. Andererseits werden sowohl das kollektive Gedächtnis als auch die dystopischen Vergangenheiten, die in ihm ‚gespeichert‘ sind, in den moralisch überdeterminierten Soll-Zustand von Heimat integriert: Das normative Heimatideal der Rahmenerzählung ist hochgradig instabil, insofern es auf die ständige Aktualisierung und Stabilisierung der moralischen Ordnung durch die Vergegenwärtigung negativer Lehrbeispiele aus der kollektiven Vergangenheit angewiesen ist. Obwohl die Binnenerzählungen (ebenso wie die realen Pestepidemien im Emmental) in der historischen Vergangenheit der Textgegenwart situiert sind, verweisen sie auf eine sich vermeintlich abzeichnende Zukunft der Textgegenwart im Kontext von Säkularisierung, Emanzipation und zunehmender gesamtgesellschaftlicher Egalität. Wird dieses Arrangement von Textgegenwart und -vergangenheit, Utopie und Dystopie durch die begriffliche Linse der kritischen Dystopie betrachtet, lässt sich eine bemerkenswerte Verschiebung feststellen: Während sich kritische Dystopien konzeptuell durch die latente Anwesenheit nicht-dystopischer Elemente innerhalb einer als dystopisch erzählten Welt auszeichnen, sind die vergangenen Epidemien und die moralischen Ordnungsbrüche, mit denen sie in einen Begründungszusammenhang gestellt werden, hier in Form einer kollektiven Gedächtnisleistung latent in einem explizit nicht-dystopischen Raum

verankert. Die scharfe Kontrastierung utopischer und dystopischer Elemente (Katechismus vs. Häresie, soziale Homogenität vs. Fremdheit, Patriarchat vs. Emanzipation/Matriarchat), die aus der Perspektive eines gegenwärtigen Status quo vorgenommen wird, lässt die Heimatkonstruktion des Textes als konservative Variation einer kritischen Dystopie lesbar werden, die in Bezug auf die außertextliche Wirklichkeit einen stark restaurativen Anspruch vertritt. Liest man die zentrale Rolle des kollektiven Gedächtnisses in der Textgegenwart ‚gegen den Strich‘ der didaktischen Textintention, entwirft die Novelle ein unfreiwillig hybrides Heimatkonzept, das zwar auf positive Identität zielt, diachron aber starke moralische Abweichungen integrieren muss, um synchron erzählbar zu werden.

4 Heimat reaktionär? – Mark M. Rissis Aktualisierung der Novelle

Bei Mark M. Rissis filmischer Umsetzung der *Schwarzen Spinne* handelt es sich um eine umfassende Aktualisierung des Novellenstoffs, die diesen mit der Erzählgegenwart der 1980er Jahre in Verbindung bringt.⁴ Im Gegensatz zu Gotthelfs Prätext verzichtet der Film dabei auf eine utopische Kontrastdimension, um sich auf zwei dystopische Episoden in der Gegenwart und im ‚Mittelalter‘ zu fokussieren. Der idealisierende Heimatdiskurs, wie er in Gotthelfs Rahmenerzählung positiv ausformuliert wird, bleibt hier hauptsächlich implizit. Für die Fragestellung dieses Aufsatzes ist vorrangig der Gegenwartsteil des Films relevant, der das Heimatnarrativ der Novelle in den Kontext der schweizerischen Diskurslandschaft in den 1980er Jahren⁵ stellt.

Die Erzählgegenwart eröffnet mit der Lektüre von Gotthelfs *Die schwarze Spinne* im schulischen Literaturunterricht, dessen zwei Protagonistinnen wegen Störung verwiesen werden (TC 00:01:39–00:03:05). Unmittelbar anschließend werden sie in den Kontext von Drogen und Prostitution gestellt, wenn sie auf dem Straßenstrich und mit Entzugssymptomen gezeigt werden. Als sie mit ihrem Zuhälter einen Drogendealer treffen wollen, werden sie von diesem um ihr Geld betrogen und fassen daher den Entschluss, in eine nahegelegene Chemie-

4 *Die schwarze Spinne*. Regie: Mark M. Rissi. Drehbuch: Walther Kauer. CH: Pica Film 1983. Fassung: DVD. Schweizer Filmklassiker 2015, 100 Min., weiter unter der Sigle TC gekennzeichnet.

5 Gemeint sind vor allem der seit Beginn der 1970er Jahre geführte Umweltdiskurs, der 1983 in der Verabschiedung des ‚Bundesgesetz über den Umweltschutz‘ mündete, und die in den 1980er und 1990er Jahren um sich greifende Heroinepidemie, die pro Jahr hunderte Todesopfer forderte.

fabrik einzubrechen, welche sich gleich neben dem Familienhaus aus Gotthelfs Erzählung befindet. Während des Einbruchs ereignet sich ein Unfall und eine giftige Wolke breitet sich in der Gegend aus, die deswegen evakuiert werden muss. Die Jugendlichen flüchten sich in das alte Familienhaus und beschließen spontan, den dort lebenden Bauern auszurauben, um Drogen kaufen zu können (TC 00:03:20–00:17:21). Nachdem sich eine der Protagonistinnen eine unbekannte Chemikalie aus der Fabrik spritzt und daran verstirbt, betrinken sich die übrigen Figuren und die Gewalt eskaliert. Auf der Suche nach verstecktem Geld öffnen sie am Höhepunkt der Eskalationsspirale den verschlossenen Hohlraum eines Fensterpfostens, obwohl der Bauer vor der „schwarze[n] Spinne“ (TC: 00:25:16) im Inneren warnt. Die Sequenz endet hier mit einem Schnitt in den mittelalterlichen Teil. Die explizite Intertextualität und Metafiktionalität der ‚Architektur‘ der erzählten Welt zielt auf eine Imitation des Lehrbeispielcharakters von Gotthelfs Novelle. Die Ontologie der Novelle wird durch ihre Kontextualisierung im Literaturunterricht zunächst als fiktional klassifiziert, woraufhin die filminterne Fiktionsgrenze durch den Aufruf des Bauernhauses und des Fensterpfostens ‚manuell‘ überschritten wird. Die ontologische Grenze zwischen fiktiver Erzählung und außerfiktionaler Rezeption ist hier strukturähnlich zur ontologischen Grenze der Zeit bei Gotthelf: In beiden Fällen werden über die Raumzeitlichkeiten der Erzählgegenwarten jeweils zeitgenössische Rezipient/innen angesprochen, denen ein historisches bzw. literarisches Lehrbeispiel eine universelle moralische Ordnung vermitteln soll, vor deren gefährlicher Kehrseite (Pest, Umweltzerstörung) sie bei Missachtung dieser Ordnung nicht geschützt sind.

Wie sein Prätext erzählt der Film zunächst von einer als bedroht empfundenen kollektiven Identität. Der Rekurs auf den Heimatdiskurs des 19. Jahrhunderts passt dabei durchaus in das breitere kulturhistorische Bild, wobei sich die Semantik der Heimat und ihrer Bedrohungen gewandelt hat. Rissi verabschiedet sich vom räumlichen Containermodell seines Prätextes und beharrt so nicht auf einer diesbezüglichen Hermetik seiner Heimatkonstruktion. Soziale Homogenität und örtliche Grenzen spielen im Film weder auf der Handlungs- noch auf der Metaebene eine Rolle. Stattdessen virtualisiert der Film den Heimatdiskurs und lenkt ihn auf Drogenkonsum, Kriminalität und Umweltzerstörung – Bedrohungspotenziale, die innerhalb der Gesellschaft liegen. Dass die Jugend mit den ihnen zugeschriebenen Werten und Praktiken besonders in der Kritik steht, artikuliert dabei das Misstrauen des Films gegenüber der kommenden kulturtragenden Generation und unterstreicht insgesamt den Konservatismus, mit dem der Film affirmativ auf seinen Prätext referiert. Der Raum des Films ist keine manifeste Repräsentation eines ‚idealen‘ Heimatraums, sondern eine

Ansammlung symbolischer Schauplätze, in denen sich seine Diskurse entfalten können (Schule, Bars und Straßenstrich, Chemiefabrik, Bauernhaus). Die Virtualisierung von Heimat vollzieht sich gleichzeitig mit dem impliziten Rückbezug auf Heimat als unverfügbare Idealvorstellung: Obwohl der Film auf eine utopische Kontrastdimension verzichtet, ‚schwebt‘ sie als Negativkonstruktion über der Erzählung. Da die kritisierten Entwicklungen aber keinen Status quo ablösen, sondern neu auftreten (Umweltzerstörung und Drogenepidemien), kann dieser Idealzustand nicht positiv benannt werden. Im Sinn einer prospektiven Erinnerung wird Heimat hier zum Projekt ohne historische Verankerung, das sich erst durch den Ausschluss bestimmter Facetten einer als dystopisch empfundenen Gegenwart in der Zukunft konstituieren kann.

5 Fazit

Heimat bietet sowohl für Gotthelf als auch für Rissi einerseits einen reaktionär formulierten Rückzugsort, der in Opposition zu gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen steht. Die integrale Verschränkung mit Dystopie und Erinnerung, durch die Heimat in beiden Fällen erzählbar gemacht wird, äußert sich jedoch unterschiedlich. In Gotthelfs biedermeierlicher Perspektive konstituiert sich Heimat als idealer, aber fragiler Status quo, der durch die Erinnerung an dystopische Vergangenheiten stabilisiert werden soll. Rissi kennt hingegen kein positiv benennbares Heimatideal. In der Negativität der dystopischen Erzählgegenwart wird es als Projekt einer nicht benennbaren Zukunft evoziert, für das die Gegenwart lediglich eine prospektive Erinnerung leisten kann.

Literaturverzeichnis:

- ASSMANN, Jan (2008): Communicative and Cultural Memory. In: Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook. Hrsg. v. Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin, New York: De Gruyter, S. 9–19.
- BLICKLE, Peter (2002): Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland. Rochester: Camden House.
- BÖNISCH, Dana/ RUNIA, Jil/ ZEHSCHNETZLER, Hanna (2020): Einleitung. Revisiting ‚Heimat‘. In: Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Hrsg. v. Dana Böhnisch, Jil Runia u. Hanna Zehschnetzler. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 1–19.
- EIGLER, Friederike/ KUGELE, Jens (2012): Introduction. Heimat at the Intersection of Memory and Space. In: Heimat. At the Intersection of Memory and Space. Hrsg. v. Friederike Eigler u. Jens Kugele. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 1–12.

- GEBHARD, Gunther/ GEISLER, Oliver/ SCHRÖTER, Steffen (2007): Heimatdenken: Konjunkturen und Konturen. Statt einer Einleitung. In: Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Hrsg. v. Gunter Gebhard, Oliver Geisler u. Steffen Schröter. Bielefeld: transcript, S. 9–56.
- GEUEN, Vanessa (2014): Tino Hanekamps Roman *So was von da*. Ein literarischer Musikclub als ambivalenter Heimatraum zwischen Figuration und Thirdspace. In: Heimat – Räume. Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative. Hrsg. v. Jenny Bauer, Claudia Gremler u. Niels Penke. Berlin: Christian Bachmann, S. 181–192.
- GOTTHELF, Jeremias (2017): *Die schwarze Spinne*. Ditzingen: Reclam.
- HERWEG, Nikola (2007): Heimatliteratur. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. neu bearb. Aufl. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moeninghoff. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 307.
- INNERHOFER, Roland (2007): Utopischer Roman. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. neu bearb. Aufl. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moeninghoff. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 796f.
- JANSEN, Miriam (2017): *Textanfänge in dystopischer Literatur. Ein schematheoretischer Ansatz*. Dissertation, TH Aachen. URL: <https://publications.rwth-aachen.de/record/697393/files/697393.pdf> [18.04.2022].
- KAUER, Walter (Drehbuchautor) (2015): *Die schwarze Spinne*. Regie: Mark M. Rissi. CH: Pica Film 1983. Fassung: DVD. Schweizer Filmklassiker 2015, 100 Min.
- LAYH, Susanna (2014): *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- LUKAS, Wolfgang (2004): Die ‚Heilige Familie‘ von Sumiswald. Säkularisierung und Semiotisierung in Jeremias Gotthelfs „Die schwarze Spinne“. In: Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Hrsg. v. Wolfgang Lukas u. Gustav Frank: Passau: Stutz, S. 63–94.
- PAUL, Jean-Marie (1998): Der Teufel und das Diabolische in E.T.A. Hoffmanns „Ignaz Denner“ und in Jeremias Gotthelfs „Die schwarze Spinne“. In: Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E.T.A. Hoffmann. Hrsg. v. Jean-Marie Paul. St. Ingbert: Röhrig, S. 133–152.
- RICHTER, Thomas (2006): „Die Täuschung währt wohl nur einen Augenblick, aber das Beben zittert noch lange nach.“ Zur Funktion des Teufelspakts in Gotthelfs „Die schwarze Spinne“ und Droste-Hülshoffs „Der spiritus familiaris des Roßtäuschers“. In: Jeremias Gotthelf. Wege zu einer neuen Ausgabe. Hrsg. v. Barbara Mahlmann-Bauer u. Christian von Zimmermann. Tübingen: Niemeyer, S. 203–219.
- SANDER, Hans-Joachim: Religion am Thirdspace von Beheimatung. Eine heterotope Herausforderung. In: Heimatgeschichten. Anthropologische Grundlegung eines Weltverhältnisses. Hrsg. v. Joachim Klose. Wiesbaden: Springer VS, S. 367–387.
- SCHWAB, Rudolf (1905): Die Pest im Emmental. In: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde 1/1905, S. 186–190.

SOJA, Edward W. (2003): Thirdspace. Die Erweiterung des Geographischen Blicks. In: Kulturgeographie. Aktuelle Ansätze und Entwicklungen. Hrsg. v. Hans Gebhardt, Paul Reuber u. Günter Wolkersdorfer: Berlin, Heidelberg: Spektrum, S. 269–288.

ZEISSLER, Elena (2008): Dunkle Welten. Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Marburg: Textum.

Onlinequellen

o.A.: Die 500 erfolgreichsten Schweizer Filme. In: Schweizerische Eidgenossenschaft. Bundesamt für Statistik: Film und Kino. URL: <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/kultur-medien-informationsgesellschaft-sport/kultur/film-kino/schweizer.assetdetail.16364427.html> [14.04.2022].

THOMAS FUHR

Heimat als Dystopie in Mischa Kopmanns Roman *Dorfdioten*

Der Beitrag bringt Kriterien der kritischen Dystopie in Dialog mit einem Dorfroman des 21. Jahrhunderts, Mischa Kopmanns *Dorfdioten*. Der im Präsens aus der Sicht des Protagonisten erzählte Roman zeichnet dessen dörfliche Heimat als mitunter düsteren Ort, und wird in diesem Beitrag als kritisch-dystopischer Heimatroman gelesen. Das eingeführte Charakteristikum der ‚affektiven Ambiguität‘ weist auf widersprüchliche Heimatgefühle hin sowie auf die Komplexität des Heimatdiskurses. Zuletzt zeigt der Beitrag, wie *Dorfdioten* den Diskurs um Erinnerungskultur kommentiert und eine Aufarbeitung lokaler Vergangenheit fordert. So entfaltet der Roman eine politische Qualität, die aktivieren möchte und, innerhalb des Rahmens der kritischen Dystopie, als utopisches Element fungiert.

Schlüsselwörter: Heimat, kritische Dystopie, Dorfroman, affektive Ambiguität, Mischa Kopmann, *Dorfdioten*

1 Einführung

Dystopie und Heimat sind Cousins im Geiste. Weil Dystopien in der Regel als Verschlechterung der aktuellen gesellschaftlichen Zustände der Welt verstanden werden, lässt sich eine Verwandtschaft zur fortschrittsskeptischen, das Landleben romantisierenden Heimatliteratur ab dem 19. Jahrhundert erkennen. In beiden literarischen Erzähltraditionen wird eine frühere Zeit im Gegensatz zu dem, was auf sie folgt, als etwas Besseres imaginiert – sei es die außertextliche Gegenwart, die besser als die dystopisch skizzierte Zukunft ist; oder sei es die romantisierte Vorstellung einer Heimat, in der die Dinge besser waren als in der Gegenwart (vgl. WILPERT 2001: 36 u. 330f.).

Der Heimatbegriff stellt im aktuellen Diskurs des 21. Jahrhunderts nicht mehr das statisch-monolithische Idyll dar, in dem alles eindeutig positiv oder gar paradiesisch erscheint. Selbst ältere Heimatromane werden auf ihre kritischen Evaluierungen von Heimat hin untersucht (z. B. SCHARNOWSKI 2019). Stattdessen setzt sich ein flexibler, vielseitiger und variabler Heimatbegriff

durch, der verschiedene semantische Ebenen mit einschließt, dessen ältere Begriffsgehalte aber stets abrufbar bleiben (vgl. BÖNISCH et al. 2020: 8–13). Laut der Literaturwissenschaftlerin Ulrike Draesner sei Heimat wie eine Zwiebel zu verstehen, welche sich nicht durch eine Schale definieren ließe, sondern nur in ihrer Gänze sinnhaft zu verstehen sei, in ihrer Vielschichtigkeit (vgl. DRAESNER 2019). Der moderne Heimatroman der 2010er-Jahre, wie Saša Stanišićs *Vor dem Fest* oder Juli Zehs *Unterleuten*, spielt auf Dörfern, und er spiegelt diesen Diskurs wider, indem er Heimat als ein zwiespältiges, im besten Sinne mehrdeutiges Konstrukt darstellt.

Im Unterschied zur klassischen Dystopie, die ein rein pessimistisches Zukunftsbild zeichnet, hat die Unterkategorie der *kritischen Dystopie* einen utopischen Kern, oft in Form einer militanten Oppositionsbewegung, die Alternativen zur dystopischen Gesellschaft sucht und einen Ausweg aus ihr anbietet (vgl. SEYFERTH 2018). Die in kritischen Dystopien beschriebenen Welten sind laut Susanna Layhs begrifflicher Verortung „nicht mehr nur ein ausweglos schlechter Ort ohne jegliche utopische Hoffnung [...], aus dem es für die Protagonisten kein Entrinnen gibt“ (LAYH 2014: 182), sondern es besteht im Zentrum der kritisch-dystopischen Erzählung ein Moment der Hoffnung und des Muts, der dazu beiträgt, Tradition zu dekonstruieren und an ihrer Stelle Alternativen aufzubauen, damit es in der außerliterarischen Realität nicht zu den als dystopisch beschriebenen Zuständen komme. An die Stelle von Einheitskonzepten und intakten Hierarchisierungen trete demnach eine „Koexistenz divergierender Konzepte, Stimmen und Diskurse“, so LAYH (ebd. 189).

Abgesehen von ihrem kommerziellen Erfolg (vgl. ANDRAE 2020) verbindet die modernen Heimatromane der 2010er-Jahre etwas, das hier als ‚affektive Ambiguität‘ bezeichnet werden soll, nämlich die gespaltene Gemüthaltung, mit der ihre Protagonist/innen oder Erzählinstanzen auf Heimat blicken: diese kann tiefe Gefühle der Zuneigung, wohliger Vertrautheit, gar kosmischen aufgehobenseins hervorrufen und gleichzeitig Schreckgespenst, Albtraum, Anti-Heimat sein und lebenslange Traumata auslösen. Dieser Aufsatz zeigt, warum der 2019 erschienene Roman *Dorfdioten* eine kritische Dystopie ist. Auf der Grundlage dieses modernen Heimatromans werden verschiedene Kernpunkte herausgearbeitet, die für kritische Dystopien charakteristisch sind. Wie die Oppositionsbewegung in einer kritischen Dystopie findet sich der Protagonist in *Dorfdioten* nicht mit den angsteinflößenden und lebensfeindlichen Aspekten seiner Heimat ab, sondern kämpft um sie für eine bessere Zukunft. Das Charakteristikum der affektiven Ambiguität dient in diesem Zusammenhang dazu, auf der Rezeptionsebene die Frage zu stellen, wie man sich in jener dis-

kursiven Diversität an Stimmen und Konzepten orientiert und positioniert. Abschließend wird aufgezeigt, wie der Roman den Diskurs um deutsche Erinnerungskultur kommentiert und über das utopische Moment eine politisch-agitatorische Qualität entfaltet.

2 Handlung und Genre

Mischa Kopmanns zweiter Roman, *Dorfdioten* (KOPFMANN 2019),¹ erzählt aus der Sicht des Protagonisten Lukas ‚Luke‘ Morgen, wie dieser mit seiner Freundin, Alba Jordan, nach Jahren der gemeinsamen Abwesenheit für eine Woche ins Dorf ihrer Kindheit zurückkehrt, ein Dorf in der Lüneburger Heide namens Manhorn. Die Rahmenhandlung von *Dorfdioten* erinnert insofern an die populären Dorfgeschichten des 19. Jahrhunderts, da dort auch oft ein Weitgereister nach Jahren in sein Heimatdorf zurückkommt und sich dort neu zurechtfinden muss (z. B. AUERBACH 1876, vgl. dazu SCHARNOWSKI 2019: 53–55). Doch anders als die meist heiteren, das Landleben in angenehmem Licht darstellenden Dorfgeschichten, ist *Dorfdioten* das düstere Porträt einer dörflichen Heimat, deren Gesellschaft von Angst, Brutalität und Perspektivlosigkeit geprägt ist.

Vor ihrer Rückkehr nach Manhorn, mit der die Erzählung beginnt, haben Luke und Alba mehrere Jahre im Norden und Osten Deutschlands verbracht, um dem Zorn und den Rachegelüsten diverser Dorfbewohner zu entfliehen, die ihnen und ihrer Liebe feindlich gegenüberstanden. Um keinem dieser Dorfbewohner zu begegnen, haben die beiden vor, Manhorn innerhalb von Stunden unbemerkt wieder zu verlassen und lediglich Lukes Erbe aus dem Verkauf des Hofes seiner Familie abzuholen, um damit woanders ein neues gemeinsames Leben zu beginnen. Die Geschehnisse der sieben Tage, die Luke und Alba letztlich doch in Manhorn verbringen, werden im Präsens aus Lukes Perspektive erzählt. Episoden aus dem Leben vor ihrer Rückkehr – die Jahre außerhalb Manhorns sowie ihre Jugend im Dorf – sind im Präteritum formuliert. Indem die Erzählweise zwischen der Jetztzeit und Rückblenden abwechselt, werden die Erlebnisse der erzählten Woche in Beziehung zur Vergangenheit gesetzt. Während der Ich-Erzähler Luke den elterlichen Hof und andere Plätze seiner Kindheit aufsucht, erfährt die Leserschaft gleichzeitig von der subjektiven Bedeutung, die bestimmte Orte und Personen für ihn besitzen.

1 Im Folgenden werden Zitate aus diesem Roman mit der Sigle DI gekennzeichnet.

Eine Weile liege ich auf dem Boden, die Arme hinter dem Kopf verschränkt, in der warmen Nachmittagssonne, die süß und orange ist wie Sirup oder flüssiger Honig. Und für einen Moment ist es wie damals, vor Jahren, als meine Mutter starb und ich mich in meinem Zimmer verkroch, tagelang, nach der Schule. (DI 20)

Seit Lukes Weggang wohnt auf dem Hof nur noch der Familienfreund und Hausverwalter Homann, der Luke sein Erbe auszahlen soll. Diesen finden die beiden Rückkehrer schwer verwundet vor, überfallen und ausgeraubt von den drei kriminellen Sass-Brüdern aus dem Nachbardorf. In Superheldenmanier – mit Maske, Jingle und Gewehr – holt sich Luke sein Geld zurück und rächt den Überfall auf Homann. So gerät Luke ins Visier des aus Süddeutschland stammenden Unternehmers Waldeck, der einen Hof in Manhorn gekauft hat, mit illegalen Waffenbeständen eine verdeckte Miliz namens „Waldecks Armee“ aufzubauen scheint sowie eine verschwörerische Versammlung im Dorf plant. Diesen „Gründungsakt“ (DI 116) Waldecks zu verhindern, stellt nach Homanns Tod Lukes Mission und den Showdown des Romans dar.

Diverse Rückblenden an erlittene Gewalterfahrungen zeigen, wie sehr die wieder aufflammenden Konflikte, die letztlich im Doppelmord an Luke und Alba münden, in alten Streiten und schwelender Missgunst ihren Ursprung haben. Maik Eisenbach und Alvin Brinkmann, die Alba und Luke im Epilog zusammen mit Albas Bruder Caspar im See ertränken, mobbten Luke seit Kindertagen, sind beide Trinker und Erben unbewältigter Vergangenheit: Brinkmanns Vater war unglücklich in Lukes Mutter verliebt und hat seinem Sohn den Hass auf die Familie Morgen übertragen; Eisenbachs Vater verlor nach der Öffnung eines Supermarkts seine Existenzgrundlage als Milchbauer (vgl. DI 88, 114ff.). Die Dystopie, die die dörflich-heimatliche Welt des Protagonisten und Erzählers Luke droht untergehen zu lassen, besteht aus einer durch Angst und Brutalität geprägten Denkweise und sozialer Verwahrlosung. Dadurch, dass der Roman zwischen Erinnerungen und der im Präsens erzählten Handlung oszilliert, wird deutlich, dass die Vergangenheit in der Rache und in interpersönlichen Traumata weiterlebt. Die Katastrophe der Heimat ist das Fortbestehen einer Vergangenheit, die ein Leben in geliebter Umgebung unmöglich macht. *Dorfdioten* legt nahe, dass sich die Frage nach der Zukunft damit entscheidet, ob Menschen die Vergangenheit für sich aufarbeiten und sich angstfrei und selbstbewusst entfalten können.

Ein formales Merkmal der kritischen Dystopie ist eine Gattungshybridität (vgl. LAYH 2014: 185ff.), welche in *Dorfdioten* erkennbar wird in der Hinzunahme von ästhetischen sowie inhaltlichen Elementen des Roadmovies, des

Abenteuerromans und des Westerns,² sowie in intertextuellen Referenzen auf die Comichefte des Cowboys *Lucky Luke*, dem der Erzähler seit Kindestagen seinen Spitznamen verdankt. Auf dem Weg zum Rachezug im Hause Sass verwandelt sich der Erzähler Luke mental in einen ‚schwarzen Kavalier‘, singt sich einen Jingle und kommentiert den eigenen Auftritt reflexiv: „Als wäre dies ein Comic oder die Folge einer amerikanischen Fernsehserie, deren unsterblicher Held auf dem Weg zum Showdown ist“ (DI 126). Lukes metareferenzielle Kommentare bezüglich medialer Traditionen verstärken den Eindruck, dass der Roman sich einer eindeutigen Gattungsbestimmung entziehen möchte: „Doch am besten gefielen mir die klassischen Western aus den 50er-Jahren. Die Welt darin war klar und einfach.“ (DI 140)

Dorfdioten erzählt eine Liebesgeschichte, wird im letzten Drittel ein regelrechter Thriller, und endet als Kriminalfall. Dazwischen behandelt der Roman auf symbolische Weise deutsche Erinnerungskultur; er ist eine Elegie auf eine alte Heimat, wobei diese Heimat von Beginn an ambivalent konnotiert ist: ein romantisch-verklärtes Fleckchen Erde und zugleich ein Albtraum, dem man schleunigst wieder entfliehen möchte.

3 Heimat-Idyll oder Anti-Heimat?

Manhorn ist schön anzusehen – nicht umsonst nahm der fiktive Ort einmal an einem Wettbewerb für das schönste Dorf Deutschlands teil (vgl. DI 163). Doch der Roman fühlt der unter der Oberfläche liegenden Realität der deutschen Gesellschaft, und insbesondere dem Konzept der Heimat, auf den Zahn und ist daher in der Nähe einer weiteren literarischen Subkategorie verortbar: der Anti-Heimatliteratur. Denn Manhorn ist auch ein angsteinflößender Ort, eine Art Anti-Heimat: Wie im konventionellen Dorfroman gibt es einen Pfarrer, aber der steht im Verdacht, Kinder belästigt zu haben. Der Kolumnist der Kreiszeitung prophezeit mit Bauernregeln das Wetter der kommenden Woche, und er „ist bekannt dafür, seine Familie zu drangsalieren mit seiner Unbelehrbarkeit und seiner Hypochondrie“ (DI 17). Die Menschen sind von Stagnation und Verzweiflung gekennzeichnet: wer kann, verlässt das Dorf; so zerfallen Höfe und der Bahnhof ist außer Funktion.

Die Schriftsteller, Regisseure und Drehbuchautoren, die zu der Anti-Heimat-Bewegung der 1970er-Jahre gezählt werden, verkehrten die heile Welt aus Hei-

2 So kommen die beiden Rückkehrer zu Beginn des Romans im Auto und verkatert im Dorf an: „Wie eine Gangsterbraut sieht sie aus mit ihren blond gefärbten Haaren, der Sonnenbrille auf der Nase und der unangezündeten Zigarette im Mundwinkel.“ (DI 8)

matfilmen der Nachkriegszeit in ihr Gegenteil: statt Identität in Gemeinschaft und Harmonie herrscht Verwahrlosung, Brutalität und Perspektivlosigkeit. Aus Idyll wird Anti-Idyll. Aus den leichten Dorfklamotten mit loyalen Knechten und dem unverzichtbaren Happy-End werden in den Werken der Anti-Heimat-Bewegung grausame Geschichten von Missbrauch, Ehebruch und mentaler Rückständigkeit der Landbevölkerung (vgl. BLICKLE 2002: 142). Doch wie auch die alte, das Landleben glorifizierende Heimatliteratur, die einen imaginierten Idealort zeigt, spielen die Werke der Anti-Heimat-Bewegung auf dem Land. Es geht um dieselbe dörfliche Heimat, deren Umarmung hier als lieb und herzlich, dort als bedrängend und erstickend empfunden wird. Die Utopie des Einen ist die Dystopie des Andern.

Rückblenden zeigen, wie Lukes und Albas Heimat ihnen durch Gewalt, Intoleranz und Menschenfeindlichkeit zu einer Anti-Heimat wurde. Als die beiden ein Paar werden, ziehen sie mit mehreren Aktionen den Zorn einiger Leute im Dorf auf sich. Der süddeutsche Unternehmer Waldeck ist eine dieser Personen, und er steht für ein konservatives, autoritäres Verständnis von Heimat, in dem es klare Traditionen und Regeln gibt, deren Überschreitung bestraft wird. Als Brinkmann und Eisenbach in einer Rückblende Luke gerade dafür verprügeln wollen, dass er und Alba Sex in Brinkmanns Oldtimer haben, stößt Waldeck mit einem Gewehr dazu:

So, sagte Waldeck und trat auf mich zu. Es geht mich nichts an, junger Mann, was du in deiner Freizeit unternimmst. Doch du solltest lernen zuzuhören, wenn dir wohlmeinende Leute sagen, was du zu tun und was du zu lassen hast. (DI 201)

Aus den Schlägern werden „wohlmeinende Leute“, das Opfer der Gewalt wird als selbst verantwortlich für die von ihm erlittenen Prügel dargestellt – weil Luke sich nicht den vermeintlichen Regeln des Dorfs konform verhalten habe. Waldeck spielt sich als Vollstrecker des ungeschriebenen Gesetzes auf und befiehlt seinem Sohn Toni, Luke mit dem Gewehrkolben „eine Lektion“ zu erteilen. Der Junge bringt es nicht fertig, den uneindeutig definierten Befehl des Vaters auszuführen:

Los!, kommandierte Waldeck.

Toni atmete schnell und heftig. Dann senkte er den Kopf.

Versager, sagte Waldeck. Er stapfte auf seinen Sohn zu, riss ihm das Gewehr aus der Hand, holte aus und schlug mir den Kolben ins Gesicht. (DI 202)

Obwohl *Dorfdioten* Teile der Bevölkerung als sinistere, gewalttätige Typen zeichnet, hegt Luke Sympathien für viele seiner Mitmenschen, auch wenn sie ins eher dystopische Heimatkonzept der Anti-Heimatliteratur passen, weil sie

entweder in verwahrlosten Umständen aufwachsen oder keine Chance auf ein Leben außerhalb Manhorns sehen. So etwa der stumme Kasimir, dessen Geschwister dem Dorf längst entflohen sind und für den „das ganze Leben eine einzige Wiederholung der immer gleichen Abläufe und Bilder und Geschehnisse“ ist (DI 240); oder der liebenswerte Alkoholiker Ivan, der Luke und Alba einige Brocken Russisch beibringt und „Johannes der Säufer“ genannt wird. Lukes liebevoller Ausblick auf seine Umwelt signalisiert, dass – wie in der kritischen Dystopie – nicht alles zwangsläufig verdorben ist in Manhorn.

Trotz des dem gesellschaftlichen Modell der Anti-Heimat entsprechenden Romanendes, stellt *Dorfidioten* über Assoziationen, Gefühle und Gerüche einen Heimatbegriff her, der ortsbezogen ist und dabei eine emotionale Bindung ausdrückt. Lukes Rückkehr an die Orte seiner Kindheit evoziert nostalgische Erinnerungen, doch beziehen sich diese hier nicht auf die idyllische Alm oder den heimischen Wald, sondern auf die profane Praxis einer Schweißerei: „Und mehr als alles andere ist es dieser Geruch, der die Werkstatt ausmacht. Der feine, vertraute, verräucherte, metallische Geruch einer frisch gesetzten Schweißnaht.“ (DI 23) Durch die Erinnerung an einen Geruch, der die Identität eines bestimmten Raums ausmacht und ihn zu einem persönlichen Erinnerungsort macht, wird der Raum emotional aufgeladen und zum Bestandteil dessen, was Heimat genannt wird. Der Roman nähert sich dem Prinzip der Heimat, indem er solche sinnlichen und mentalen Prozesse offenlegt und ihrer Bedeutung nachspürt.

Ebenso wie die kritische Dystopie mit ihrem Blick auf das Alltagsgeschehen der prä-apokalyptischen Gesellschaft die ausschließliche Schlechtheit der gesamten dystopischen Welt dekonstruiert (vgl. LAYH 2014: 181f.), zeigt *Dorfidioten* die dörfliche Heimat als eine Koexistenz unterschiedlicher Heimatkonzeptionen, die sich im Ganzen nur schwerlich als eindeutig gut oder schlecht definieren lässt. Gemäß Draesners Zwiebel-Gleichnis ist Heimat nur als ein vielschichtiger, Widersprüche aushaltender Begriff zu verstehen. Die dementsprechende emotionale Gespaltenheit der Protagonist/innen in Bezug auf ihr Heimatdorf gewährt der Leserschaft einen von widersprüchlichen Gefühlen gefärbten Blick auf das diskursive Konstrukt Heimat. Diese Kombination einander entgegenstehender Konzeptionen und Gefühle des Erzählers verlagert und reproduziert sich als affektive Ambiguität auf der Rezeptionsebene. Kopmanns Roman ist daher auch keine eindeutige Positionierung im aktuellen Heimatdiskurs, sondern signalisiert dessen ambivalenten, schwer zu fassenden Charakter: Wie sonst steht man einer Heimat gegenüber, an der man hängt und als deren Teil man sich wähnt, die einen aber ausschließt und nicht akzeptiert?

Die gleiche Ambiguität, mit der die Rückkehr ins Heimatdorf konnotiert ist, zeigt sich auch noch im vorletzten Kapitel des Romans. In einem spontanen Spiel zählen Luke und Alba nacheinander Dinge auf, die sie nie wiedersehen werden: „das flache Land. [...] Die Fachwerkhäuser und Schuppen und Scheunen. [...] die verlassenen Bahnhöfe“ (DI 261). Die Aufzählungen folgen einer Ästhetik, die mit ihrem landschaftlichen Stillleben an Biedermeier-Kunst erinnert und heutzutage am ehesten in der Tourismusbranche anzutreffen ist. Malerische Stagnation beherrscht diese Vorstellung von Heimat, in der ein zufriedenes Leben, insbesondere wenn man auf öffentliche Verkehrsmittel angewiesen ist, nur schwer realisierbar scheint. Mehrere Runden des Spiels (vgl. DI 260–263) evozieren ein Gefühl vorauseilender Nostalgie, indem sie in der Region beheimatete Vögel und Pflanzenarten neben im Verschwinden begriffene Alltagsobjekte des Landlebens setzen.

Die Heuballen im Zwielficht kurz vor einem Gewitter. Das Korn, das sich im Wind biegt. [...]

Ein Specht, der von irgendwoher klopft.

Spechte. Und Rotkehlchen. Schwarzkehlchen. Schwarzstörche. (DI 262)

In Antizipation ihres eigenen Fortgangs wird das von Bauernkultur geprägte Leben in Manhorn zum Sehnsuchtsort, an dem sich Heimatdichtung mit einem Katalog der örtlichen Heimatkunde verbindet. Das Fortgehen ist auf verschiedene Weisen lesbar: intradiegetisch einerseits in Bezug auf die Pläne Manhorn zu verlassen, andererseits auf ihren bevorstehenden Tod. Extradiegetisch lässt sich ihr Spiel als eine Elegie auf die heile Welt der Kindheit und auf ein naives, statisches Heimatverständnis interpretieren, das von Verlustangst getrieben ist.

4 Politische Komponente als utopischer Kern

Die Oppositionsbewegung, die sich gegen die dystopischen Gesellschaftszustände wehrt und als utopischer Kern der kritischen Dystopie fungiert, signalisiert der Leserschaft, dass der Lauf der Geschichte weder unumkehrbar noch zwangsläufig ist, und entfaltet so auf der Rezeptionsebene einen mahnend-appellativen Charakter (vgl. LAYH 2014: 181 ff., SEYFERTH 2018: 4.). In *Dorfdioten* begehrt Luke mithilfe von Alba gegen die dörfliche Dystopie Manhorns auf. Doch während die beiden Protagonist/innen zu Beginn des Romans Manhorn schnellstens wieder verlassen wollen, engagieren sie sich im Laufe der Erzählung für ihren Heimatort und gegen dessen Vereinnahmung durch finstere Mächte. Dieser geistige Wandel möchte, wie in einer kritischen Dystopie, als utopisch-agitatorischer Moment auf die Leserschaft überspringen.

Die Erzählweise, die ganz ohne Anführungszeichen auskommt, schafft ein Gefühl der Gegenwärtigkeit und Intimität, indem sie Luke mitten im Geschehen platziert. Er redet und denkt im Präsens des ‚Hier und Jetzt‘:

Seine Eltern leben noch immer, drüben in dem kleinen roten Backsteinhaus. [...] Vielleicht sollte ich sie besuchen gehen, heute oder morgen, auf eine Tasse Tee, und sie fragen, was aus Zahner geworden ist. (DI 205)

Man erlebt Lukes und Albas Leben unmittelbar mit, ihr dramatisches Schicksal wird zum Appell an die Leserschaft, und die Geschichte ihres Kampfes zum „Artikulationsraum utopischer Hoffnung“ (LAYH 2014: 193) – der vagen Hoffnung, dass eine bessere Welt, ein besseres Manhorn möglich ist.

Der Erzähler selbst will zu nichts überreden, von nichts überzeugen; die Leserschaft von *Dorfdioten* wird zu keinem Zeitpunkt direkt angesprochen. Und doch hat der Roman eine politische Komponente. Diese wird einerseits darin offenkundig, dass einige der Charaktere, gegen die sich Lukes Aktivismus richtet, als dem politisch rechten Spektrum zugehörig charakterisiert sind: Neben den Sass-Brüdern, die die nationalsozialistische Gesinnung bereits im Namen tragen,³ tritt der zwielichtige Unternehmer Waldeck zwar weniger offensichtlich als rechtsradikal in Erscheinung, zieht aber die Fäden im Hintergrund. Andererseits erhält der Roman politische Aussagekraft durch die Aktionen von Lukes Mentor und Freund, dem im Sterben liegenden Hausverwalter Homann.

Nachdem die Nazis seine Eltern erschossen hatten, flüchtete Homann als Kind vor den zurückweichenden deutschen Truppen und kam hungrig und verängstigt in Manhorn an, wo er von Lukes Großeltern aufgenommen wurde. Seitdem wohnt und arbeitet er auf dem Morgenschen Hof mit. Kurz nach Kriegsende sah das Kind beim Waldmeisterpflücken im Wald mit an, wie Soldaten ihre Nazi-Uniformen, Munition, Abzeichen sowie allerlei Waffen in einer Grube im Unterholz vergruben. Später luden weitere Soldaten kistenweise schwere Waffen und Munition aus Militärwägen in einer Sandgrube ab (vgl. DI 149ff.). Homann gräbt alles wieder aus und versteckt es an anderen Orten, um „nicht völlig tatenlos zusehen zu müssen. Wenn sie wiederkommen, mit ihren Gewehren und ihren Schaufeln“ (DI 153). Er will das Wiedererstarken nationalsozialistischer Kräfte sabotieren und verhindern, dass die Deutschen ihre Taten einfach vergessen machen: „Wer weiß“, mutmaßt der nun kurz vor seinem eigenen Tod sich erinnernde Homann, „wie viele Männer hier im Dorf

3 Nach einem Gefängnisaufenthalt pinselt Karl Sass mit Farbe ‚SA‘ links von seiner Haustür, und ‚SS‘ rechts davon (vgl. DI 112). „SA. SS. Wobei die S mehr Blitzen ähneln als Buchstaben.“ (DI 126)

versucht haben, ihre Vergangenheit an einem Sonntagnachmittag im Wald zu begraben. Ein für allemal“ (DI 152).

Die Unfähig- oder Unwilligkeit der Menschen im Mikrokosmos Manhorn, sich mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen, spiegelt den schwierigen Prozess der Aufarbeitung der Nazi-Vergangenheit in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg wider, und das abschließende „Ein für allemal“ steht für das in erinnerungskulturellen Debatten bis heute regelmäßig von der politischen Rechten formulierte Verlangen nach einem „Schlusstrich“ des Gedenkens an die Verbrechen des Holocaust (vgl. z. B. BUSCHFORT 2012, JONGEN et al. 2018).

Im Gespräch mit Luke bringt Homann Waldeck mit Überfällen auf Waffen-depots des nahegelegenen Truppenübungsplatzes in Verbindung. Dass Homanns Versuch, die Öffentlichkeit auf die bewaffnete Miliz um Waldeck aufmerksam zu machen, wegen mangelnden Interesses aufseiten der Presse und Polizei scheitert, lässt sich zudem als Kritik am mangelnden staatlichen Engagement gegen wieder aufkeimenden Rechtsradikalismus deuten: „Niemand nimmt die Sache ernst. [...] Und es gibt Verbündete. Einflußreiche Verbündete.“ (DI 116f.) Homann, der Zeitzeuge des Dritten Reichs, symbolisiert Wachsamkeit im Kampf gegen rechte Unterwanderung, die durch „Waldecks Armee“ verkörpert wird: „Ich weiß davon, weil ich ein paar von ihnen kenne. Und weil ich die Augen offenhalte. Im Gegensatz zu vielen anderen hier im Dorf.“ (DI 115)

In seinen letzten Worten, die er Luke auf seinem Sterbebett anvertraut, kommt Homann wieder auf den Krieg zu sprechen. Das erneut auftauchende „Ein für allemal“ beschreibt auch hier eine Art „Schlusstrich“, allerdings diesmal eher im Sinne des antifaschistischen Credo „Nie wieder!“:

Ich wusste, ich war dabei, mich zu wappnen. Nicht, wie du vielleicht denken magst, für den nächsten Krieg. Sondern darauf, den Krieg zu beenden. Ein für allemal. Vorbereitet zu sein, wenn er wiederkäme. Dafür zu sorgen, dass er niemandem mehr etwas anhaben kann. Damit wir blicken können, Lukas, von einer höheren Warte aus, wie ein Vogel oder ein Engel, auf das, was wir sind. Auf das, was sein wird. Und uns nicht länger damit aufhalten müssen, was einmal war. (DI 206)

Als Mittel zur Verhinderung kommender Kriege beschreibt der sterbende Homann eine Perspektive von oben, die es ermögliche, die eigene Existenz klarer zu reflektieren, den Blick von der Vergangenheit zu lösen und in die Zukunft zu schauen. Die vogels- oder engelsgleiche Figur, deren Perspektive Homann sich im Blick auf das Leben und die Geschichte wünscht, ähnelt einem anderen Engel, nämlich dem, der in der neunten von Walter Benjamins achtzehn

Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ beschrieben ist. Wie Benjamins sogenannter „Engel der Geschichte“ die Augen auf die Vergangenheit richtet, die sich ihm als „eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft“ (BENJAMIN 1980: 697) darbietet, so schauen Luke und Alba kurz nach Homanns Tod in ganz ähnlicher Weise von der Warte des Dachbodens herunter auf die „Schuttberge, die sich in der Scheune auftürmen“ (DI 212). Diese Schuttberge sind das in die Scheune herabgestürzte Chaos an Dingen, die Lukes verstorbener Vater über Jahrzehnte hinweg auf dem nun eingestürzten Dachboden, einst Lukes Refugium und Lieblingsversteck, verstaubt hatte. Luke und Alba schauen, ganz wortwörtlich, herunter auf die Trümmer der Vergangenheit, die es nun für sie gilt aufzuräumen.

Luke, der nun den Tod seines Freundes und Lehrers Homann verkraften muss, ist ein Bastler, der Kaputttes repariert und das Talent besitzt, „aus einem Haufen scheinbar unbrauchbarer Einzelteile etwas Brauchbares zu machen. Etwas, das funktionierte“ (DI 39). Ebenso wie der Engel möchte wohl auch Luke „die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen“ (BENJAMIN 1980: 697) – doch er kann weder den Freund wiederbeleben noch das herabgestürzte Gerümpel reparieren. Stattdessen verabschiedet er sich von Homann und von seiner Kindheit, und räumt mit Alba das Chaos der Vergangenheit auf: sie steigen von der hohen Warte des Dachbodens, für ihn Lokus der Kindheit und der Reflexion, herab, bereit zu handeln: „Lass uns runtergehen in die Werkstatt, sage ich. Es wartet viel Arbeit auf uns.“ (DI 214)

Mit seinem Talent, Zerbrochenes wieder heil zu machen, symbolisiert Luke das utopische Element und verkörpert jenen Hoffnungsschimmer, der die Dystopie zur kritischen macht. Er unternimmt den Versuch, aus dem Trümmerhaufen der Vergangenheit etwas Brauchbares zu machen, die zerbrochene Welt zusammenzuflicken und eine lebenswerte Heimat für sich zu schaffen. Dass der überforderte Engel, Luke, auf der dystopischen Handlungsebene scheitert und stirbt, verlagert die Forderung, Utopie zu denken und für sie aktiv zu werden, auf die Rezeptionsebene: der kritisch-dystopische Heimatroman wird so zum „Artikulationsraum utopischer Hoffnung“ (LAYH 2014: 193).

Obwohl *Dorfdioten* seine politische Komponente vordergründig nicht explizit macht, ist der Roman einerseits als Appell lesbar, die eigene lokale Vergangenheit aufzuarbeiten und öffentlich zu machen, und andererseits als Forderung, gegen aktuelle rechte Unterwanderungen in ländlichen Regionen Deutschlands den Kampf aufzunehmen.

5 Fazit

Der moderne Heimatroman hat eine düstere Seite, und er befasst sich mit der Möglichkeit des eigenen Untergangs. Ihn als kritische Dystopie zu lesen ist daher hilfreich und entspricht dem mehrschichtigen, oft zwiegespaltenen Charakter des aktuellen Heimatdiskurses. Eine Reihe an erfolgreichen deutschen Fernseh-, Film- und Buchproduktionen der letzten fünf Jahre⁴ setzt sich mit der deutschen Provinz als Hort normalisierter Gewalt und Verbrechen auseinander, als Schauplatz menschlicher Abgründe und sozialen Scheiterns. Methodologische und narratologische Analysen dieser düsteren Dorfgeschichten könnten Aufschluss darüber geben, welche Rolle in ihnen idyllisch-verklärende Perspektiven auf Heimat oder sonstige prinzipiell positiv behaftete Aspekte des Landlebens spielen. Der moderne Heimatroman verzichtet darauf, den dörflichen Ort des Geschehens eindeutig als Heimat-Idyll oder als Anti-Heimat zu bestimmen, und stellt so den Anspruch einer komplexen Rezeption. Ja, es ist ein Heimatroman. Doch mit seiner affektiven Ambiguität regt der kritisch-dystopische Heimatroman seine Leserschaft an, sich kritisch mit dem eigenen Heimatverständnis und wachsam mit den in ihrer Umgebung stattfindenden Prozessen auseinanderzusetzen; sich aber auch aktiv für sie einzusetzen, inklusive der Menschen und Tiere, die in ihr leben. Wie in der kritischen Dystopie sieht es zwar düster aus um die Heimat, aber die Hoffnung stirbt bekanntlich zuletzt.

Literaturverzeichnis:

- AUERBACH, Berthold (1876): *Der Tolpatsch aus Amerika*. Neue Dorfgeschichten: Nach 30 Jahren. Bd. 2. Stuttgart: Cotta.
- BENJAMIN, Walter (1980): *Über den Begriff der Geschichte*. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 691–704.
- BLICKLE, Peter (2002): *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. Rochester N.Y.: Camden House.
- BÖNISCH, Dana et al. (Hgg.) (2020): *Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff*. Berlin: De Gruyter.
- KOPMANN, Mischa (2019): *Dorfidioten*. Hamburg: Osburg.
- LAYH, Susanna (2014): *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neuman.

⁴ Exemplarisch seien genannt die Netflix-Serie *Dark* (2017–2020), die TV-Serie *Hindafing* (2017–2019) sowie Angelika Klüssendorfs Dorfroman *Vierunddreißigster September* (2021).

- SCHARNOWSKI, Susanne (2019): Heimat. Geschichte eines Missverständnisses. Darmstadt: WBG.
- SEYFERTH, Peter (2018): A Glimpse of Hope at the End of the Dystopian Century: The Utopian Dimension of Critical Dystopias. In: ILCEA 30|2018 [online]. URL: <https://journals.openedition.org/ilcea/4454> [18.04.2022].
- WILPERT, Gero von (2001): Sachwörterbuch der Literatur. 8. Auflage. Stuttgart: Kröner.

Onlinequellen

- ANDRAE, Josefine (2020): Vom unterschätzten Genre des Heimatromans. In: Audible Magazin. 23. Juli 2020. URL: <https://magazin.audible.de/literaturgenre-heimatroman/> [17.04.2022].
- BONGEN, Robert/ FELDMANN, Julian/ HENNIG, Philipp/ JOLMES, Johannes (2018): Holocaust: Wie die AfD die Schuld beenden will. Panorama vom 22. März 2018. URL: <https://daserste.ndr.de/panorama/archiv/2018/Holocaust-Wie-die-AfD-die-Schuld-beenden-will,erinnerungskultur106.html> [18.04.2022].
- BUSCHFORT, Wolfgang (2012): Schlussstrich statt Sühne. Bundeszentrale für politische Bildung, 25. Juli 2012. URL: <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/139635/schlussstrich-statt-suehne> [17.04.2022].
- DRAESNER, Ulrike (2019): Heimat zielt darauf, Grenzen abzubauen. In: Deutschlandfunk, 11. August 2019. URL: https://www.deutschlandfunk.de/schriftstellerin-ulrike-draesner-heimat-zielt-darauf.694.de.html?dram:article_id=456051 [18.04.2022].

JOHANNES KRAUSE

Wilde Heimat – Der *locus amoenus* als Instrument zur Strukturierung eines Heimatbildes in postapokalyptischen Kinder- und Jugendmedien am Beispiel der Graphic Novel *Endzeit* (2018) von Olivia Vieweg

Der Beitrag untersucht, inwiefern das Heimatbild der Protagonistin der postapokalyptischen Graphic Novel *Endzeit* von Olivia Vieweg (2018) durch die Aufladung der diegetischen Gegenwart mit nostalgischer Erinnerung definiert wird. Im Zentrum der Analyse steht dabei die Frage, in welcher Weise sich die subjektive Perspektive der Protagonistin in der farblichen Gestaltung der Graphic Novel niederschlägt und das antike Motiv des *locus amoenus* als idyllischer Raum im postapokalyptischen Ödland die Vorstellung von Heimat beeinflusst.

Schlüsselwörter: locus amoenus, Intertextualität, Postapokalypse, Dystopie, Graphic Novel, Olivia Vieweg, *Endzeit*

1 Vorüberlegungen

Spätestens mit dem Erscheinen der *Tribute von Panem*-Trilogie (COLLINS 2012) plus Prequel (COLLINS 2020) begann innerhalb der Jugendliteratur ein regelrechter Hype um Werke, die in dystopischen sowie postapokalyptischen Szenarien angesiedelt sind (vgl. ULM 2012: 26). Die Gattung Dystopie wird analog zur Erwachsenen- auch in der Jugendliteratur zunehmend als hybrides Genre aufgefasst. Sie mischt ihre eigenen mit den Merkmalen anderer für die Jugendliteratur typischer Genres und Textsorten, besonders mit denen des Adoleszenz- und Abenteuerromans, zu denen die Dystopie handlungsstrukturell ein enges Verhältnis pflegt: Das Verlassen bzw. der Verlust der Heimat und die Suche nach einer neuen Heimat bzw. einem Ort der Zugehörigkeit und der Identität (Abenteuer- und Reiseliteratur) wird ebenso wie die geistige und persönliche Entwicklung der Protagonist/innen thematisiert und in den Mittelpunkt gestellt (Adoleszenzroman). Heimat soll in diesem Band nach Gebhard als räumlich, zeitlich und durch die Identität bestimmt, aber auch ihrerseits als identitätsstiftend verstanden werden (vgl. GEBHARD et al. 2007: 10). Ihre

Bedeutung als Raum der Geborgenheit komme meist erst dann zum Vorschein, wenn sie verloren worden sei (vgl. ebd. 11, 29). Es lässt sich ein affektives Verhältnis zwischen Mensch und Raum feststellen (vgl. BÖNISCH et al. 2020: 2). Die Suche nach Identität und Heimat kann die Triebfeder bilden für die Abenteuerreise, die auch gattungsbildend für die postapokalyptische und dystopische Jugendliteratur ist. Dementsprechend stehen die Bewegung durch verschiedene Räume sowie Grenzübertritte im Mittelpunkt der Handlungsstruktur postapokalyptischer Jugendmedien (vgl. GEBHARD et al. 2007: 41, POMMER 2019).

Analog zur kritischen Dystopie (vgl. LAYH 2014: 31–65) finden sich oft auch in der jugendliterarischen Dystopie vermehrt „utopische Impulse“ (KALBERMATTEN 2016: 163) als „Option einer Wendung zum Besseren, der Wiederherstellung der bisherigen Verhältnisse“ (GLASENAPP 2013: 75). Glasenapp bezeichnet diesen funktionellen Zusammenhang als „Gattungstransgression, ein enges Aufeinanderbezogenensein von Utopie und Dystopie“ (ebd. 78). Die Utopie wird in der Dystopie verankert, um eine Möglichkeit zur Besserung aufzuzeigen (ROEDER 2012: 38, ULM 2012: 31). Es findet sich eine „Dialektik aus utopischer Hoffnung und dystopischem Pessimismus“ (LAYH 2014: 25). Häufig manifestieren sich diese in einem positiven Ende der Handlung, in der der totalitäre Staat zumindest potentiell gestürzt werden kann. Beim utopischen Moment kann es sich aber auch um einen Sehnsuchtsort handeln, den die Protagonist/innen als Ziel der Reise auserkoren haben und der ihnen Hoffnung auf eine zukünftig bessere Situation bietet. Eine dritte Möglichkeit, die Utopie in der Dystopie zu implementieren, besteht darin, die Hoffnung als nostalgische Erinnerung an eine bessere, vergangene Zeit zu inszenieren, die sich auch aus dem kollektiven bzw. sozialen Gedächtnis speisen kann (vgl. ASSMANN 2006, LAYH 2014: 199) und so einen erinnerten Sehnsuchtsraum zu schaffen, der einen utopischen Topos begründet.

Olivia Viewegs Graphic Novel *Endzeit* (2018) soll im Spannungsfeld dieser utopischen Trias gelesen werden. Deutschland wurde in einer unbekannteren, nicht allzu fernen Zukunft von Zombiehorden überrannt. Die Zivilisation ist weitgehend ausgelöscht. In der erzählten Welt haben es lediglich die Städte Weimar und Jena geschafft, sich gegen die Angreifer abzuschotten und den Menschen eine mehr oder weniger sichere Zuflucht zu bieten. Hier leben die jugendlichen Mädchen Vivi und Eva. Bei einem Zombieangriff wird Eva infiziert und muss fliehen, während Vivi aus einer psychiatrischen Einrichtung zu entkommen versucht. Gemeinsam machen sie sich auf den Weg durch das zombieverseuchte Ödland nach Jena, um eine neue Zuflucht, respektive Heimat zu finden. Allerdings entscheiden sie sich nach einigen Abenteuern, nicht in die Zivilisation zurückzukehren, sondern gemeinsam in der Wildnis zu bleiben.

Im Laufe der Abenteuerhandlung wird die Chronologie immer wieder durch Rückblicke in die Vergangenheit der Protagonistinnen aufgebrochen. Es stellt sich heraus, dass Vivi sich für den Tod ihrer Schwester durch Zombies verantwortlich fühlt und diese Schuldgefühle erst am Ende der Handlung besiegen kann.

Der (optischen) Raumin szenierung kommt grundsätzlich eine besondere Bedeutung als „konstitutives Element für den Comic als Bildmedium“ (ABEL/KLEIN 2016: 95) und damit auch für seine Untergattung, die Graphic Novel, zu. Die Graphic Novel ist ein „polysemiotisches Medium“ (ebd. 100), verwendet also sowohl schriftliche als auch pikturale Zeichensysteme, um ihre Geschichte zu erzählen. Außerdem werden Graphic Novels häufig in die Nähe einer Erinnerungskultur gerückt, können sogar „Räume der Erinnerung neu vermessen“ (EDER 2016: 158). In der vorliegenden Graphic Novel fällt besonders die visuelle Inszenierung der Rückblenden auf: Idyllische, friedliche Bilder beschreiben das Leben, das hinter Vivi liegt. Auch einige Zwischenstationen ihrer Reise greifen diese Bildsprache wieder auf und werden als idyllische Orte in der Tradition des antiken Motivs des *locus amoenus* inszeniert.

Die Idyllisierung eines (literarischen) Ziel- und Sehnsuchtsraums als ‚Ideal-landschaft‘ findet sich schon seit der Antike in literarischen Werken. In dieser Zeit etablierte sich vor allem in der bukolischen Hirtendichtung die Beschreibung Arkadiens als idealer Ort, wie auch die Vorstellung des Goldenen Zeitalters als vergangenes, zeitliches Ideal. Besonders der *locus amoenus* ist ein wiederkehrender Topos, den Böschenstein-Schäfer als einen idyllisch schönen Raum, der sich unter anderem durch sein Verhältnis zur Außenwelt definiert, beschreibt (vgl. BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER 1977: 1, 12). Die „verderbte Stadt“ werde in Opposition zum „unschuldige[n] Landleben“ (ebd. 5) gesetzt, das „von der Zivilisation abgeschirmt“ (STIERSTORFER 2017: 348) ist. Durch die räumliche wie zeitliche Abgegrenztheit des Ortes wird ein Gefühl von Geborgenheit transportiert. Häufig ist der *locus amoenus* dabei als Hain oder Garten inszeniert, der eine besondere Nähe zur Natur symbolisiert. Das Motiv kann deshalb auch als ein sinnstiftender Raum gelesen werden, der nicht selten das Setting für eine Selbstreflexion des Helden/der Heldin liefert (vgl. BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER 1977: 9).

Aus diesen Überlegungen ergibt sich die Thematik des Beitrages. Es soll untersucht werden, wie sich das Heimatverständnis der Hauptfigur im Laufe der Handlung durch die subjektive Aufladung eines Sehnsuchtsortes mit nostalgischer Erinnerung in der Tradition des *locus amoenus* entwickelt und wie die Heimat- und Identitätsstiftung innerhalb der adoleszenten Charakterentwicklung auf diese Weise strukturiert wird. Dabei soll besonders die Raum- und

Farbgestaltung als Symbol für die subjektive Wahrnehmung der Protagonistin in den Mittelpunkt der Untersuchung rücken.

2 Erzähltheoretische Grundlagen

2.1 Das narratologische Potential von Graphic Novels

Für die literaturwissenschaftliche Untersuchung ist es unabdingbar, der Graphic Novel als jugendliterarischer Gattung das narratologische Potential zuzuschreiben, das sie selbst in ihrer Bezeichnung für sich beansprucht. Schon in den 1940er Jahren wurde die Graphic Novel als anspruchsvolle literarische Unterform der Comic-Erzählung verstanden, die sich durch ihre „ernsthafte Erzählhaltung“ (KNIGGE 2016: 29) vom klassischen Comic abhebt. Es handle sich um eine „grafische Erzählung, die sich mit Innen- statt Außenwelten auseinandersetzt, einen literarischen Anspruch erhebt und in ihrer Verbindung von Bild und Text auch nach neuen Wegen sucht, um ihr Thema bestmöglich umzusetzen“ (ebd. 29). Daher könne die Graphic Novel „anhand inhaltlicher, ästhetischer oder qualitativer Merkmale als grafische Literatur typisiert werden“ (EDER 2016: 156), was dann auch mit der im deutschen Sprachraum gebräuchlichen Bezeichnung des ‚Grafischen Romans‘ korreliert.

Das Vorhandensein eines erzählerischen Moments ist in der Forschung deshalb zumindest überwiegend anerkannt, literarische Merkmale wie Erzählinstanzen, *histoire* und *discours* lassen sich durchaus auch im Comic nachweisen (genauer dazu PACKARD 2016: 57ff.). Für die „literarisch ambitionierte[n] Comicromane“ (EDER 2016: 157) mag dies in besonderem Maße gelten. Der erzählerische Gehalt einer Graphic Novel manifestiert sich in ihrem „Text-Bild-Verhältnis“, wird also von mehreren Zeichensystemen bestimmt (vgl. ABEL/KLEIN 2016: 99ff.), Groensteen spricht in diesem Zusammenhang von einer „polysemiotischen Struktur“ (GROENSTEEN 2011: 82). Da es sich beim *locus amoenus* um ein Motiv handelt, das vor allem anhand seiner äußeren Merkmale identifiziert und analysiert werden kann, soll besonders die pikurale Inszenierung als Setting für die Handlung, aber auch als Spiegel der inneren Vorgänge der Protagonist/innen im Fokus stehen.

Die Graphic Novel setzt sich mit Innenwelten auseinander (siehe oben), die auch im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen sollen, weshalb außerdem die Möglichkeit einer Fokalisierung auf die Hauptfiguren in grafischer Literatur zu diskutieren sein wird. Ob eine Erzählinstanz in grafischen Geschichten überhaupt angenommen werden kann, ist in der Forschung umstritten (vgl. ABEL/KLEIN 2016: 97ff.). Grundsätzlich lässt sich aber sagen, dass es für die grafi-

sche Literatur ihrer Polysemiotik wegen schwerer fallen wird, eine eindeutige Erzählinstanz zu bestimmen. Es muss aber zumindest unterschieden werden zwischen einer bildlichen und einer sprachlichen Erzählinstanz. Teilweise wird der Begriff ‚Erzähler‘ sogar gänzlich ausgeschlossen, es sei denn, er tritt als erzählende Figur in der Diegese der Geschichte auf (vgl. GROENSTEEN 2011, THON 2013, zit. in ABEL/KLEIN 2016: 100). Auch die Übertragung der in der ‚klassischen‘ Literaturwissenschaft gebräuchlichen Fokalisierung auf das grafische Medium des Comics sei nicht ohne weiteres möglich, betonen Abel und Klein (vgl. MIKKONEN 2013, GROENSTEEN 2011, 83, zit. in ABEL/KLEIN 2016: 97). Allerdings biete das Medium durchaus Möglichkeiten an, eine gewisse Subjektivität, beispielsweise durch die Wahl der ‚Kameraperspektive‘, in die Erzählung einzubringen.

Neben den erzähltheoretischen Überlegungen liefert auch das permanente Vorhandensein intertextueller Verweise auf andere Texte und Wissensbestände Hinweise auf das literarische Potential der Gattung. Diese Verweise spiegeln sich sowohl auf der Text- als auch der Bildebene wider (vgl. SCHMITZ-EMANS 2016: 277).

2.2 Raumstrukturierung in jugendliterarischen Dystopien nach Alexander Pommer

Grundlage für die Analyse soll das Modell zur Raumstrukturierung in jugendliterarischen Dystopien von Alexander Pommer (2019) bieten, mit dem sich unter anderem dystopische von postapokalyptischen Werken abgrenzen lassen.

Ausgehend von einem Nullpunkt, einer großen Katastrophe, die die Menschheit an den Abgrund führt, bildet sich in der klassischen Dystopie meist eine totalitäre Staatsform heraus, die den Bürger/innen vordergründig eine gewisse Sicherheit verspricht, sich diese Sicherheit bei genauerem Hinsehen allerdings mit einem repressiven System erkauft (vgl. ULM 2012: 29). Dabei „geht es keineswegs darum, eine unveränderbare Zukunft zu entwerfen, sondern durch die Dystopie auf Missstände aufmerksam zu machen und deren Verhinderung zu erwirken“ (PLANKA 2018: 55). Sie erhebt auf funktionaler Ebene vor allem den Anspruch, zu mahnen und zu warnen. Auch die jugendliterarische Dystopie geht zunächst diesen Weg, erschafft ein ‚Was-wäre-wenn‘-Szenario (ausführlicher dazu KRAUSE 2022), das aktuelle, noch nicht realisierte Probleme als schreckenshafte Zukunftsvision ausgestaltet (vgl. GLASENAPP 2013: 7).

Dahingegen bildet sich in der postapokalyptischen Literatur, anders als beim dystopischen Roman, keine geordnete Gesellschaftsform mit rationalen Strukturen heraus (vgl. PLANKA 2018: 53, ULM 2012: 28f.), „vielmehr ist das Chaos strukturbildendes Element“ (ULM 2012: 29). Die Individuen sind in einer le-

bensfeindlichen Umgebung auf sich selbst gestellt und müssen ihr eigenes Überleben sichern. Wie bereits erwähnt, lässt sich ein Hang zur Genrehybridisierung feststellen. Die Apokalypse dient nicht selten als Folie für andere Thematiken (vgl. DREIER 2012: 2). Die Suche nach Identität und Zugehörigkeit kann parabolisch als Suche nach einer Heimat in der apokalyptischen, lebensfeindlichen Welt dargestellt werden.¹ Postapokalyptische Werke legen wegen ihrer strukturellen Nähe zur Abenteuererzählung² (GLASENAPP 2003: 12) ihren Handlungsfokus auf die Bewegung der Protagonist/innen durch verschiedene Handlungsräume. Dabei bildet der literarische Raum seit dem *spatial turn* nicht mehr nur „räumliche Gegebenheiten in der erzählten Welt“ (POMMER 2019: 36) ab, sondern besitzt „als eine der konstitutiven Kategorien neben Handlung, Figur, Erzähler und Zeit [...] [eigene] Funktionen“ (POMMER 2017: 35).³ Neben der Steigerung der Glaubwürdigkeit der erzählten Welt durch die Unterstützung der Mimesis könne der Raum auch als Symbol oder Metapher zur Bedeutungsstruktur des Textes beitragen sowie im Sinne des gestimmten Raums (vgl. GANSEL 2010: 86) mit seiner Bildhaftigkeit die Figurencharakterisierung unterstützen. Der Raum kann durch Grenzüberschreitung oder Gewähren, bzw. Nicht-Gewähren von Bewegungsfreiheit den Verlauf der Handlung strukturieren und die Gestaltung der Welt narratologisch unterstützen (vgl. POMMER 2019: 35f.). Hier argumentiert Pommer mit Lotman, der die „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“ (LOTMAN 1993: 332) als handlungskonstituierend einstuft.

Auf Grundlage dieser Überlegungen entwickelt Pommer ein Raumstrukturmodell, das zwei Makroräumssysteme in der jugendliterarischen Dystopie unterscheidet. Dabei geht er von einer prototypischen binären Opposition von Gesellschafts- und Naturräumen aus (vgl. POMMER 2019: 254f.).

1 Im Rahmen dieses Beitrags kann nur ein grober Überblick über die Gattungseinordnung in der Jugendliteratur gegeben werden. Ausführlich und sehr aufschlussreich zur Subsumierung (negativer) Zukunftsromane unter den Begriff der *future fiction* vgl. KALBERMATTEN 2016 und GLASENAPP 2003.

2 Auch in der Abenteuer- beziehungsweise Reiseliteratur finden sich derart inszenierte Sehnsuchtsorte, die zum Beispiel in den Werken Friedrich Gerstäckers eine sehr ähnliche Funktion ausfüllen, nämlich den nach Amerika Auswandernden eine motivierende Illusion des Lebens in der Neuen Welt zu vermitteln.

3 Pommer verweist in diesem Zusammenhang weiterführend auf SCHWARZE (1998: 170) sowie MEYER (1963: 56f.).

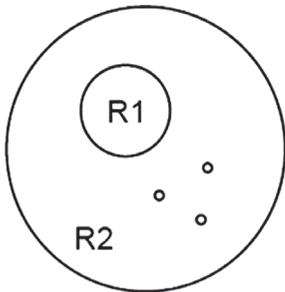


Abb. 1: Makroraumtyp I
(POMMER 2019)

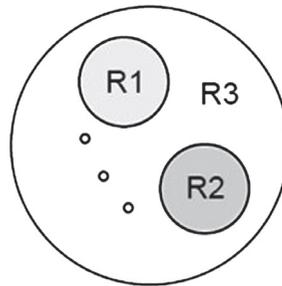


Abb. 2: Makroraumtyp II
(POMMER 2019)

Makroraumtyp I

Im ersten Makroraumtyp (Abb. 1) ist der zivilisierte Gesellschaftsraum (R1) gänzlich von der Wildnis umschlossen und in der Regel von dieser durch eine nur schwer überwindbare Grenze separiert. In dieser Konstellation ergibt sich ein Konflikt zwischen einem/einer rebellierenden Protagonisten/in und dem übermächtigen Staat, der im Kulturraum angesiedelt ist. Die Stadt symbolisiert Enge, Überwachung und Fremdbestimmtheit, steht für Immobilität (vgl. POMMER 2019: 171). Der/die Protagonist/in entflieht der Enge der Stadt meist, überschreitet die ‚semantische Grenze‘ und zieht in die Wildnis hinaus, um eine abenteuerhafte Handlung zu erleben. Zielpunkt der Reise ist im ersten Typus zunächst meist ein (imaginiertes) Sehnsuchtsraum, der unterschiedlich ausgestaltet sein kann, sich aber vom Rest der Welt unterscheiden muss. Eine mögliche Realisierung des utopischen Sehnsuchtsraums ist der *locus amoenus* (vgl. POMMER 2019: 157, HAUPT 2004). Dem besonders schlechten Ort wird ein außerordentlich schöner gegenübergestellt. Layh betont, dass eine Darstellung der innerdystopischen Utopie als arkadisch-idyllischer Sehnsuchtsraum mit Nähe zur Natur oder als konkreter Garten ein durchaus übliches inszenatorisches Mittel zu sein scheint (vgl. LAYH 2014: 121ff.). Im ersten Makroraumtyp geht es vor allem um eine adoleszente Reifung. Der/die Protagonist/in kehrt entweder in einer Kreisbewegung in die bekannte Welt zurück oder dringt in einer geraden Bewegung in einen zweiten Gesellschaftsraum ein, der allerdings ebenfalls dem Raum R1 zuzuordnen ist und ein ähnliches Gesellschaftssystem vertreten muss. Mit seiner/ihrer neu gewonnenen Erfahrung gelingt es dem/der Helden/Heldin im Sinne der kritischen Dystopie meist, die alte Gesellschaftsordnung umzustürzen und eine bessere Lebenswelt zu erschaffen oder eben den utopischen Sehnsuchtsraum zu erreichen. Damit überwiegt in diesem

Makroraumtyp der postapokalyptische Anteil und das Überleben in der Wildnis, das Pommer als Metapher für den Lebensweg und die Entwicklung der jugendlichen Protagonist/innen einordnet. Keine Option sei es hingegen, in der Wildnis selbst eine neue Heimat zu begründen (vgl. POMMER 2019: 68, 106ff.).

Makroraumtyp II

Der zweite Makroraumtyp bildet einen Konflikt zwischen zwei oder mehr Gesellschaftsräumen (R1, R2,...) ab, die durch einen Wildnisraum R3 getrennt werden. Dieser Typus zeichnet sich durch den Konflikt der Gesellschaftsformen aus, zwischen denen der/die Protagonist/in hin- und herpendelt und so sein/ihr Gesellschaftsbild ausschärft.

2.3 Raum im Comic

Im Comic manifestiert sich der Raum im visuellen Anteil des polysemiotischen Mediums. Der Raum wird innerhalb der verschiedenen Panels also bildlich und so für den/die Leser/in optisch erfahrbar dargestellt. Vor allem über die Perspektive (vgl. ABEL/KLEIN 2016: 96ff.), aber auch durch die Farbgebung und die Anordnung der einzelnen Elemente in den Panels sowie deren Größe selbst kann der Raum strukturiert werden. Abel/Klein (2016: 98) arbeiten vor allem drei Funktionen der Raumdarstellung im Comic heraus: Erstens kann der Raum schlicht als Ort der Handlung verstanden werden, zweitens eine Stimmung transportieren und drittens als gestimmter Raum Hintergrundinformationen über einzelne Figuren liefern (vgl. GANSEL 2010: 86). Die Auswirkung dieses Zusammenspiels der verschiedenen Funktionsmöglichkeiten auf die Konstruktion des Heimatbildes wird im Folgenden untersucht.

3 Die Konstruktion eines Heimatbildes in der Graphic Novel *Endzeit*

Die Strukturierung der Graphic Novel *Endzeit* kann der Makroraumstruktur I zugeordnet werden (vgl. Abb. 3). Es finden sich zwei Gesellschaftsräume (R1), die Städte Jena und Weimar, die aber durchaus als *ein* Zivilisationsraum angesehen werden können, da sie keine unterschiedlichen Gesellschaftsentwürfe vertreten. Die Protagonistinnen Vivi und Eva brechen aus Weimar aus und versuchen, sich durch die Wildnis nach Jena durchzuschlagen. Auf dem Weg treffen sie auf einige Zwischenräume bzw. -stationen. Nachvollzogen werden soll die Entwicklung des Heimatverständnisses der Hauptfigur anhand der visuellen Inszenierung der unterschiedlichen Räume, beginnend mit der Fremdbestimmtheitserfahrung in der alten Heimat (R1) über die erinnerte Heimat als nostalgisches, idyllisch inszeniertes Sehnsuchtsmotiv (U) bis hin zur abschlie-

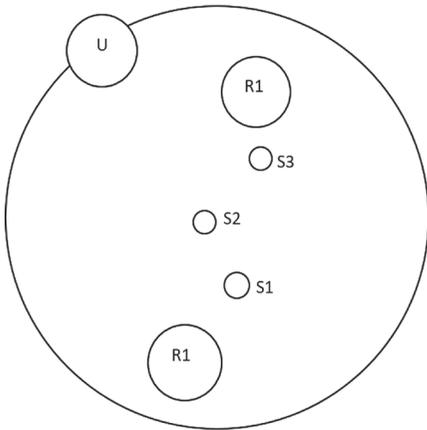


Abb. 3: Raumstruktur der Graphic Novel *Endzeit* (VIEWEG 2018 / eigene Darstellung)

benden Konstruktion eines neuen Heimatverständnisses in der Heterotopie des *locus amoenus* (S 3). Besonders die Farbwahl begründet eine inszenatorische Motivik, die im Mittelpunkt der Untersuchung stehen soll.

3.1 Weimar – Ausbruch aus der fremdbestimmten Heimat (R1)

Die Hauptfigur Vivi lebt zu Beginn der Handlung in einer psychiatrischen Einrichtung der hermetisch abgeriegelten Stadt Weimar. Sie ist – wie sich später herausstellt – wegen ihrer Ähnlichkeit zur verstorbenen Tochter der Anstaltsleiterin deren ‚Lieblingsinsassin‘ und dient ihr als Tochterersatz. Vivis Unterkunft in der Anstalt wird als Gefängniszelle inszeniert. Durch ein vergittertes Fenster dringt nur ein schmaler Lichtschein, der das enge Zimmer spärlich erleuchtet. Vivi liegt auf einer harten Pritsche, die klein gehaltenen Panels vermitteln Enge (vgl. VIEWEG 2018: 14f).⁴ Das obsessive Verhalten der Anstaltsleiterin wird ebenfalls auf der Bildebene deutlich (Abb. 4).



Abb. 4: Vivi und die Anstaltsleiterin: Das fremdbestimmte Leben (VIEWEG 2018: 11)

4 Der Primärtext *Endzeit* wird im Folgenden mit der Sigle EZ gekennzeichnet.

In einer grotesk anmutenden Szene sitzt die viel zu große Vivi wie ein Kleinkind auf dem Schoß der Leiterin. Der Hintergrund ist dunkel und trostlos gehalten, die Beziehung der beiden Figuren steht im Mittelpunkt des Bildes. Durch die Behandlung der Protagonistin als Kind wird eine deutliche Fremdbestimmung aufgezeigt, die sich auch in den Anweisungen der Anstaltsleiterin niederschlägt: So verlangt sie von Vivi, sich die Haare in einem auffälligen Pink zu färben, der Farbe, die auch die Haare ihrer Tochter hatten. An dieser Stelle treffen zwei Heimatkonzepte aufeinander. Die Anstaltsleiterin wünscht sich das alte Leben mit ihrer Tochter als idyllisches Konzept zurück, versucht sogar optisch, die Zeit zurückzudrehen. Dies allerdings führt im Umkehrschluss für Vivi zu jener von Alexander Pommer am Beginn postapokalyptischer Handlungen festgestellten Enge und Fremdbestimmung, die sich auch in der visuellen Inszenierung des Anstaltszimmers niederschlägt und aus der sie schließlich mit Hilfe eines anderen Patienten fliehen und somit die zunächst rein geographisch definierte Heimat aufgeben kann (vgl. EZ 68–73).

3.2 Erinnerte Heimat (U)

Immer wieder erinnert sich Vivi in Rückblenden an das Leben vor der Katastrophe und zeichnet das nostalgische Bild einer idyllischen Heimat (z. B. EZ 100, insb. 245–253). An dieser Stelle stellt sich die Frage nach der Fokalisierung, beziehungsweise der Erzählperspektive in besonderem Maße. Es handelt sich in den besprochenen Sequenzen um Erinnerungen der Hauptfigur, die sicherlich unstreitig durch die eigene Wahrnehmung beeinflusst sein dürften. Aus der farbmotivischen Gestaltung können Rückschlüsse auf die Wahrnehmung der Protagonistin und damit auch die Konstruktion des vergangenen Heimatbildes gezogen werden. Um der Schwierigkeit der Einordnung einer Erzählperspektive bzw. einer Fokalisierung dennoch Rechnung zu tragen, soll hier von einer zumindest persönlich gefärbten Perspektivierung die Rede sein, die sich eher an einer Figurencharakterisierung anhand des Raums orientiert denn an einer ‚echten‘ Erzählinstanz.

Es dominiert eine goldgelbe Färbung der Umgebung, die Szenerie erscheint idyllisch und lässt einen warmen Sommertag vermuten. Die Farb- und Stilwahl dieser Erinnerungssequenzen (Abb. 5) deuten auf eine Vertrautheit und Geborgenheit ausstrahlende Heimat hin, die auch auf der Handlungsebene durch das Bild eines heilen, ‚normalen‘ Familienlebens transportiert wird. Vivi gerät mit ihrer Schwester zwar in einen alltäglichen Streit (vgl. EZ 246ff.), die idyllische Farbgebung konterkariert die streitbare Stimmung allerdings und zeigt, dass es gerade diese Alltagssituationen sind, nach denen sich Vivi sehnt. Vivis Heimatverlust wird durch den gewaltsamen Tod der Schwester symboli-



Abb. 5: Vorstadtidylle: Erinnerte Heimat (VIEWEG 2018: 245)

siert, für den Vivi sich wegen des vorangegangenen Streits verantwortlich fühlt. Immer wieder begegnen ihr im Verlauf der Handlung deshalb Trugbilder ihrer toten Schwester, die unterstreichen, dass sie mit ihrem alten geborgenen Leben nicht abschließen kann (z. B. EZ 104f.).

3.3 Der idyllische Garten als *locus amoenus* (S 3 + U)

Im Zentrum der Identitäts- und Heimatsuche der diegetischen Gegenwart steht der Aufenthalt in einem als idyllischer Sehnsuchtsort inszenierten prächtigen Garten, in dem sich Höhe- und Wendepunkt der Handlung abspielen (vgl. EZ 195–216). Ein weiblich konnotierter Mensch-Zombiehybrid pflegt die Pflanzen und kümmert sich um die Natur. Fast beiläufig wird für die infizierte Eva die Möglichkeit aufgezeigt, dass ein Zombieleben als Hybrid offensichtlich möglich ist und es keineswegs zu einer vollständigen Mutation kommen muss.

In der Inszenierung des Gartens finden sich viele Merkmale des klassischen *locus amoenus*. Der Ort scheint zeitlich und räumlich von der Außenwelt abgegrenzt zu sein. Die Bilder sind in hellen Farben gehalten, es dominieren grüne und leuchtende Kolorierungen. Die Blumen befinden sich in Kübeln, die an einen römischen Garten erinnern. Der Garten ist also naturnah, lädt zum Verweilen und Ausruhen ein. Die Perspektivierung ist hier noch schwieriger zu bestimmen, da es keinen direkten Verweis auf die Gedankenwelt der Figuren gibt, wie er bei Erinnerungssequenzen zumindest angenommen werden kann. Da die grundsätzliche Möglichkeit einer Fokalisierung in grafischen Romanen höchst umstritten ist, müssen hier die Indizien, die vor allem die grafische Aufbereitung liefert, Hinweise auf eine potentiell gefärbte Perspektivierung liefern. Die im Vergleich zum Rest der Graphic Novel farbenfrohe und doch



Abb. 6: Vivi beginnt, den Garten zu bebauen, und projiziert die leuchtenden Farben der nostalgisch-idyllischen Erinnerungssequenzen auf die Szenerie (VIEWEG 2018: 200f.).

etwas überzeichnete Inszenierung des idyllischen Gartens sowie traumhafte Sequenzen, in denen Vivi mit den Pflanzen des Gartens redet, deuten aber auch hier eine zumindest teilweise individuelle Färbung an. Nimmt man eine solche Perspektivierung an, lädt Vivi die Szenerie mit ihren Sehnsüchten nach der vergangenen Idylle auf. Darauf deutet die zunehmend goldgelblich-blaue Farbgebung hin, wie sie sich analog dazu in den Erinnerungssequenzen findet. Vivi fühlt sich mehr und mehr heimisch in dem Garten, den sie selbst zu bebauen beginnt (Abb. 6).

In dem Moment, in dem sie sich auf die Möglichkeit einer neuen Heimat einzulassen beginnt, wechselt sie außerdem ihre Kleidung, die ihr – fremdbestimmt – von der Zombie-Mutterfigur übergestreift wird. Ein pinkes Oberteil symbolisiert die Möglichkeit zur Heimatbildung. Das Gefühl von Geborgenheit und das Angebot des Verbleibens an dem Ort der Stille und Idylle kulminiert in dieser Szene, die den vorläufigen Höhe- und potentiellen Endpunkt der Heimatsuche darstellt. Der *locus amoenus* zeigt ein durch die Trennung von Raum und Zeit weniger orts-, sondern vielmehr gefühlsgeladenes Heimatbild,

das verführerisch erscheint und Vivi die reale Möglichkeit einer zumindest zeitweisen Heimat bietet. Viele Teile der Farbgebung aus den Rückblicken auf die glückliche Kindheit finden sich in diesen idyllischen Szenen wieder (Abb. 6). Vivi scheint neben einer (nicht-)geographischen Heimat auch eine Mutterfigur gefunden zu haben, die ihr die Geborgenheit und Sicherheit vermittelt, die durch den Verlust der Heimat verloren gegangen ist. Symbolisiert wird dies durch den seligen Ausdruck auf ihrem Gesicht, als sie – schlafend – die Hand der Mutterfigur an ihrer Wange spürt (vgl. EZ 206).

3.4 Die neue Heimat in der Wildnis (Ankunft und Abkehr von R1) – Jena

In diesen Moment der scheinbaren Glückseligkeit bricht eine erneute Wendung der Handlung ein: Vivis Freundin Eva erscheint auf der Bildfläche. Nach einem kurzen symbolischen Kampf zwischen dem Zombiehybriden und Eva entscheidet sich Vivi, Eva wieder in die Wildnis zu folgen (vgl. EZ 217ff.). Die Farbgebung und damit die Stimmung der Szenerie wechseln vom alles überstrahlenden Gelb und dem angenehmen Regen zu einer realistischeren, schmutzigeren Darstellung. Dieser Wechsel der Farbgebung deutet wiederum auf einen von Vivis persönlicher Wahrnehmung gefärbten Blick auf die Ereignisse hin, die dem/der Leser/in nicht unbedingt ein objektives Bild vermittelt, sondern vielmehr die Gefühle und Empfindungen der Protagonistin widerspiegeln soll. Der Wunschtraum einer neuen, idyllischen Heimat zerplatzt wie eine Seifenblase, Realismus und vor allem ‚erwachsene Farben‘ halten Einzug. Die Heimat beginnt nun nicht mehr an einen Ort, sondern zunehmend an die andere Person, den Schwesternersatz, geknüpft zu sein. Durch ihre erzwungene Entscheidung gestärkt, kann Vivi mit dem Tod ihrer Schwester abschließen. In Eva hat sie einen Ersatz für die verlorene Heimat und vielleicht sogar die tote Schwester gefunden. Dies ermöglicht es ihr, sich von der Vergangenheit zu befreien.

Die Ankunft in Jena fasst die Makrorraumstruktur der Graphic Novel noch einmal in einem seitenfüllenden Panel zusammen (vgl. EZ 270): Die wilde Natur (R2) ist durch einen Grenzzaun von der scheinbar zivilisierten Stadt (R1) und dem Zielraum getrennt. Plötzlich sind die inzwischen drei Protagonist/innen – Eva und Vivi haben noch einen Hund aufgenommen – auch räumlich aus dem Gesellschaftsraum ausgesperrt. Die drei entscheiden sich gegen die Stadt, denn Vivi müsste Jena zwangsläufig alleine betreten, da Eva als Infizierte dort nicht aufgenommen würde. Optisch hat sich Vivi Eva angenähert: Sie trägt jetzt ebenfalls ein schwarzes Top. Auch die körperliche Veränderung, der Verlust eines Auges im Kampf mit einem Untoten, bringt sie optisch dem Zombie näher. Der Heimatbegriff ist nun endgültig kein ortsgebundener mehr,

vielmehr entscheidet sich Vivi für die Ungebundenheit in der Wildnis und die Nähe zu Eva.

Der Prozess der Heimatablösung beziehungsweise -suche wird also immer wieder farblich unterstützt. Neben der idyllischen Darstellung sowohl der Erinnerungen als auch der potentiellen neuen Heimat ist es immer wieder die Farbe Pink, der eine symbolische Bedeutung zukommt. Zunächst sind es die Haare Vivis, die auf Anweisung der Anstaltsleiterin pink gefärbt wurden und den Wunsch der erwachsenen Frau nach einer unwiederbringlich verlorenen Vergangenheit symbolisieren. Später sind es Vivis eigene Erinnerungen an die Schwester, die im pinken Badeanzug gestorben ist, sowie die Kleidung, die ihr die zeitweise Ersatzmutter überstreift. Die Farbe findet sich also überall dort wieder, wo Vivi fremdbestimmt ist oder von ihren Schuldgefühlen geplagt wird, also nicht selbstgesteuert agieren kann. Die optische Transformation der Protagonistin unterstützt diese Entwicklung. Die Ablösung von der Vergangenheit sowie der eigenen Schuld und die Hinwendung zur Zukunft wird markiert durch das Ablegen der pinken Kleidungsstücke, die sie im Garten erhalten hat, und durch die optische Annäherung an die unangepasste Eva. Höhepunkt der körperlichen Transformation bildet sicherlich der Verlust des Auges im Kampf mit einem Zombie, der nun auch bildlich symbolisiert, dass Vivi durch ihre Vergangenheit gezeichnet ist. Vivi löst sich damit in einem die gesamte Graphic Novel umspannenden Prozess auch von ihrem alten Heimatgefühl der Geborgenheit und der Idylle ab. Die idyllischen Farben der Erinnerung sowie des *locus amoenus* werden ersetzt von einer düsteren, realistischeren Stimmung, die mit dem Wendepunkt der Geschichte beginnt und sich in gleichem Maße mit der Emanzipation der Hauptfigur von ihren Schuld- und Sehnsuchtsgefühlen vollzieht. Vivi wirkt erwachsener, verliert die Geborgenheit der Kindheit nun endgültig. Das Ergebnis könnte allerdings die Erlangung einer eigenen Identität sein.

4 Conclusio

Zusammengefasst entwickelt sich das Heimatkonstrukt der Hauptfigur Vivi wie folgt: Die ursprüngliche Heimat zu Beginn der Dystopie strahlt genretypisch keine sonderlich starke Geborgenheit aus. Im Gegenteil zeichnet sie sich durch Enge und Fremdbestimmtheit aus, was keine Option für einen langfristigen Verbleib bietet. Die räumliche Struktur verschränkt sich an dieser Stelle mit der zeitlichen Ebene der Erzählung. Ausgehend von der interfictionalen Gegenwart, in der sich die beiden Protagonistinnen ganz konkret in der postapokalyptischen Wildnis zurechtfinden müssen, lässt sich eine Utopiebildung in zwei Richtungen

feststellen: einmal als hoffnungs- und zielgetriebene Vorschau in die Zukunft, einmal als nostalgischer Rückblick in die Vergangenheit. Die Vergangenheit, die die verklärte Idylle vergangener Zeiten und das Geborgenheitsgefühl Vivis widerspiegelt, beeinflusst natürlich auch die Hoffnungen, die sie in die Zukunft und das Ziel ihrer Reise – die Stadt Jena und damit den Gesellschaftsraum R1 – setzt. So gesehen bildet sich die utopische Hoffnung der Hauptakteurin aus dem Zusammenspiel der drei Zeitzonen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, heraus. Die Entsprechungen, die in der Inszenierung der erinnerten Heimat auf der einen und des idyllischen Gartens auf der anderen Seite festgestellt wurden, spiegeln die Entwicklung der Hauptfigur wider. Erst als sie mit ihrer Vergangenheit und vielmehr noch mit der Möglichkeit, sich überhaupt wieder in eine solche Situation der Geborgenheit zu begeben, abgeschlossen hat, kann sie sich für die neue, ortsungebundene und selbstbestimmte Form der Heimat entscheiden. Das spielerisch kindliche Goldgelb der Raumzeichnung weicht ernsteren, erwachseneren Brauntönen. In einem modernen Gesellschaftsverständnis erscheint dieser Schritt nur konsequent und logisch. Das Verhältnis zwischen Wildnis und Natur wird in der Graphic Novel genauso wie der den meisten jugendliterarischen Dystopien inhärente Rückzug in die klassische Kernfamilie als absolut gesetztes Sehnsuchtsziel⁵ ins Gegenteil verkehrt. Die ungleichen Protagonistinnen haben ihre Unterschiedlichkeit akzeptiert und ziehen diese Freiheit und gerade die Orts- und Ideologieungebundenheit der Wildnis der Sicherheit der Stadt als Heimat vor. Die Wildnis bietet der ungleichen Truppe die Möglichkeit, ihre Unterschiedlichkeit zu entfalten, während dies im zivilisierten Raum schlicht nicht möglich ist. Die Protagonistinnen entscheiden sich bewusst für diesen schwierigeren, aber letztlich auch reiferen Weg. Dieser Weg wird zum einen inszeniert durch den intertextuellen Einsatz des antiken Motivs des *locus amoenus*, der ein übermäßig idyllisches und damit besonders anziehendes Bild der potentiellen neuen Heimat zeichnet. Zum anderen konnte auch die persönliche Färbung der Szenerie herausgearbeitet werden, die sich sowohl in den Erinnerungssequenzen als auch im *locus amoenus* wiederfindet. Die Farbinszenierung bietet hier also einen plausiblen Hinweis auf die Möglichkeit, zumindest eine durch die persönliche Wahrnehmung der Hauptfigur gefärbte Perspektive anzunehmen. Die Erzählperspektive ist in der grafischen Literatur also insgesamt schwieriger zu bestimmen, erfährt durch die Polysemiotik aber gleichzeitig eine multiperspektivische und damit komplexere Struktur.

5 Man denke nur an die im Film besonders eindrücklich umgesetzte Schlusszene der *Tribute von Panem*-Trilogie (ROSS und LAWRENCE 2012–2015), in der eine an Schablonenhaftigkeit kaum zu übertreffende Familienidylle beschrieben wird.

Literaturverzeichnis:

- ABEL, Julia/ KLEIN, Christian (2016): Leitfaden zur Comicanalyse. In: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Hrsg. v. Julia Abel u. Christian Klein. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 77–106.
- ASSMANN, Aleida (2006): Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: Beck.
- BÖNISCH, Dana/ RUNIA, Jil/ ZEHSCHNETZLER, Hanna (2020): Einleitung: Revisiting 'Heimat'. In: Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Hrsg. v. Dana Bönisch, Jil Runia u. Hanna Zehschnetzler. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 1–22.
- BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, Renate (1977): Idylle. 2., durchges. und erg. Aufl. Stuttgart: Metzler (=Sammlung Metzler Abteilung E, Realien zur Literatur Poetik, 63).
- COLLINS, Suzanne (2012): Die Tribute von Panem. Hamburg: Oetinger.
- COLLINS, Suzanne (2020): Die Tribute von Panem X. Das Lied von Vogel und Schlange. Hamburg: Oetinger.
- DREIER, Ricarda (2012): Editorial. In: *kjl&m* 3/2012, S. 2.
- EDER, Barbara (2016): Graphic Novels. In: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Hrsg. v. Julia Abel u. Christian Klein. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 156–168.
- GANSEL, Carsten (2010): Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht. 4., überarb. Aufl. Berlin: Cornelsen-Scriptor (=Scriptor Praxis Deutsch).
- GEBHARD, Gunther/ GEISLER, Oliver/ SCHRÖTER, Steffen (Hgg.) (2007): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript. URL: <http://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=4348258> [09.03.2022]
- GLASENAPP, Gabriele von (2003): Alptraum Zukunft. Die Risikogesellschaft und ihre literarischen Utopien. In: Anderswelten in Serie. Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Tutzing in Kooperation mit der AVJ – Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen e.V. vom 21. bis 23. Juni 2002. Hrsg. v. Roswitha Terlinden. Tutzing: Evang. Akad. Tutzing (=Tutzing Materialien, Nr. 89), S. 9–27.
- GLASENAPP, Gabriele von (2013): Apocalypse Now! In: Lesen für die Umwelt. Natur, Umwelt und Umweltschutz in der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Hans-Heino Ewers, Gabriele von Glasenapp u. Claudia Maria Pecher. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren (=Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur, Band 41), S. 67–87.
- GROENSTEEN, Thierry (2011): Comics and narration. Jackson: University Press of Mississippi.
- KALBERMATTEN, Manuela (2016): „The world may need you, one day“. Kulturkritik, Identität und Geschlecht in aktueller Future Fiction für Jugendliche. In: Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur. Hrsg. v. Wynfried Kriegleder, Heide Lexe, Sonja Loidl u. Ernst Seibert unter Mitarbeit von Jan Mirbeth und Simone Weiss. Wien: Praesens (=Wiener Vorlesungen zur Kinder- und Jugendliteratur, Bd. 1), S. 161–186.

- KNIGGE, Andreas C. (2016): Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics. In: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Hrsg. v. Julia Abel u. Christian Klein. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 3–37.
- KRAUSE, Johannes (2022): The Talos Principle – Eine Analyse der Mythenrezeption im dystopischen Computerspiel The Talos Principle unter den Gesichtspunkten der Intertextualitätstheorie. In: PAIDIA. Zeitschrift für Computerspielforschung. Sonderausgabe vom 15.02.2022, o. S. [Online-Version]. URL: <https://www.paidia.de/eine-analyse-der-mythenrezeption-im-dystopischen-computerspiel-the-talos-principle/> [09.03.2022].
- LAYH, Susanna (2014): Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Dystopie und Utopie. Würzburg: Königshausen & Neumann (=Text & Theorie, Bd. 13).
- LOTMAN, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte. 4., unveränd. Aufl. München: Fink (=UTB für Wissenschaft Literaturwissenschaft, 103).
- MEYER, Herman (1963): Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst. In: Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Hrsg. v. Herman Meyer. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 33–56.
- MIKKONEN, Kai (2013): Subjectivity and Style in Graphic Narratives. In: From Comic Strips to Graphic Novels. Contribution to the Theory and History of Graphic Narrative. Hrsg. v. Daniel Stein u. Jan-Noel Thon. Berlin, Boston: De Gruyter (=Narratologia, Bd. 37), S. 101–124. URL: https://www.academia.edu/3423077/From_Comic_Strips_to_Graphic_Novels_Contributions_to_the_Theory_and_History_of_Graphic_Narrative [09.04.2022].
- PACKARD, Stephan (2016): Medium, Form, Erzählung? Zur problematischen Frage: „Was ist ein Comic?“. In: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Hrsg. v. Julia Abel u. Christian Klein. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 56–76.
- PLANKA, Sabine (2018): „... und von hier oben sieht es so aus, als wären die Trümmer der alten Bibliothek mit riesigen schwarzen Spinnen bedeckt“. Die Bibliothek in dystopischen Jugendromanen des 21. Jahrhunderts. In: Bibliotheksdienst 2018/1, S. 12–36. DOI: 10.1515/bd-2019-0006 [25.01.2022]
- POMMER, Alexander (2017): Dystopische Räume und magische Mauern. Die Darstellung des Raums in Martina Wildners Roman „Murus“. In: *liber liberorum* 18 (49), S. 25–39.
- POMMER, Alexander (2019): Der Raum in der aktuellen dystopischen und postapokalyptischen Jugendliteratur. Dissertation. Universität Wien. URL: <http://othes.univie.ac.at/56846/1/59293.pdf> [09.03.2022].
- ROEDER, Caroline (2012): Die Dystopie als Dschungelcamp. Traditionelle Zukunftskritik und postapokalyptische Arena-Szenarien in aktueller All-Age-Literatur. In: *kj&M* 3/2012, S. 36–45.
- ROSS, Gary/ LAWRENCE, Francis (Regie) (2012–2015): Die Tribute von Panem – Complete Collection. DVD.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2016): Literaturcomics. In: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Hrsg. v. Julia Abel u. Christian Klein. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 276–290.

- SCHWARZE, Hans-Wilhelm (1998): Ereignisse, Zeit und Raum. Sprechsituationen in narrativen Texten. In: Arbeitsbuch Romananalyse. Hrsg. v. Hans-Werner Ludwig. 6. Aufl. Tübingen: Narr (=Literaturwissenschaft im Grundstudium, Bd. 12), S. 145–188.
- STAIGER, Michael (2019): Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse. In: BilderBücher. Band 1. Hrsg. v. Julia Knopf u. Ulf Abraham. 2. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 14–25.
- STIERSTORFER, Michael (2017): Antike Mythologie in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Unsterbliche Götter- und Heldengeschichten? Dissertation, Universität Regensburg. Frankfurt/M.: Peter Lang (=Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik, Bd. 107)
- THON, Jan-Noel (2013): „Who’ Telling The Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative“. In: From Comic Strips to Graphic Novels. Contribution to the Theory and History of Graphic Narrative. Hrsg. v. Daniel Stein u. Jan-Noel Thon. Berlin, Boston: De Gruyter (=Narratologia, Bd. 37), S. 67–100. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110282023.67> [17.04.2022].
- ULM, Christina (2012): Are things pretty perfect? Zur Future Fiction in der aktuellen Jugendliteratur. In: PH-Lesenswert. Online-Magazin des Zentrums für Literaturdidaktik, S. 25–33 [Online-Version]. URL: https://www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/2b-akjl-t-01/user_files/ph_lesenswert/Phlesenswert_Ausgabe_2_2012.pdf [29.05.2020].
- VIEWEG, Olivia (2018): Endzeit. Originalausgabe, 2. Aufl. Hamburg: Carlsen.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Makroraumtyp I (POMMER 2019)

Abb. 2: Makroraumtyp II (POMMER 2019)

Abb. 3: Raumstruktur der Graphic Novel *Endzeit* (VIEWEG 2018 / eigene Darstellung)

Abb. 4: Vivi und die Anstaltsleiterin: Das fremdbestimmte Leben (VIEWEG 2018: 11)

Abb. 5: Vorstadtidylle: Erinnernte Heimat (VIEWEG 2018: 245)

Abb. 6: Vivi beginnt, den Garten zu bebauen, und projiziert die leuchtenden Farben der nostalgisch-idyllischen Erinnerungssequenzen auf die Szenerie (VIEWEG 2018: 200f.).

IRAIDE TALAVERA BURGOS

***Momo* oder der Schutz der Heimat und des Gedächtnisses in einer dystopischen Welt¹**

Michael Endes Roman *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte* (1973) zeigt eine dystopische Gesellschaft entfremdeter Menschen, die auf jede nicht produktive Tätigkeit – sogar auf die Interaktion mit ihren Mitmenschen – verzichten. Momo, Protagonistin des Romans, ist die einzige Hoffnung der Stadt. Ziel dieses Beitrags ist es einerseits zu zeigen, wie Momo die vom Philosophen und Soziologen Hartmut Rosa verteidigte Idee von Heimat – Heimat als Resonanzverhältnis zwischen Mitmenschen und der Umwelt – symbolisiert. Gleichzeitig soll in dieser Arbeit der Wert des Gedächtnisses und der Heimat hervorgehoben werden, um der Gefahr einer dystopischen Gesellschaft zu entgegen.

Schlüsselwörter: Heimat, Gedächtnis, Resonanz, Michael Ende, *Momo*

1 Einführung

Die Forscherin Susanna Layh erklärt, wie in der westlichen Literatur des 20. Jahrhunderts die „Darstellung von Gesellschaften, die noch schlechter sind als die der jeweiligen zeitgenössischen außerfiktionalen Realität, zur vorherrschenden literarischen Ausdrucksform“ (LAYH 2014: 15) wird. Diese Art von Texten ist bekannt als „negative Utopie“ oder „Dystopie“ (ebd.). Durch sie warnen die Autoren – unter anderen Michael Ende – ihre Leser vor den Risiken, die die Gesellschaft ihrer Zeit mit sich bringt, wenn die Probleme nicht erkannt und behoben werden. Unter diesen Problemen erwähnt Layh „Konsumdenken und kapitalistische Weltvorstellungen“ sowie „die Gefahren eines übersteigerten Fortschrittsoptimismus“ (ebd. 16).

Layh weist auch darauf hin, dass die zunehmende Verbreitung dieser Dystopien mit dem Misstrauen hinsichtlich der „Fähigkeit des Menschen, sich eine bessere Gesellschaft und damit eine positive Zukunft [zu] schaffen oder diese

¹ Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des durch das Spanische Ministerium für Wirtschaft und Innovation geförderten Forschungsprojekts FFI2017–84342-P entstanden.

zumindest imaginieren [zu] können“ (ebd. 16) einhergeht. Besonders auffällig wird dieses von Ende antizipierte Phänomen ab den 1980er Jahren. Zu dieser Zeit findet „eine weitere Hochphase des Kalten Krieges, des Wettrüstens und der atomaren Bedrohung“ (ebd.) statt. Darüber hinaus wächst das Gefühl, dass die kommunistischen wie sozialistischen Systeme, die traditionell mit Utopien in Zusammenhang gebracht werden, sich in totalitäre Systeme verwandeln könnten. Das fördert den Pessimismus im Hinblick auf die Fähigkeit des Menschen eine bessere Welt zu erschaffen (vgl. ebd. 17).

Der Roman *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte* (1973)² präsentiert eine Gesellschaft, die auf Produktivität und die Anhäufung von materiellen Gütern fixiert ist, auch wenn dies bedeutet, dass die Menschen auf Zeit für sich selbst verzichten müssen. Der Autor, Michael Ende, begnügt sich jedoch nicht damit, dieses tragische Szenario darzustellen, sondern schlägt im Roman eine Alternative zur dystopischen Gesellschaft vor, die als „Utopie des Zusammenlebens“ (BAUSINGER 1983: 139) bezeichnet werden könnte. In dieser Gesellschaft wird nicht nur die zwischenmenschliche Verbindung betont, sondern auch eine „Kultur der Entfaltung menschlicher Potenziale“ und „selbstbestimmter Gestaltungsfähigkeit“ (MÜNZER 2017: 3) projiziert, was darauf hin deutet, dass Michael Ende den Glauben daran bewahrt, dass Menschen gemeinsam eine bessere Gesellschaft aufbauen können.

Der utopische Vorschlag von Ende stimmt mit dem des Philosophen und Soziologen Hartmut Rosa überein, der im 21. Jahrhundert ein hoffnungsvolles Denken wieder aufnimmt. Dieses Denken steht im Gegensatz zu den Autoren, die seit 1980 dystopische Werke verfasst haben. Rosa sagt, „wir brauchen eine bessere Welt, sonst sind wir politisch handlungsunfähig“ (ROSA 2016/2017: 99). Der Weg dorthin führt für Rosa durch die Wertschätzung der Resonanz. Resonanz „bedeutet, dass wir uns von diesen Welt-Dingen erreichen, berühren und bewegen lassen, dass wir darauf in unserem Handeln und Denken eine Antwort zu geben vermögen, mit der wir uns selbst, aber eben auch die Welt um uns immer wieder verändern“ (ebd. 96–97).

Außerdem verbindet Rosa sein Resonanzkonzept mit der Heimat-Idee. Für ihn hat Heimat eine utopische Funktion: Statt in der Erinnerung an eine verlorene Vergangenheit verankert zu sein, was paralisierend wirken kann (vgl. COSTADURA et al. 2019: 21), bezieht Heimat sich bei Rosa auf die Chance, die Resonanz zwischen Individuum und Umwelt zu erreichen (vgl. ROSA 2019: 153). Heimat als Resonanzmöglichkeit könne als „die zivilgesellschaftliche,

2 Im Folgenden wird der Primärtext mit der Sigle M gekennzeichnet.

aber auch, breiter gedacht, die anthropologische Utopie schlechthin, eine Art Idealzustand, den man ständig versucht herzustellen und zu gestalten“ (COSTA-DURA et al. 2019: 21) angesehen werden. Momo, die Protagonistin des gleichnamigen Romans, verkörpert diese Utopie.

Der zukunftsorientierte Charakter dieser Definition von Heimat bedeutet nicht, dass das Gedächtnis keine Funktion hat. Wie Groes betont, „memory is not just for looking backward, but [...] it is also a tool we need in order to plan for, and make predictions about, the future“ (GROES 2016: 190). Der Mangel an Gedächtnis kann in der Tat gefährlich sein. In Endes Roman sind die Figuren so darauf konzentriert, produktiv zu sein, dass sie ihr resonanteres Leben in der Vergangenheit vergessen haben. Dieser Mangel an Gedächtnis führt dazu, dass sie nicht in der Lage sind zu planen, wie sie die verlorene Resonanz wiedererlangen können.

2 Ein Mädchen in einem Amphitheater

Michael Endes Roman beginnt damit, die Amphitheater in ihrer historischen Bedeutung als Orte zu beschreiben, an denen die Menschen sich mit der Darstellung von Geschichten vergnügen konnten. In dem Moment jedoch, in dem der Roman beginnt, sind Amphitheater zu einer Art musealem Ausstellungsstück verkommen. Sie sind verlassene Orte, die nur die Aufmerksamkeit der Touristen erregen. In einem kleinen Amphitheater am Rande einer italienischen Stadt, die „keine eigene Zeit, keine Orte des kulturellen Gedächtnisses“ (RANK 2014: 4) hat, trifft der Leser auf Momo. Momo ist ein Mädchen unbekannter Herkunft, dessen Alter schwer zu bestimmen ist.

Einige Stadtbewohner interessieren sich schon bald für Momo und stellen ihr die Möbel und die Lebensmittel zur Verfügung, die sie braucht, um im Amphitheater zu leben. Im Laufe der Zeit erkennen sie, dass dieses Mädchen in ihrem Leben unverzichtbar geworden ist, da es die Gabe hat, den Geschichten der Leute aufmerksam zuzuhören. Deshalb gehen die Bewohner regelmäßig zum Amphitheater, um Momo ihre Erlebnisse zu erzählen. Momos Fähigkeit, die Bewohner mit ihren Erlebnissen in Resonanz zu bringen, hilft ihnen, Ordnung in ihr Inneres zu bringen und sich besser zu verstehen. Momo ermöglicht auch die Resonanz zwischen Menschen, die sich auseinandergeliebt haben. Dies ist der Fall bei Nino und Nicola, zwei Freunden, die nach einer Meinungsverschiedenheit davon ausgegangen sind, dass sie nichts tun können, um ihre Freundschaft zu rekonstruieren. Die bloße Anwesenheit von Momo, die sich zu keinem Zeitpunkt in ihr Gespräch einmischt, ermutigt sie jedoch, ihre Differenzen beizulegen und wieder Freunde zu werden (M 18–22).

Außerdem beschränkt sich das Zuhören Momos nicht nur auf die Menschen, sondern auf alles um sie herum: „Momo hörte allen zu, den Hunden und Katzen, den Grillen und Kröten, ja, sogar dem Regen und dem Wind in den Bäumen. Und alles sprach zu ihr auf seine Weise“ (M 23). Sie ist also „wach und empfänglich, für alles was ist“ (MÜNZER 2017: 4). Momo hat sogar das Gefühl, dass dieses Amphitheater, das so viele Geschichten speichert, eine „Ohrmuschel“ (M 24) ist, dank der sie die Musik hören kann, die aus dem Universum kommt. Das bedeutet, dass das Mädchen Rosas Idee von Heimat verkörpert: seine Anwesenheit bewirkt, dass sich die Resonanzmöglichkeiten vervielfachen.

Unter Momos Freunden gibt es zwei, die die Protagonistin besonders gern hat. Es sind Gigi Fremdenführer und Beppo Straßenkehrer. Der erste ist ein junger Mann, dessen Hauptaufgabe es ist, den Menschen das Amphitheater zu zeigen und zu erklären. Seine Geschichten sind historisch nicht sehr akkurat, aber sein Publikum mag sie trotzdem, weil diese Geschichten es ihnen ermöglichen, mit ihrer Umgebung in Resonanz zu treten und alle die Geschichten zu erkennen, die die Dinge um sie herum enthalten. Das ist ein Job, den Gigi sehr genießt, aber am liebsten erzählt er Momo Geschichten. Die Anwesenheit des Mädchens steigert Gigis Kreativität – sie erhöht seine Resonanzfähigkeit –, und er selbst wird von den Geschichten überrascht, die er erfindet. Beppo Straßenkehrer, andererseits, ist ein alter Mann, der sorgfältig die Straßen reinigt. Beppo fühlt, dass das, was er tut, wichtig ist. Gigi und Beppo sind also Resonanzwesen, da sie das Gefühl haben, dass ihre Handlungen positive Auswirkungen auf sie selbst und auf ihre Umgebung haben.

3 Die Ankunft der grauen Herren oder die dystopische Wende der Gesellschaft

Einige Zeit nach Momos Ankunft, kommen die grauen Herren – Symbole für Effizienz und Zeitersparnis – in die Stadt. Seit diese seltsamen Wesen in der Stadt auftauchen, sind die Menschen davon besessen, Zeit zu sparen und effizient zu sein. Diese Besessenheit führt dazu, dass sie sich von sich selbst, von ihren Mitmenschen und von ihrer Umgebung trennen. Eines der besten Beispiele ist Herr Fusi, der Barbier. Herr Fusi kann als Resonanzwesen beschrieben werden, denn er fühlt sich nicht nur sich selbst, seinem Beruf und seinen Mitmenschen verbunden, sondern er hat auch das Gefühl, positiv auf sie einwirken zu können. Trotzdem empfindet er seine Existenz als nicht bedeutend. Besonders erschreckt ihn der Gedanke: „Und wenn ich einmal tot bin, wird es sein, als hätte es mich nie gegeben“ (M 64). Er denkt, man müsse ein

luxuriöses Leben führen, um gesellschaftlich anerkannt zu werden; genauso wie die Leute, die in den Zeitschriften erscheinen.

Die grauen Herren nutzen Herrn Fusis Unsicherheit und versprechen ihm, dass er ein solches Leben führen könnte, wenn er mehr Zeit hätte. Um mehr Zeit zu haben, muss er anfangen, Zeit zu sparen. Dafür muss er seine täglichen Aktivitäten beschleunigen und auf diejenigen verzichten, die ihm nicht helfen, seine materialistischen Ziele zu erreichen. Zu diesen Aktivitäten gehören freundliche Gespräche mit seinen Kunden, die Pflege seiner Mutter oder seines Wellensittichs, das Treffen mit seinen Freunden oder das Lesen. Er muss auch auf die fünfzehn Minuten verzichten, die er täglich darauf verwendet, über seinen Tag nachzudenken. Alle diese sind Aktivitäten, die ihm das Gefühl vermitteln, mit anderen und mit sich selbst im Einklang zu sein. Trotzdem ist er bereit, sie im Austausch für das Versprechen eines besseren Lebens aufzugeben. Paradoxerweise hat Fusi real aber immer weniger Zeit. Wie Hartmut Rosa betont, ist die folgende eine der wichtigsten Lektionen, die *Momo* uns über die modernen Gesellschaften lehrt: „Je mehr Zeit wir sparen, desto weniger haben wir.“ (ROSA 2016)

Fusis Sparmentalität ist auch in der Bevölkerung allgemein zu beobachten und hat die folgenden Auswirkungen: Plötzlich haben die Menschen weniger Interesse, den Geschichten von Gigi zu lauschen, und vergessen gleichzeitig auch die Möglichkeit, Momo ihre Geschichten zu erzählen, auch wenn sie durch Momos Anwesenheit ein resonanteres Leben führten. Je mehr die Menschen ihre Vergangenheit vergessen, desto schwieriger wird es für sie, eine bessere Zukunft zu planen, in der die grauen Herren keinen Platz haben. Wie Groes bemerkt: „Our ability to reconstruct the past through memory has a direct relation to our capacity to construct a hypothetical future.“ (GROES 2016: 190)

Darüber hinaus kommt es zu weiteren Verschlechterungen der Situation in Stadt und Umwelt. Das Alte wird schnell durch das Neue ersetzt, und der Gesellschaft wird das Gedächtnis der Vergangenheit gleichgültig: die Menschen sind nicht mehr in der Lage, mit den Ereignissen der Vergangenheit in Resonanz zu treten. Wie Aleida Assmann betont, ist das typisch für das moderne Zeitkonzept. Dieses Konzept verteidigt den Bruch mit der Tradition, „damit die Zukunft zu ihrem Recht kommen und sich das Neue ereignen kann“ (ASSMANN 2006: 477). Endes Roman zeigt, wie dieser Bruch mit der Vergangenheit die Umgebung so aseptisch macht, dass es schwierig wird, mit ihr in Resonanz zu treten.

Die Kinder der Stadt sind nicht vom Phänomen der Zeitersparnis betroffen. Die grauen Herren wissen, dass Kinder schwerer zu täuschen sind als die Erwachsenen. Deswegen wollen die grauen Herren lieber warten, bis sie volle

Kontrolle über die Erwachsenen haben, bevor sie sich den Kindern widmen. Wie Rosa feststellt: „Kinder sind von Natur aus Resonanzwesen. Sie können gar nicht anders, als auf die Welt zuzugehen in der Erwartung, berührt zu werden, eine Antwort hervorzurufen.“ (ROSA 2016/2017: 97) Das führt dazu, dass sie nicht auf Emotion und Verbindung mit der Welt verzichten, um produktiver zu sein oder Zeit zu sparen.

Aber die Kinder leiden unter der Verschlechterung der Beziehung in ihren Familien. Gigi schlägt ihnen vor, einen Protest zu organisieren und auf den Straßen der Stadt mit Plakaten zu demonstrieren. Ziel der Demonstration ist es, Erwachsene zu einem Treffen einzuladen, bei dem die Kinder ihnen erklären, warum die Erwachsenen immer weniger Zeit haben. Eintausend Kinder nehmen daran Teil, aber die Erwachsenen sind zu beschäftigt, um ihre Anwesenheit überhaupt zu bemerken.

Als die Macht der grauen Herren schon weit genug ausgebaut ist, versuchen diese, Momo zu manipulieren. Dafür bieten sie ihr eine Puppe, die dank eines automatischen Mechanismus sprechen kann. Aber Momo will sie nicht. Die Puppe kann sprechen, aber sie bietet keine Resonanz: „ohne Rücksicht auf ihr Gegenüber hat sie immer die gleiche Abfolge von Antworten parat“ (BAUSINGER 1983: 140). Momo will nichts anderes als mit denen zusammen sein, die sie liebt. Dieser Mangel an materialistischem Ehrgeiz stellt eine Bedrohung für die grauen Herren dar, Kreaturen, die dazu bestimmt sind, die Resonanzfähigkeit anderer zu zerstören. Deshalb betrachten sie Momo ab diesem Moment als Feindin.

4 Momos Treffen mit Meister Hora

Die Anwesenheit der grauen Herren und die Tatsache, dass viele von Momos Freunden, die vom Zeitsparfieber erfasst worden sind, sie nicht mehr besuchen, verwirrt Momo, macht sie traurig und sie fühlt sich allein. Zu diesem Zeitpunkt taucht Kassiopiea auf, eine sehr seltsame Schildkröte, die Momo zum Haus des Meisters Hora führt. Meister Hora ist ein Wesen, das die Zeit verkörpert. Er lebt am Rande der Gesellschaft und fern von den grauen Herren, was diese daran hindert, auch ihn zu erreichen. Während ihres Aufenthalts bei Meister Hora lernt Momo:

- dass die Zeit Leben ist und dass dieses Leben nur Wert hat, wenn man es wirklich lebt, d. h., wenn sich Resonanz ergibt.
- dass die Menschen verantwortlich für das sind, was sie mit ihrer Zeit tun. Dies impliziert, dass sie sich aktiv für die Utopie einer besseren, resonanteren Welt einsetzen sollten, statt die von den grauen Herren geförderte

dystopische Resonanzlosigkeit, als wären sie deren Sklaven, ohne Widerstand zu akzeptieren.

Während Momos Abwesenheit hat sich der Prozess der Beschleunigung der Stadt und ihrer Bewohner fortgesetzt. Gigi Fremdenführer ist jetzt, dank der hinterhältigen Manipulation der grauen Männer, ein berühmter Erzähler geworden, aber seine Geschichten haben die Originalität verloren, die sie hatten. Er hat aufgehört, ein resonantes Wesen zu sein, weil er seine Umgebung nicht mehr nutzt, um sich zu neuen Geschichten inspirieren zu lassen. Jetzt wiederholt er nur immer wieder dasselbe und ist gefühlsmäßig nicht mehr beteiligt an dem, was er erzählt. Inmitten seiner Frustration denkt Gigi, dass auch wenn er seinen Job nicht mehr liebt, er seinen Erfolg und seine Fähigkeit, andere zu beeinflussen, zum Guten nutzen könnte. Statt Geschichten zu erfinden, könnte er die Wahrheit über Momo und die grauen Herren erzählen: „Er war doch nun jemand, so sagte er sich, dessen Stimme Gewicht hatte und auf den Millionen hörten. Wer, wenn nicht er, konnte den Menschen die Wahrheit sagen! Er wollte ihnen von den grauen Herren erzählen!“ (M 194f.) Aber sobald er diese Idee hat, drohen ihm die grauen Herren, ihm das luxuriöse Leben, das er jetzt führt, wieder wegzunehmen. Sie erinnern ihn auch daran, dass er gar kein Resonanzwesen mehr ist: er hat keine echte Einflussfähigkeit mehr, da er den grauen Herren seinen Erfolg verdankt. Beppo Straßenkehrer seinerseits sucht Momo beharrlich und meldet ihr Verschwinden bei der Polizei. Die grauen Herren spüren die Gefahr, die Momos Anwesenheit bedeuten würde, und zwingen auch Beppo, Zeit zu sparen. Die Kinder sind inzwischen in „Kinder-Depots“ (M 242), während die Erwachsenen arbeiten. Es ist ihnen nicht erlaubt zu spielen oder ihre Kreativität auszuleben. Sie dürfen ihre Umgebung nicht mehr nutzen, um Spiele zu erfinden. Sie befolgen nur noch Befehle.

In einem sind sich die grauen Herren und Meister Hora einig, nämlich dass die Menschen selbst die dystopischen sozialen Veränderungen hervorgerufen haben, indem sie sich entschieden haben, Zeit zu sparen. Außerdem wissen die grauen Herren, dass alle Menschen zu grauen Herren werden, wenn der Prozess genauso weiter läuft. Sie werden entfremdete Wesen, die sich von der Welt um sie herum abgrenzen.

5 Das Ende der Dystopie und die Rückkehr der Resonanz

Nach ihrem Besuch bei Meister Hora, fühlt Momo sich einsam. Ihre Freunde sind abwesend. Es gibt niemanden mehr, mit dem sie sich verbunden fühlen könnte, denn „Resonanz kann auch an der Weltseite scheitern“ (ROSA

2016/2017: 98). Sie braucht die Hilfe Meister Horas und der Schildkröte Kassiopeia. Und beide geben ihr tatkräftige Unterstützung: Meister Hora hält die Zeit an, um die zerstörerische Aktion der grauen Herren zu stoppen, und gewährt Momo eine Stunde Zeit, die es ihr ermöglicht, die gestohlene Zeit zu retten.

Trotz der Schwierigkeiten schafft Momo es, die grauen Herren zu vernichten und den Einwohnern die gestohlene Zeit zurückzugeben. Als die Menschen sich dessen bewusst werden, beschließen sie sich dem zu widmen, was sie wirklich erfüllt – d. h., der Interaktion mit ihren Mitmenschen und mit ihrer Umgebung:

Überall standen Leute, plauderten freundlich miteinander und erkundigten sich ausführlich nach dem gegenseitigen Wohlergehen. Wer zur Arbeit ging, hatte Zeit, die Blumen in einem Fenster zu bewundern oder einen Vogel zu füttern. [...] Die Arbeiter konnten ruhig und mit Liebe zur Sache arbeiten, denn es kam nicht mehr darauf an, möglichst viel in möglichst kurzer Zeit fertigzubringen. Jeder konnte sich zu allem so viel Zeit nehmen, wie er brauchte und haben wollte, denn von nun an war ja wieder genug davon da. (M 298)

Die Geschichte endet dort, wo sie begonnen hat: im Amphitheater, Ort des Gedächtnisses schlechthin. Momo und ihre Freunde feiern ihr Wiedersehen. Aber dieses Mal hört Momo nicht zu. Sie beginnt zu erzählen. Mit einem Lied erzählt sie den Anwesenden, was sie von Meister Hora gelernt hat. Und alle um sie herum hören ihr zu, denn die Rückkehr ins Amphitheater zu Momo ermöglicht es ihnen, auch die Erinnerung an ihre Vergangenheit zurückzugewinnen. Außerdem lernen sie wieder, wie man eine Gesellschaft aufbaut, in der die Idee von Heimat als Resonanzverhältnis möglich wird.

6 Schlussfolgerung

Am Ende des Romans findet sich ein kurzes Nachwort. In diesem schreibt der Autor, wie er einen Mann trifft – seine Beschreibung stimmt mit der Meister Horas überein – und wie dieser die Geschichte von Momo erzählt. Dieser Mann erklärt, dass die Geschichte so erzählt wird, als wäre sie in der Vergangenheit passiert; er weist jedoch darauf hin, dass dasselbe auch in Zukunft geschehen könnte. Der Roman *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte* kann daher als Warnung für künftige Generationen, aber auch als ein Lied der Hoffnung gesehen werden, da er eine Antwort darauf liefert, wie man verhindert, dass die Gesellschaft zur Dystopie wird. Wichtig ist eine Gesellschaft, die mit ihrem Gedächtnis verbunden bleibt, um eine bessere Zukunft bauen zu können,

und die vor allem nach der Utopie strebt, Heimat als Resonanzmöglichkeit zu verwirklichen.

Literaturverzeichnis:

- ASSMANN, Aleida (2006): Kulturelle Zeitgestalten. In: *Time and History. Zeit und Geschichte*. Hrsg. v. Friedrich Stadler u. Michael Stöltzner. Frankfurt/M, Lancaster, Paris, New Brunswick: De Gruyter, S. 469–487.
- BAUSINGER, Hermann (1983): Momo. Ein Versuch über politliterarische Placeboeffekte. In: *Literatur in der Demokratie: für Walter Jens zum 60. Geburtstag*. Hrsg. v. Wilfried Barner, Martin Gregor-Dellin, Peter Härtling u. Egidius Schmalzriedt. München: Kinkler, S. 137–145.
- COSTADURA, Edoardo/ RIES, Klaus/ WIESENFELDT, Christiane (Hgg.) (2019): Heimat global. Einleitung. In: *Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion*. Hrsg. v. Edoardo Costadura, Klaus Ries u. Christiane Wiesenfeldt. Bielefeld: transcript, S. 11–42.
- ENDE, Michael (2021): *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte*. 15. Auflage. Stuttgart: Thienemann.
- GROES, Sebastian (Hgg.) (2016): *Memory in the 21st century. New Critical Perspectives from the Arts, the Humanities and Sciences*. New York: Palgrave MacMillan.
- LAYH, Susanna (2014): *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- MÜNZER, Godehard (2017): Momo und die Ausbeutungskultur. Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft und ihre Aufarbeitung in Michael Endes Märchenroman. In: *Initiativ – Rundbrief der ÖIEW. Blickpunkt*. (150), S. 1–11.
- RANK, Bernhard (2014): Zum Beispiel die jugendliterarische Dystopie. Über die Notwendigkeit eines Perspektivenwechsels bei der Analyse eines aktuell erfolgreichen Genres. In: *Leseräume. Zeitschrift für Literalität in Schule und Forschung*, 1/2014, 1 S. 1–11.
- ROSA, Hartmut (2016): *Zeit sparen macht die Zeit knapp* (im Gespräch mit Ute Scheub). In: *Zeitpunkt vom 02.05.2016*. URL: <http://zeitpunkt.ch/index.php/news/artikel-einzelsicht/artikel/zeit-sparen-macht-die-zeit-knapp.html> [20.03.2022].
- ROSA, Hartmut (2016/2017): *Wie geht gutes Leben, Herr Rosa? What Constitutes Good Life, Mr. Rosa?* (im Gespräch mit Campus). In: *CAMPUS-Magazin, Jahreshft der Universität Erfurt 2016*, S. 96–99.
- ROSA, Hartmut (2019): *Heimat als unverwandelter Weltausschnitt. Ein resonanztheoretischer Versuch*. In: *Heimat Global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion*. Hrsg. v. Edoardo Costadura, Klaus Ries u. Christiane Wiesenfeldt. Bielefeld: transcript, S. 153–172.

ALEXANDRA JUSTER

Juli Zehs *Corpus Delicti*: Visionäre Dystopie, Erinnerung und zwiespältiges Heimatverständnis

Im Roman *Corpus Delicti: Ein Prozess* vermittelt Juli Zeh ein Bild gegenwärtiger, gesellschaftlicher Missstände mithilfe der distanzierenden Technik der Utopie/Dystopie: Ein totalitärer Staat, in dem die Gesundheit für alle Bürger zur Staatsräson erhoben wird, fordert als Gegenleistung für ein garantiert schmerz- und leidfreies Leben den Verzicht auf individuelle Freiheiten. Utopische Züge einer vermeintlich heilen Welt vermischen sich mit den dystopischen Zügen eines düsteren Prozessverfahrens. Der traditionelle Heimatbegriff erfährt eine dualistische Auslegung, in Anspielung auf die heutige globalisierte, orientierungslose Welt, in der der Mensch auf der Suche nach festen Anhaltspunkten ist. Zehs dualistisches Verständnis von Heimat zwischen Bindung an Räume, einerseits, und Loslösung von denselben gleich fliegenden Bauten, wird in *Corpus Delicti* anhand Moritz' naturverbundener Bodenständigkeit als Mias Referenz in der Erinnerung rezipiert. Dass ein Gefühl der Unsicherheit mangels begrenzter, überschaubarer Bewegungsräume leicht in Angstzustände mündet, zeigt das Aufkommen totalitärer Regierungstechniken im Kampf gegen die aktuelle Covid-19 Pandemie.

Schlüsselwörter: Heimat, Dystopie, Biopolitik, Covid-19, Juli Zeh, *Corpus Delicti*

Juli Zehs dystopisch-politisches Werk *Corpus Delicti, Ein Prozess* (2013)¹ inspiriert sich an der Beobachtung der gesellschaftlichen Entwicklung ihres Heimatlandes Deutschland im Gedächtnis an vorherige Zustände. Die Autorin entwirft hier eine biopolitische Diktatur, in der das kollektive Interesse an einer perfekten Gesundheit für alle eine autoritäre Staatsform legitimiert, die die individuelle Freiheit des einzelnen Bürgers abschafft und an dessen Stelle entscheidet, was für ihn gut ist.

Nach einer Vorstellung des Romans *Corpus Delicti*, sollen im Besonderen dessen dystopisch-utopischer Charakter sowie Zehs persönliches Verständnis von Heimat, einerseits, und die Bezüge zum selbigen Begriff in *Corpus Delic-*

¹ Im Folgenden wird der Text von Juli Zeh mit der Sigle CD gekennzeichnet.

ti, andererseits, in Verbindung mit dem Erinnerungsbegriff untersucht werden. Abschließend soll auf den visionären Charakter des Werkes mit Bezug auf die Pandemie Covid-19 verwiesen werden.

1 *Corpus Delicti*

Die totalitäre Gesundheitsdiktatur, die METHODE, ist perfekt in allen ihren Zügen und sie verfolgt ein scheinbar erstrebenswertes Ziel: ein gesundes und schmerzfreies Leben für alle. Dieses Ziel wird in *Corpus Delicti* in Heinrich Kramers fiktivem Werk *Gesundheit als Prinzip staatlicher Legitimation* zur offiziellen Staatsräson erklärt: „Gesundheit ist das Ziel des natürlichen Lebenswillens und deshalb natürliches Ziel von Gesellschaft, Recht und Politik“ (CD 9f.).

Vor diesem ideologischen Hintergrund wird der Leser mit der Verurteilung von Mia Holl als Systemgegnerin zur Einfrierung auf unbestimmte Zeit konfrontiert. Mia Holl lebt irgendwo im Jahre 2057 in einer von jeglicher Umweltverschmutzung bereinigten, friedlichen Umwelt und geht ihrer beruflichen Tätigkeit als Biologin nach. Regelmäßig übermittelt sie die vorgeschriebenen persönlichen Gesundheitsdaten über Urin, Blut und sportliche Performanzen auf dem Hometrainer sowie Schlaf- und Ernährungsberichte und befolgt die obligatorischen lebens-hygienischen Maßnahmen wie Reinlichkeit der Wohnung, Desinfizierungsmaßnahmen, Rauch- und Alkoholverbot, Verbot der Paarung mit immun nicht kompatiblen Menschen sowie das Verbot, in nicht desinfizierte Bereiche des Landes vorzudringen.

Ihr systemangepasstes Leben erfährt regelmäßig die Hinterfragung durch ihren Bruder Moritz, einen Freidenker und Träumer, der sich ideologisch nicht mit der maschinell-rationalen METHODE identifiziert und fordert, ein gefühlsbetontes Leben zu führen, die eigene Identität zu entwickeln und über seinen Körper, seine Gesundheit und seine Bewegungsräume in Selbstverantwortung entscheiden zu dürfen. Er raucht, er liebt, er fühlt, er hält sich mit Vorliebe im verbotenen, nicht desinfizierten Wald auf, an einem Ort, den er „Kathedrale“ nennt. Trotz unterschiedlicher Geisteshaltungen sind Mia und Moritz eng miteinander verbunden.

Als Moritz eines Tages ein Blinddate mit Sibylle vereinbart, findet er diese tot auf und wird, ungerechtfertigter Weise, als deren Mörder verhaftet und zu lebenslanger Gefängnisstrafe verurteilt, denn der formale Beweis seiner Tat ist rechtlich unanfechtbar: seine ADN stimmt mit der ADN in den Spuren des Spermas in Sibylles Körper überein.

Mia ist von der Unschuld ihres Bruders überzeugt. Beim letzten Besuch im Gefängnis verhilft sie ihm zum Selbstmord durch Erhängen mit einer Angelschnur, die sie ins Gefängnis geschmuggelt hat. Als Gegenleistung bekommt sie von Moritz die ideale Geliebte geschenkt, eine für andere Menschen, außer für Moritz und Mia, unsichtbare und unhörbare Begleiterin, die Moritz' Gedankengut verkörpert und Mia von nun an zur Seite steht.

Tief deprimiert nach dem Freitod ihres Bruders, ist Mia nun nicht imstande alle gesundheitlichen Vorschriften einzuhalten und wird aufgrund dieser Nachlässigkeit vor Gericht zitiert. Die Richterin Sophie bringt kein Verständnis für das Ansuchen Mias auf, während dieser emotional schwierigen Zeit in Ruhe gelassen zu werden, denn selbst psychische Zustände unterstehen der Kontrolle durch den Staat. Mia ist seelisch nicht in der Lage ihren Verpflichtungen nachzukommen. Zwei Tage nach der Gerichtsvorladung kommt es noch schlimmer, als sie sich des Rauchens schuldig macht und nunmehr strafrechtlich verfolgt wird. Als Vertreter des privaten Interesses (Strafverteidiger) wird ihr der Rechtsanwalt Rosentreter zur Seite gestellt.

Mia wird nach einem ungeschickten Härtefallantrag durch ihren Anwalt zu zwei Jahren auf Bewährung verurteilt und noch dazu verdächtigt, der METHODE einen Justizirrtum zu unterstellen. Heinrich Kramer, als Vertreter der Presse und feiner Manipulator, nutzt Mias Naivität, um Informationen über ihren Bruder Moritz zweckgebunden in der Zeitschrift *Der Gesunde Menschenverstand* zu verbreiten und so Mia mit angeblichen METHODENwidrigen Umtrieben ihres Bruders in Verbindung zu bringen. Mia wird neuerlich festgenommen. Während sie nun als Methodenfeindin auf der Anklagebank sitzt, gelingt es Rosentreter, den Erweis zu erbringen, dass Moritz in seiner Jugend an Leukämie erkrankt war und dank des Knochenmarks eines Spenders gerettet werden konnte, weshalb er seitdem über dessen gleiche ADN verfügte. Nachweislich ist in der Tat Moritz' Knochenmarkspender Walter Hannemann Sibylles Mörder. Der daraus folgende Rechtsirrtum wird offenkundig und bewirkt eine endgültige Wende in Mias Einstellung zur METHODE. Von der systemangepassten Bürgerin wird sie nun zur offenen Systemgegnerin, ein harter Schlag gegen das totalitäre System, das keine andere Alternative sieht, als Mia zum Tode zu verurteilen. Im letzten Moment wird ihr Todesurteil in eine lebenslängliche Internierung in einer Erziehungsanstalt umgewandelt, um jegliches Märtyrertum zu unterbinden.

2 Utopisch – dystopische Züge in *Corpus Delicti*

Für Juli Zeh, als scharfer Beobachterin der gesellschaftlichen Entwicklungen, ist *Corpus Delicti*

[...] der Versuch, eine Tendenz aufzuzeigen und den Leuten Dinge klarzumachen, die sie vielleicht nicht immer so richtig auf dem Schirm haben. Weil sich die Politik von Tag zu Tag und damit langsam und schleichend entwickelt. Es ist sehr schwierig, wenn man selbst in einer bestimmten Zeit lebt, zu erkennen, was sich da gerade verändert. (TICHELAAAR 2010)

Um die notwendige Distanz zu schaffen, die sich dennoch sehr nahe der Gegenwart situiert, bedient sich Zeh der Technik des utopisch/dystopischen Literaturgenres.² Das Ziel ist es, den Leser zum Nachdenken über sein Hier und Jetzt anzuregen. Nicht alles in der dystopischen Welt ist ‚schwarz‘, denn die Welt ist nun rein von Umweltverschmutzung, Leid und Krankheit.

Nicolas Bazin sieht in der Dystopie eine Untergattung der negativen Utopie, denn erstere bleibt der negativen Utopie in ihren Wesenszügen verbunden. Utopie und Dystopie sind somit eng miteinander verknüpft, denn letztere ist der negative Ausgang der ersteren. (Vgl. BAZIN 2019: 12) So birgt jede utopische Idealisierung auch eine Schattenseite in sich, genauso wie jede Dystopie auch positive Vorstellungen mit einschließt (vgl. ebd. 13). Ausgehend von der kritischen Betrachtung der Gesellschaft und deren Missständen, warnt die Dystopie vor unerwünschten zukünftigen Entwicklungen der Gesellschaft, indem sie einen kritisch-dystopischen Blick auf die Gegenwart wirft:

On peut [...] parler de pensée dystopique, à savoir un positionnement mental bien particulier, fait d'attention aux choses et de mise à distance simultanée, avec le pari qu'en modifiant sa posture intellectuelle on pourra comprendre autrement ce qu'on croyait tenir pour acquis. Les choses ne sont plus ce qu'elles paraissaient [...]: ce lieu que je croyais heureux et parfait porte peut-être en germe les ferments de sa désintégration. (Ebd. 17)³

2 Neben Susanna Layhs *Finstere neue Welten* (2014) finden sich bisher nur wenige wissenschaftliche Arbeiten, die sich gezielt mit dem dystopisch/utopischen Charakter von Zehs *Corpus Delicti* auseinandersetzen. Vgl. dazu BARON 2021, CORNILS 2020, GERIGK 2015, MÜLLER-DIETZ 2011, PREUSSER 2010, SCHÖLDERLE (2020).

3 „Man kann [...] von dystopischem Denken sprechen, d. h. von einer ganz bestimmten geistigen Einstellung, die der aufmerksamen Beobachtung der Geschehnisse mit gleichzeitiger Distanzierung von letzteren gilt, wobei man darauf setzt, Selbstverständliches dank einer geänderten Geisteshaltung anders zu sehen. Die Dinge sind nicht mehr so, wie sie schienen [...]: Ein Ort, den ich für glücklich und perfekt hielt, trägt vielleicht den Keim des Verfalls in sich.“ (Übers. v. AJ).

Die moderne Dystopie bedient sich, in der Kontinuität der Vorgänger, der dystopischen Perspektive als Mittel der Veranschaulichung von Missständen, Gefahren und Befürchtungen der Gegenwart durch die Technik der temporalen Distanzierung. Die Dystopie der Postmoderne ist von einer stark angstbehafteten Welt geprägt. So beschäftigt sie sich seit dem Ende der großen Kriege und Diktaturen des 20. Jahrhunderts mit der Gefahr eines nuklearen Weltkrieges oder den kollektiven Ängsten der Gesellschaft, bedingt durch Globalisierung, Wirtschaftskrisen, Umweltverschmutzung, Technologie, Pandemien, Migrationsflüsse, Demokratie- und Rechteverlust. Im Rahmen dieser großangelegten Themenbereiche sind beispielsweise immer wiederkehrende typische Topoi von Dystopien

[...] das Vorhandensein eines festen Dogmas (Ideologie), die Unmündigkeit des Einzelnen, die Dominanz der Masse über das Individuum, die Unterdrückung und Einschüchterung der Andersdenkenden und der Kult der herrschenden Person oder der Führungselite. (ZEISSLER 2008: 34)

Eine besonders auf *Corpus Delicti* sehr zutreffende Definition der Aufgabe der modernen Dystopie liefert die deutsche Schriftstellerin Tanja Dücker: „Wenn Literatur sich mit Politik beschäftigt, sollte sie nicht den Status quo bestätigen (dafür sind Realpolitiker da), sondern den schlechten Ist-Zustand mit dem vergleichen, was möglich wäre.“ (WAGNER 2010: 253) Die Beobachtung der zeitgenössischen sozio-öko-politischen Gegebenheiten führt also zu einer negativen Darstellung der Gesellschaft in der Zukunft, die sich noch dazu zur Gänze oder teilweise bewahrheiten könnte. Pädagogisch gesehen, möchten Dystopien den Leser auf gegenwärtige Gefahren durch die übersteigerte Darstellung eines zukünftig möglichen Geschehens, aufmerksam machen, wobei sie sich implizit aber auf die bedrohende Entwicklung der Gegenwart beziehen.

Die ersten Keime des Entwurfes dystopischen Schaffens kann man in Zehs Werk *Alles auf dem Rasen* erkennen:

Wie sollen wir also etwas finden, wenn Gegenwartsblindheit uns die Augen verschließt? „Mit Hilfe eines Tricks“ [...]. Wir simulieren den Rückblick und betrachten die Gegenwart aus einer fiktiven Zukunft als Vergangenheit.“ (CD 165)

Als Mittel zum Zweck verweist *Corpus Delicti* auf den aktuellen Gesellschaftstrend:

Corpus Delicti sollte keine Vision sein, die zeigt, wie es in einigen Jahren bei uns aussieht. Der Versuch war, eine Metapher zu finden, eine stark überspitzte Darstellung, um darüber reden zu können, wie wir heute schon denken. Es geht nicht konkret um die Frage, ob ich jetzt eine Urinprobe einreichen muss oder nicht. Es

geht um den großen Trend. Warum denken wir überhaupt so, warum entsteht jetzt so ein Gesundheitswahn? Der Wahn ist nur ein Symptom. (SIMANTKE 2012)

Ohne noch weiter auf theoretische Exkurse über Dystopie (vgl. BAZIN 2019, NAVRATIL 2018, LAYH 2014, ZEISSLER 2008) und Utopie (vgl. LEVITAS 2011) einzugehen, die den Rahmen des vorliegenden Beitrages sprengen würden, kann man auf Layhs Feststellung verweisen, dass *Corpus Delicti* „der traditionellen Form und den charakteristischen Narrationsmustern“ (LAYH 2014: 173) dieser literarischen Gattungen treu bleibt. So finden sich in *Corpus Delicti*, neben dystopischen Zügen, ebenso wesentliche Merkmale der Utopie wieder, wie beispielsweise die Versetzung des Geschehens in die vage, geographisch nicht umrissene Zukunft. Zeh lässt den Leser im Ungewissen über das genaue Wann und Wo der Handlung: „Dort, wo sie sich treffen, irgendwo inmitten des reflektierenden Dächermeers, also mitten in der Stadt, mitten am Tag und in der Mitte des einundzwanzigsten Jahrhunderts – dort beginnt unsere Geschichte.“ (CD 14) Utopisch muten die Idealisierung einer reinen, gesunden Umwelt sowie die Suprematie des kollektiven Interesses über jenem des Individuums an: „Es liegt in ihrem Interesse jede Form von Krankheit zu vermeiden. In dem Punkt decken sich ihre Interessen mit jenen der METHODE, und auf diese Übereinstimmung stützt sich unser gesamtes System.“ (CD 63f.) Von der Utopie übernimmt *Corpus Delicti* die Aspekte des ‚wie es idealerweise sein sollte‘, die Herstellung der Harmonie zwischen Menschen und Natur sowie die Abschaffung der Umweltprobleme. So wird in *Corpus Delicti* eine idyllische, saubere Natur vorgestellt:

Rings um zusammengewachsene Städte bedeckt Wald die Hügelketten. Sendetürme zielen auf weiche Wolken, deren Bäume schon lange nicht mehr grau sind vom schlechten Atem einer Zivilisation, die einst glaubte, ihre Anwesenheit auf diesem Planeten vor allem durch den Ausstoß gewaltiger Schmutzmengen beweisen zu müssen. Hier und da schaut das große Auge eines Sees, bewimpert von Schilfbewuchs, in den Himmel – stillgelegte Kies- und Kohlegruben, vor Jahrzehnten geflutet. Unweit der Seen beherbergen stillgelegte Fabriken Kulturzentren; ein Stück stillgelegter Autobahn gehört gemeinsam mit den Glockentürmen einiger stillgelegter Kirchen zu einem malerischen, wenn auch selten besuchten Freilichtmuseum. Hier stinkt nichts mehr. Hier wird nicht mehr gegraben, geruht, aufgerissen und verbrannt; hier hat eine zur Ruhe gekommene Menschheit aufgehört, die Natur und damit sich selbst zu bekämpfen. (CD 13f.)

Ebenso scheint das utopische Ziel, jedem Bürger ein langes und krankheitsfreies Leben zu gewährleisten, eine lobenswerte Errungenschaft der METHODE zu sein, die es geschafft hat „jedem Einzelnen ein möglichst langes,

störungsfreies, das heißt, gesundes und glückliches Leben zu garantieren. Frei von Schmerz und Leid“ (CD 40). So spiegelt Zeh eine heile schöne Welt vor in Anlehnung an Huxleys *Schöne neue Welt* (1932).

Es geht in *Corpus Delicti* um ein Ideal, das einen hohen Preis verlangt, nämlich den Verzicht auf persönliche Freiheit und Selbstbestimmung, womit zu den dystopischen Ansätzen des Werkes übergeleitet werden muss. Vor dem Hintergrund der Warnung vor dem schleichenden Demokratieverlust in der heutigen Gesellschaft, bleibt Zeh der Dystopie in ihrer Figurenkonstellation und -entwicklung treu. Sie entwirft in *Corpus Delicti* die Figur von Mia, die sich, motiviert durch die Liebe zu ihrem Bruder Moritz, von der Systemkonformistin zur Systemgegnerin entwickelt, wobei eben diese Liebe ihr Verderben mitbegründet. In *Corpus Delicti* geht es um Geschwisterliebe, in Huxleys *Schöne neue Welt*, in Samjatins *Wir* (1924) und in Orwells *1984* (1949) um verbotene oder unmögliche Liebe zwischen Mann und Frau, die die Liebenden jedes Mal in ihr Verderben führt. Mia liebt ihren Bruder trotz unterschiedlicher Lebensauffassungen über alles. Moritz' Freitod als Folge eines Justizirrtums löst in Mia einen Prozess der inneren Wandlung aus der sich dann vollständig vollzieht, als ihre Überzeugung von Moritz' Unschuld tatsächlich bewiesen wird:

„Ab heute“, sagt Mia langsam, „macht sein Name jede Vernunft unmöglich. Ab heute tue ich alles aus Liebe und frei von Furcht“. [...] Ich habe endlich begriffen [...]. Es reicht nicht, an einen Menschen zu glauben. Es reicht nicht einmal, von seiner Unschuld zu wissen. Es geht darum, sich mit dem ganzen Wesen zu ihm zu bekennen. (CD 188)

Jedoch kostet Mia diese Erkenntnis ihre Freiheit, denn sie wird letztendlich, im Ausgang eines Prozesses, wegen Verrat gegen die METHODE lebenslang in einer Umerziehungsanstalt eingesperrt, genauso wie die Antagonisten bei Huxley, Samjatin und Orwell aus der Gesellschaft entfernt werden. Von der Dystopie übernimmt Zeh die Darstellung dessen, was nicht sein sollte, verbunden mit der Warnung vor der Gefahr, dass es aber so kommen könnte, indem sie auf einen möglichen zukünftigen Verlust der individuellen Freiheiten und Rechte hinweist, der durch allgegenwärtige Kontroll- und Überwachungssysteme in eine totalitäre Form münden könnte.

Die METHODE weist, gleich dem Nervensystem eines perfekten Organismus,⁴ auf diese Gefahr überspitzt hin: „Zu diesem Zweck haben wir unseren Staat hochkomplex organisiert, komplexer als jeden anderen vor ihm. Unsere Gesetze funktionieren in filigraner Feinabstimmung, vergleichbar dem Nerven-

4 Zeh impliziert hier eine Anspielung auf Hobbes *Der Leviathan*.

system eines Organismus. Unser System ist perfekt [...]“ (CD 40f.) In einem solchen System gibt es keine Privatsphäre. Das individuelle Interesse muss unter allen Umständen dem kollektiven Interesse weichen: „Es besteht eine enge Verbindung zwischen dem persönlichen und dem allgemeinen Wohl, die in solchen Fällen keinen Raum für private Angelegenheiten lässt.“ (CD 64) Diese Konzeption ‚kollektiver Körper versus individueller Bürger‘ wird in *Corpus Delicti* als mögliche zukünftige Gesellschaftsgestaltung vorgezeichnet: Die METHODE übt ihre Kontrollgewalt über die Gesundheit aller Individuen im legitim scheinenden Interesse des Allgemeinwohls aus. Der Einsatz technischer Mittel der Überwachung und Kontrolle versteht sich von selbst, um dieses Ziel zu erreichen. Ebenso versteht es sich von selbst, dass jene Bürger, die sich nicht allen Vorschriften beugen und somit das Endziel der gesundheitlichen Perfektion in Gefahr bringen, aus der Gemeinschaft ausgeschlossen werden müssen. Folglich wird Mia als Staatsfeindin verurteilt, da sie aufgrund persönlicher Trauer um ihren toten Bruder Moritz die Gesundheitsvorschriften vernachlässigt und, schlimmer noch, die Perfektion des Systems in Frage stellt.

Rechtlich gesehen entwirft Zeh ein System in Anlehnung an das deutsche Rechtssystem, in das sie absichtlich ein lückenhaftes, unbestimmt-dystopisches Rechtsgeschehen verwebt. Vor dem Hintergrund des verzerrt angedeuteten deutschen Strafprozessrechts – dessen Grundzüge von der Hexenverfolgung in der Zeit der mittelalterlichen Inquisition durchsetzt sind (vgl. KRAMER 2000) – spult Zeh einen Prozess in fünf Etappen ab, in dessen Kontext sie Fragen der prozessualen Subjektivität, der Kausalität, der Beweiserbringung sowie der Fehlbarkeit der Norm und deren Anwendbarkeit aufwirft, und führt gleichzeitig ein düsteres, dystopisches Szenario des Rechtsmissbrauchs vor.

3 Juli Zehs persönliche Vision von Heimat

Juli Zeh beschreibt sich einerseits als häuslich, aber andererseits als sehr abenteuerlustig (vgl. SRF 2008). Zehs Konzeption von Heimat ist doppelseitig, einerseits fühlt sie sich ihrem deutschen Heimatland sehr verbunden – jedoch weiß sie um die prekären Verbindlichkeiten im Bewusstsein eines einst in Blut getränkten Bodens –, andererseits sieht sie sich als bewegliche Weltbürgerin. Dieses gegensätzliche Begreifen von Heimat, zwischen bedingter Häuslichkeit und der Mobilität in einer globalisierten Welt, prägt ihre Deutungsversuche. So identifiziert sie sich weniger mit dem Ort, an dem sie geboren wurde und aufgewachsen ist (vgl. CD 96), sondern vielmehr mit dem Konzept der Heimat als Gefühl, das, grob umrissen, als raumzeitliche und sozialkulturelle Bindung verstanden werden kann und nicht an einen unveränderlichen konkreten Ort

gebunden ist (vgl. SCHRAMM/LIEBERS 2019: 263f.). Raumzeitliche Heimatassoziationen dürften sich in der heutigen mobilen Welt weniger auf einen bestimmten Herkunftsort, sondern vielmehr allgemein auf einen Zufluchtsort beziehen (vgl. ebd. 264). In jedem Fall kann man unter dem Begriff des Heimatgefühls positive „Empfindungen von Zugehörigkeit, Geborgenheit, Sicherheit und/oder Vertrautheit“ (ebd.) subsumieren. Und hier scheint Zeh ihr persönliches Heimatgefühl verstärkt zu verorten, denn nach ihrer Meinung kann man in einer globalisierten Welt

Heimat nicht einfach an banal-geographischen Koordinaten festmachen. Abgesehen davon ist örtliche Heimatliebe keine leichte Übung, wenn man von Kindesbeinen an gelernt hat, dass der Boden unter den eigenen Füßen mit dem Tatort eines grauvollen Verbrechens identisch ist. Deshalb soll Heimat kein konkreter Platz, sondern vielmehr eine Sehnsucht oder Erinnerung sein. Sie ist Liebe, Vertrauen, Sprache, Religion, das Verbundenheitsgefühl zu Menschen und, wenn alle Stricke reißen, ein breitmäuliger Dialekt oder der sonntägliche Geruch nach Leberkäse und Sauerkraut. Das polygone Gerede lässt vermuten, dass Heimat schlichtweg alles sein kann, was der Fall ist. Solange es beim Individuum X ein irgendwie angenehmes Bauchkribbeln auslöst. (CD 96f.)

Das ortsgebundene Heimatgefühl wird hier in Frage gestellt, bedingt durch Zehs erinnernde Evozierung des deutschen Nationalsozialismus und Holocaust, denn literarische Produktion „entsteht aus der Erinnerung, die Vergangenes mit der Gegenwart in Beziehung setzt und aus der Herkunft Optionen für die Gestaltung der Zukunft ableitet“ (BRAUN 2010: 7).

Gleichzeitig versucht sie den Vergleich von Heimat mit fliegenden Bauten,⁵ als eine Art tragbare Heimat, eine Flexibilität und Ungebundenheit an einen Ort (vgl. MOGENDORF 2017: 129), seitdem sie selbst mehrere Monate in fünf verschiedenen Ländern verbracht hat. So stellt sie fest, dass sie überall imstande ist, sich eine Heimat aufzubauen, die auch genauso schnell wieder abgebaut werden kann, genauso wie fliegende Bauten:

Es dauerte nicht lang, bis uns Luftwurzeln wuchsen. Ich lernte, an jedem neuen Ort eine bestimmte Anzahl von Wohnheiten zu errichten, wie ein Zelt, in dem man gemütlich sitzt und das sich mühelos einfallen lässt, wenn man weiterzieht. So mache ich es bis heute. Gleich am ersten Tag verlege ich meine übliche Joggingroute durch die neue Stadt. Sobald ich herausgefunden habe, in welchem Laden ich Wein und Hundefutter kaufen, auf welcher Herdplatte ich Nudeln ko-

⁵ „Fliegende Bauten sind bauliche Anlagen, die geeignet und bestimmt sind, an verschiedenen Orten wiederholt aufgestellt und zerlegt zu werden. Beispiel Zirkuszelte, Jahrmarktsbuden, Toilettenwagen, Karusselle.“ (CD 100)

chen und welche Tür ich zum Arbeiten oder Schlafen hinter mir schließen kann, bin ich zu Hause. (CD 98)

Trotz des erinnernden Bewusstseins über Deutschlands blutige Vergangenheit drückt Zeh ihre Anerkennung der demokratischen Errungenschaften der Nachkriegsgenerationen aus. Sie verhehlt nicht ihre ausdrückliche Befürwortung des deutschen Rechtssystems, wenn sie behauptet, „Unser Rechtssystem ist eines der besten der Welt“ (MAZ 2020), und dazu aufruft „die positiven Errungenschaften der Vorfahren zu erkennen und zu verteidigen“ (MUNZINGER ARCHIV 2020). Gleichzeitig sieht sie ihre Heimat Deutschland als Teil Europas inmitten einer globalisierten Welt, die es im Rahmen eines ambitionierten sozialdemokratischen Projektes zu balancieren, stabilisieren und erhalten gilt. Denn die Schwächen der einst bahnbrechenden Europaidee mit der Absicht, zukünftige Kriege zwischen europäischen Ländern unmöglich zu machen, sind „die strukturellen wirtschaftlichen Ungleichgewichte innerhalb der EU“, die eine „tickende Zeitbombe“ sind. „Um aus der Krise zu kommen, muss die EU eines werden: ein sozialdemokratisches Projekt.“ (ZEH 2017) Nicht populistische Bewegungen und antidemokratische Kräfte sind nach ihrer Meinung die Lösung, sondern eine klar gezeichnete kohärente Europapolitik, in der die Interessen aller Mitgliedstaaten konvergieren: „Wir dürfen nicht dulden, dass rechte Kräfte die allgemeine Verwirrung für sich nutzen und so tun, als gäbe es auf die wichtigen Fragen keine demokratischen Antworten mehr. Die gibt es, und sie sind alle europäisch.“ (Ebd.)

Über den fragilen europäischen Kontinent hinaus bestimmt ein Gefühl des Verlorenseins das Dasein des zeitgenössischen Menschen, der Mühe hat, sich in der globalisierten Welt zurechtzufinden. Die Schwierigkeit, sich einen überschaubaren und kontrollierbaren Raum innerhalb dieses vagen Weltgefüges zu schaffen, verunsichert die Menschen zusehends und beraubt sie der Verankerung in einem Heimatgefühl. Diesen Gefühlen der Schwärze und der Orientierungslosigkeit in einer globalisierten Welt sowie den zahlreichen Ängsten, die die Bürger kopfflos nach Sicherheit suchen lassen, versucht Zeh eine positive Weltanschauung entgegenzusetzen, indem sie die Gesellschaft dazu aufruft, sich auf die guten Errungenschaften des deutschen Rechtssystems und der Demokratie zu besinnen, mediale Informationen zu relativieren und nicht kopfflos, zumeist unbegründeter Panik zu weichen mit der gleichzeitigen Flucht in den Schoß eines schützenden Staates.

Dass sich Zehs persönliche Auffassung des Heimatbegriffes in *Corpus Delicti* widerspiegelt, soll im Anschluss erläutert werden.

4 Heimat in *Corpus Delicti*

Zeh situiert den unbestimmten Handlungsort in *Corpus Delicti* in einer idealen, reinen Umwelt, in der die Menschen, im erinnernden Gegensatz zu früher, mit einer heilen Natur in Harmonie leben und die Großstädte gegen ländliche Lebensräume eingetauscht haben: „Hier stinkt nichts mehr, hier wird nicht mehr gegraben, gerußt, aufgerissen und verbrannt“ (CD 13). Diese durch Menschenhand befriedete Umwelt vermittelt zunächst ein heimatliches Gefühl der Ruhe sowie der Möglichkeit, das Lebensumfeld aktiv mitzugestalten (vgl. GEBHARD et al. 2007: 40f.). Dieses eingangs befriedete, glückliche Gefühl des Zuhauseesens wird jedoch im Laufe des Romans durch die vermasste, autoritäre Gesundheitsdisziplin der METHODE zunichte gemacht. An die Stelle eines kollektiven Heimatgefühls tritt die Bindung einzelner an Menschen, Dinge oder Orte.

So erscheint Moritz als der wesentliche Bezugspunkt für Mia, deren Identität sich schrittweise in der Erinnerung an ihren verstorbenen Bruder herausbildet (vgl. RAEDLER 2019: 193): „Ich muss das aufschreiben. Ich muss ihn aufschreiben. [...] Vier Prozent Moritz sind nicht genug. Mit vier Prozent Moritz kann ich nicht weiterleben.“ (CD 30) Moritz zu Lebzeiten sowie, nach seinem Tod, die Erinnerung an ihn, nicht aber die METHODE, die Stadt oder ihre Wohnung stellen für Mia die Heimat im physischen wie im geistigen Sinne dar. Moritz repräsentiert für sie die Verankerung an Orten, Menschen und Dingen, zu denen er selbst dauerhafte Beziehungen aufgebaut hatte, obwohl er sich möglicherweise gerne zeitweise von seinen Bezugspunkten gelöst hätte, um aus der gewohnten Welt auszubrechen. Moritz' Beziehung zu Dingen und Menschen als Heimatraum kommt in seinen Träumen zum Ausdruck:

„In meinen Träumen seh ich eine Stadt zum Leben“, zitierte er. „Wo die Häuser Frisuren tragen aus rostigen Antennen. Wo Eulen in geborstenen Dachstühlen wohnen. Wo laute Musik, Rauchskulpturen und das satte Klicken von Billardkugeln aus den oberen Stockwerken maroder Industrieanlagen dringen. Wo jede Laterne aussieht, als beleuchte sie einen Gefängnishof. Wo man Fahrräder zum Abstellen ins Gebüsch drückt und Wein aus schmutzigen Gläsern trinkt. Wo alle jungen Mädchen die gleiche Jeansjacke tragen und ständig Hand in Hand gehen, als hätten sie Angst. Angst vor den anderen. Vor der Stadt. Vor dem Leben. Dort laufe ich barfuß durch Baustellen und sehe zu, wie mir der Matsch durch die Zehen quillt“. (CD 68f.)

Mia hat diese heimatlichen Bezüge im sterilen Lebensraum der METHODE verloren, in dem vertrauter Raum und Identität nur eine untergeordnete Rolle spielen, denn alle methodenkonformen Bürger befolgen die gleichen Regeln

und Ziele im Namen der kollektiven Gesundheit in einem sterilen, desinfizierten, einförmigen Gebiet. Heinrich Kramer vermittelt eine perfekte, aseptische Welt, in der das Chaos dank der METHODE durch eine fehlerlose Organisation ersetzt werden konnte und in der sich die Sehnsucht nach einer geordneten Welt erfüllt (vgl. GEBHARD et al. 2007: 37). Dieses Gefühl der bekämpften Haltlosigkeit vermittelt Kramer metaphorisch: „Das Menschliche ist ein nachtschwarzer Raum, in dem wir herumkriechen, blind und taub wie Neugeborene. Man kann nicht mehr tun, als dafür zu sorgen, dass wir uns beim Kriechen möglichst selten die Köpfe stoßen. Das ist alles.“ (CD 44) Nur Moritz, als unkonventioneller Freidenker, ist imstande, Mia einen überschaubar gedeuteten Schutzraum zu vermitteln, in dem dank seiner Liebe zur Natur Raum, Zeit und Identität neuerlich Bedeutung gewinnen (vgl. GEBHARD et al. 2007: 9, 21, 25):

„Moritz liebte die Natur. Schon als Kind konnte er Stunden damit verbringen, ein Blatt oder einen Käfer zu betrachten. Wissen Sie, wie viele verschiedene Käfersorten in einem einzigen Busch leben? [...] Moritz liebte alles, was lebt. Auf seinem Nachttisch stand eine Holzkiste, in der er Weinbergschnecken hielt. Er gab ihnen Namen. Bei Nacht hoben die Schnecken mit ihren Häusern den Deckel an. Ihre Langsamkeit, sagte Moritz immer, macht sie unfassbar stark. [...] Während er schlief, krochen die Schnecken aus der Kiste und durchs Zimmer. Manchmal erwachte er am Morgen mit einer Schnecke auf der Wange. Ihn machte das glücklich. Ich ekelte mich. Wir teilten uns ein Zimmer. [...] Er fühlte sich unverstanden, von unseren Eltern, von seinen Freunden, von mir. Als Kind hat er mehr mit Tieren und Pflanzen geredet als mit uns“. „Und trotzdem warst du sein Lieblingstier“, sagt die ideale Geliebte. „Er hat den halben Garten nach dir benannt, wusstest du das? Bäume, Sträucher, Blumen, Vögel, Würmer. Überall Mia“. Mia nickt und presst sich die Handballen auf die Augen. (CD 133f.)

Moritz ließ es sich nicht nehmen sich in der Natur, außerhalb des desinfizierten Gebiets, aufzuhalten. Insbesondere liebte er es, sich mit Mia im Waldteil, den er „Kathedrale“ nannte, aufzuhalten: „Am Ufer des Flusses öffnete sich eine kleine Lichtung, von Baumkronen beschattet. Moritz nannte den Ort ‚unsere Kathedrale‘. Hier wird gebetet, behauptete er gern. Darunter verstand er reden, schweigen und angeln.“ (CD 66f.) Die Kathedrale wird für Mia ein Raum der Zuflucht, Synonym für Heimat, in dem sie aus dem sterilen Kollektiv der METHODE heraustritt und in einen privaten Raum der Geborgenheit eintritt.

Trotz seiner bodenständigen Bindung glaubt Mia, bei ihrem verstorbenen Bruder die Sehnsucht nach Ortsveränderung und Mobilität erkennen zu können, ohne dass er dabei aber der Heimat verlustig ginge, gleich fliegenden Bauten. Wie seine Weinbergschnecken hätte auch Moritz „[...] ‚gern so ein Haus gehabt‘, sagt die ideale Geliebte, ins Träumen geraten. ‚Eines, das man immer

mit sich herumtragen kann“ (CD 133f.). Mias Bindung an Moritz bewirkt in ihr ein Heimatgefühl, das Gefühl eines rettenden Halts in einer globalisierten, eintönigen Welt, in der es keine individuelle Ausprägung mehr gibt. Gleichzeitig versucht sie, dieses personengebundene Heimatgefühl umzukehren, als sie Moritz, nachdem er schon weg ist, nachruft: „Das ist doch dein Zuhause, Moritz [...] ‚Ich bin doch dein Zuhause.‘“ (CD 145)

Nach Moritz' Freitod übernimmt die ideale Geliebte als personifizierter Ersatz des Bruders die Funktion des Heimatbezuges in der Erinnerung an seine Person, indem sie ihn vertritt, gleich der Idee der fliegenden Bauten, die es ermöglichen Heimat orts- oder personenunabhängig zu machen, indem man sie mit sich trägt, von Ort zu Ort oder von Person zu Person. Dadurch fusionieren Heimat und Erinnerung für Mia:

„Weil das Leben so sinnlos ist“, sagt Mia, „und man es trotzdem irgendwie aushalten muss, bekomme ich manchmal Lust, Kupferrohre beliebig miteinander zu verschweißen. Bis sie vielleicht einem Kranich ähneln. Oder einfach nur ineinandergewickelt sind wie ein Nest aus Würmern. Dann würde ich das Gebilde auf einen Sockel montieren und ihm einen Namen geben: Fliegende Bauten, oder auch: Die ideale Geliebte. [...] Nur damit etwas bleibt.“ (CD 28)

So findet ein Transfer des Gefühls der Gebundenheit vom verstorbenen Moritz auf die ideale Geliebte statt, der es Mia ermöglicht, heimatliche Erinnerungen an Moritz zu evozieren: „Genauso stellt die menschliche Erinnerung an Moritz, durch die ideale Geliebte erhöht, für Mia ein Heimatempfinden dar. So zündet sich Mia verbotenerweise eine Zigarette an, um Moritz zu ‚riechen‘: ‚So [...], so hat Moritz gerochen.“ (CD 72)

Getreu Zehs persönlichem Verständnis vermittelt *Corpus Delicti* ein duales Heimatkonzept, einerseits geprägt von Erinnerungen, zwischen Bindung an einen mitgestalteten Raum, an Menschen, Dinge oder Orte oder von der Sehnsucht nach letzteren, und andererseits von der Möglichkeit übertragbarer Heimat, in einer übergeordneten, vagen Dimension, in der dem Menschen Haltlosigkeit droht.

5 Visionärer Charakter von *Corpus Delicti*

Zu Beginn des Jahres 2020 brach die Pandemie COVID-19 weltweit aus, verursacht durch das Virus SARS-CoV-2. Auf die Frage, ob sie diese Pandemie zum Zeitpunkt des Verfassens von *Corpus Delicti* vorausgeahnt hätte, verneinte Juli Zeh dies, aber was sie seit Jahrzehnten beobachtet und in *Corpus Delicti* verarbeitet habe, „ist ein erst schleichender, dann rasanter Wertewandel inner-

halb unserer Gesellschaften, und zwar von ‚Freiheit‘ als höchstem Wert hin zu ‚Sicherheit‘, wobei ‚Sicherheit‘ ein Synonym ist für den Wunsch nach der Kontrollierbarkeit der Zukunft“ (KLAUSNITZER 2020). Vieles, das im Roman überspitzt scheint, nimmt gegenwärtig, im Zusammenhang mit der Pandemie Covid-19, realistische Formen an, insbesondere die Angst vor Bakterien und Viren, die zahlreichen hygienischen und gesundheitlichen Vorschriften, die ständige Gegenwart von Desinfektionsmitteln, die Einschränkung bis hin zur Auflösung der individuellen Freiheit im Namen der Gesundheit als höchstem Wert. So ist das Tragen von Masken eine Selbstverständlichkeit: „Moritz zog sich den Mundschutz, der ihm um den Hals baumelte [...]“ (CD 68) über, Infektionsmittel sind gang und gäbe: Für den Fall „[...] hat Driss einen Eimer und eine Flasche Desinfektionsmittel neben sich“ (CD 70). Anstelle des gängigen Ausrufes „Hol mich der Teufel“ zieht Juli Zeh das ‚Virus‘ als Sinnbild des Bösen heran und versinnbildlicht dies durch den umgestalteten Ausruf „Hol mich das Virus“ (CD 26). Mit Bezug auf die Angst vor Bakterien lässt sie Moritz scherzen, als Mia vor einem Rascheln im Gestrüpp erschrickt: „Ein riesiges Bakterium! Mit Fell und Hörnern.“ (CD 68) Genauso wie die metaphorische Bemerkung „Das Recht ist ein Spiel, bei dem jeder mitspielen muss“ (CD 88) volle Aktualität in der derzeit entflammten Debatte darüber gewinnt, bis zu welchem Punkt Bürger in einem demokratischen Staat freiheitseinschränkende Maßnahmen im Namen der Covid-19-Epidemie zu akzeptieren und zu befolgen haben.

Die Gesundheit, und somit der menschliche (kontrollierbare) Körper, wird als der höchste Wert in unserer Gesellschaft gehandelt: „Der Körper ist uns Tempel und Altar, Götze und Opfer. Heilig gesprochen und versklavt.“ (CD 170)⁶ Im Bemühen, die Verbreitung des SARS-Cov-2-Virus einzudämmen, rufen die Regierungen Ausnahmezustände aus, um rasch und ohne Mitspracherecht der Parlamente Maßnahmen im Namen des Allgemeinwohls zu treffen – genauso wie die METHODE in *Corpus Delicti* ihre undemokratische Vorgehensweise mit der scheinbar noblen Zielsetzung der Gesundheit für alle in einer heilen Umwelt legitimiert.

Corpus Delicti weist in Form einer stark gegenwartsbezogenen Utopie/Dystopie erinnerungsbewusst auf mögliche totalitäre Entwicklungen hin, insoweit die Gesundheit als höchster Wert zum Vorwand für die Einschränkung individueller Rechte wird, wie es sich in der aktuellen Coronakrise bestätigt. Eine globalisierte, orientierungslose Welt, in der das Gefühl von heimatlicher Ge-

⁶ Anspielung auf die biopolitische Interpretation des *Homo Sacer* von Giorgio Agamben. (vgl. AGAMBEN 2016)

borgenheit, Überschaubarkeit und Sicherheit verloren geht, bietet für derartige negative Entwicklungen ein fruchtbares Umfeld.

Literaturverzeichnis:

- AGAMBEN, Giorgio (2016): *Homo sacer: l'intégrale 1997–2015*. Paris: Éditions Du Seuil.
- BARON, Christine (2021): *La littérature à la barre*. Paris: CNRS Publications.
- BAZIN, Laurent (2019): *La dystopie*. Clermont Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- BRAUN, Michael (2010): *Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film*. St. Augustin, Berlin: Konrad-Adenauer-Stiftung.
- CORNILS, Ingo (2020): *Beyond Tomorrow: German Science-Fiction and Utopian Thought in the 20th and 21st Century*. New York: Boydell & Brewer.
- GEBHARD, Gunther/ GEISLER, Oliver/ SCHRÖTER, Steffen (Hgg.) (2007): *Heimat: Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld: transcript.
- GERIGK, Anja (2015): *Die ideale Geliebte – Utopische Erzählformen im Spiegel neuer Dystopien* (Zeh, Dath, Kracht). In: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi. Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 34, H. 2/2015, Istanbul University, S. 5–19.
- HOBBS, Thomas (2021): *Der Leviathan*. München: Anaconda.
- HUXLEY, Aldous (1932): *Brave New World*. London: Chatto & Windus.
- KRAMER, Heinrich (2000): *Der Hexenhammer. Malleus Malificarum* (Kommentierte Neuübersetzung von Wolfgang Behringer, Günter Jerouschek u. Werner Tschacher). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- LAYH, Susanna (2014): *Finstere neue Welten: gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- LEVITAS, Ruth (2011): *The concept of Utopia*. Bern u. a.: Peter Lang.
- MOGENDORF, Christine (2017): *Von „Materie, die sich selbst anglotzt.“ Postmoderne Reflexionen in den Romanen Juli Zehs*. Bielefeld: Aisthesis.
- MÜLLER-DIETZ, Heinz (2011): *Zur negativen Utopie von Recht und Staat – am Beispiel des Romans „Corpus Delicti“ von Juli Zeh*. In: *JuristenZeitung*, Jg. 66, Nr. 2/2011, S. 85–95.
- NAVRATIL, Michael (2018): *Jenseits des politischen Realismus. Kontrafaktik als Verfahren politischen Schreibens in der Gegenwartsliteratur* (Juli Zeh, Michel Houellebecq). In: *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Hrsg. v. Stefan Neuhaus u. Immanuel Nover. De Gruyter. S. 359–376.
- ORWELL, George (1949): *Nineteen Eighty-Four*. London: Secker & Warburg.
- PREUSSER, Heinz-Peter (2010): *Dystopia and Escapism. On Juli Zeh and Daniel Kehlmann*. In: *Literatur für Leser*, Nr. 2/2010, S. 95–104.
- RAEDLER, Bernadette (2019): *Metareferentielles Aspektkippen: Die Kognitionskunst der deutschen Gegenwartsliteratur*. Dissertation. University of Calgary.

- SAMJATIN, Jevgenij (2020): Wir: utopischer Roman. Hemmingen: Ganymed Edition.
- SCHÖLDERLE, Thomas (2020): Gesundheit, Diktatur und Dystopie. In: Einsichten und Perspektiven, Nr. 3/2020, S. 40–54.
- SCHRAMM, Holger/ LIEBERS Nicole (2019): Heimat – das ist ein Gefühl. Begriffsklärungen, Desiderate und Perspektiven für die kommunikationswissenschaftliche Forschung zu Heimat in den Medien. Baden-Baden: Nomos.
- WAGNER, Thomas (2010): Die Einmischer: wie sich Schriftsteller heute engagieren. Hamburg: Argument.
- ZEH, Juli (2008): Alles auf dem Rasen: kein Roman. München: btb.
- ZEH, Juli (2013): Corpus Delicti: ein Prozess. 8. Auflage. München: btb.
- ZEISSLER, Elena (2008): Dunkle Welten: die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Marburg: Tectum.

Onlinequellen

- KLAUSNITZER, Ralf (2020): Literatur – Was läuft hier schief? URL: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/was-laeuft-hier-schief> [15.04.2022].
- MAZ (2020): Corona: Juli Zeh warnt vor vermeintlicher Sicherheit auf Kosten von Freiheit. Märkische Allgemeine. URL: <https://www.maz-online.de/Brandenburg/Corona-Juli-Zeh-warnt-vor-vermeintlicher-Sicherheit-auf-Kosten-von-Freiheit> [15.04.2022].
- MUNZINGER ARCHIV (2020): Juli Zeh – Munzinger Biographie. URL: <http://www.munzinger.de/document/00000023924> [15.04.2022].
- SIMANTKE, Elisa (2012): „Da will nur ich Chef sein“. URL: <https://www.tagesspiegel.de/politik/da-will-nur-ich-chef-sein/6568680.html> [15.04.22].
- SRF (2008): Sternstunde Philosophie: Juli Zeh: Körper und Kontrolle – Die junge deutsche Schriftstellerin und freie Juristin hat einen neuen Roman veröffentlicht – Play SRF. URL: <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/sternstunde-philosophie-juli-zeh-koerper-und-kontrolle-die-junge-deutsche-schriftstellerin-und-freie-juristin-hat-einen-neuen-roman-veroeffentlicht?urn=urn:srf:video:c55da0ad-ea37-4d64-8f27-1d0c7fe0267a> [15.04.2022].
- TICHHELAAR, Klaas (2010): Juli Zeh im Interview: „Wir wollten den Leuten mit dem Arsch ins Gesicht springen.“ URL: <https://www.planet-interview.de/interviews/juli-zeh/35114/> [15.04.2022].
- ZEH, Juli (2017): Juli Zeh über die Zukunft der SPD: Alte Tante, rette uns! URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/juli-zeh-ueber-die-zukunft-der-spd-alte-tante-rette-uns-a-1170500.html> [15.04.2022].

STEPHANIE WILLEKE

Fragile Ordnungen – Heimatkonstruktionen im Ausnahmezustand in Doron Rabinovici's *Die Außerirdischen*

Der Beitrag untersucht die Heimatrepräsentation in dem Roman *Die Außerirdischen* von Doron Rabinovici. Die Raumkonstruktion zeichnet sich durch ein spezifisches Ordnungsgefüge aus, das sich durch ein Metaereignis grundlegend verändert, sodass der dystopische Charakter des literarischen Textes in der Darstellung des prekären Status der als stabil angenommenen gesellschaftlichen Normen und Werte pointiert wird. Dabei werden verschiedene Verfahren der Inszenierung von Erinnerungen u. a. an die Shoah eingebunden, die den Roman nicht nur zu einem Gedächtnismedium machen, sondern auch das dystopische Moment selbst maßgeblich initiieren.

Schlüsselwörter: Heimat, Dystopie, Erinnerung, Shoah, Doron Rabinovici, *Die Außerirdischen*

1 Vorüberlegungen zu Heimatrepräsentationen in Dystopien

Grundlegend für die folgenden Überlegungen ist die Prämisse, dass in literarischen Konfigurationen kollektiv geteilte „Denkweisen, Überzeugungen, Normen und Wissensordnungen“ (NÜNNING 2013a: 28) einer Kultur dargestellt, aber auch kritisch reflektiert werden können. Mit Bezug auf diese Interdependenz von Literatur und Kultur wird der Analyse der Heimatrepräsentation in dem Roman *Die Außerirdischen* von Doron Rabinovici ein raumtheoretisches Konzept zugrunde gelegt, das den repräsentierenden und performativen Charakter von Raumkonstruktionen betont.¹ In diesem Zusammenhang wird der literarische Raum mit Hallet und Neumann als kultureller Bedeutungsträger

1 Böhme führt zur Grundlage eines kulturwissenschaftlichen Raumkonzepts aus: „Kulturelle Organisation fängt also mit den Kulturtechniken des Raumes an. [...] Topographien sind *Darstellungen*, im Doppelsinn von ‚darstellen‘. Sie sind Darstellung von etwas, das ist, und das als solches in der Darstellung erst hervorgebracht wird. Darin liegt die sowohl *repräsentierende* wie *performative* Dimension aller Topographien.“ (BÖHME 2005: XVIIIff. Herv. i.O.).

konturiert, der „[k]ulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem“ zugleich aber auch „Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem“ (HALLET/NEUMANN 2009: 11) zur Anschauung bringt. Durch diese Konzeption, die die literarisierte Heimat vor allem als Raum bestimmt, der durch diskursive Ordnungen determiniert ist, wird dem Umstand Rechnung getragen, dass der Begriff ‚Heimat‘ unterschiedliche Semantiken aufweist und verschiedene Bedeutungsschichten impliziert, die nicht nur „einem historischen Wandel“ unterliegen, sondern auch „in Abhängigkeit von jeweils aktuellen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Bedingungen“ (BÖNISCH/RUNIA/ZEHSCHNETZLER 2020: 2) stehen. Auch das in verschiedenen Heimatkonzepten zum Ausdruck kommende, „mehr oder weniger diffuse Zugehörigkeits- und Vertrautheitsgefühl zu einem begrenzten Territorium“, das darauf basiert, dass „[d]ieser Lebensraum [...] Routinen und Erwartbares bereit[stellt]“ (GEBHARD et al. 2007: 10), schließt hieran an. Gerade Letztere können als ein flexibles und sich wandelndes Ordnungsgefüge verstanden werden, das aber trotz seines prozessualen Charakters sowohl kollektiv als auch individuell identitätsstiftend wirkt. Heimat beruht also wesentlich auf bestimmten, die Denk- und Handlungsmuster strukturierenden gesellschaftlichen Ordnungen.

Mit der Raumkonzeption als kulturellem Bedeutungsträger rückt auch ein zentrales Merkmal der Dystopie in den Mittelpunkt der Betrachtung: die Verbindung von Raum und Gesellschaftskritik. So hält Layh fest, dass das Kompositum Dystopie „schlechter Ort“ (LAYH 2014: 113) bedeute, wodurch die Reziprozität bereits etymologisch impliziert ist. Mit Meurer-Bongardt kann überdies festgehalten werden, dass

[g]erade die Verbindung zwischen Gesellschaftskritik und utopischem Möglichkeitsdenken [...] die Utopie / Dystopie zu einer populären Gattung in Zeiten radikalen Wandels [macht]. Hier erschließt sich ein Raum, in dem die mit diesen Veränderungen einhergehenden Befürchtungen und Wünsche einer Gesellschaft zum Ausdruck gebracht und kreativ aufeinander bezogen werden können. (MEURER-BONGARDT 2020: 98)

Dystopien beinhalten dergestalt „Diagnose und Kritik der jeweiligen Gegenwart“ (SEEBER 2013: 195), also der gegebenen gesellschaftlichen Ordnung innerhalb eines bestimmten (Heimat-)Raums (vgl. dazu auch ZEISLER 2008: 31).

Zudem beschreiben Nitzke und Koch Heimat als „paradoxes Instrument narrativer Welterzeugung“, paradox, da einerseits ein intuitives Wissen, was

Heimat sei, vorherrsche, andererseits aber könne Heimat erst in dem Moment reflektiert werden, „wenn sie den Status selbstverständlicher Zuhandenheit verloren hat. Erst dann also, wenn sie durch einen Einbruch des Anderen bedroht erscheint, wenn ihre Kontinuität zum Problem geworden ist“ (NITZKE/KOCH 2020: 7). Um die vertraute Heimat und damit auch das immanente Ordnungsgefüge zu beschreiben, sei, so Gebard, Geisler und Schröter, eine Distanz hervorbringende „krisenhafte Differenz“ (GEBHARD et al. 2007: 12) notwendig, sodass „das unhintergehbare Nahverhältnis aufgelöst wird und damit überhaupt erst zum Thema werden und Reflexion evozieren kann“ (ebd. 11). Zur Beschreibung einer solchen ‚krisenhaften Differenz‘ soll in diesem Rahmen das Theorem des Metaereignisses angeführt werden. Narratologisch betrachtet handelt es sich bei Ereignissen um „[ü]berraschende, ungewöhnliche Zustandsveränderungen“ (SCHMID 2018: 313), deren Ereignishaftigkeit als skalierbare Eigenschaft unterschiedlich ausfallen kann (vgl. ebd. 316ff.). Rabinovicis Roman *Die Außerirdischen* wird hier der Katastrophenerzählung zugeordnet, deren konstitutives Charakteristikum die größtmögliche Ereignishaftigkeit ist. Nünning definiert Katastrophe entsprechend als „bereits eingetretenes extrem ereignishaftes, irreversibles und folgenreiches Desaster“ (NÜNNING 2013b: 126), das sich durch „Kurzfristigkeit, Abruptheit und Plötzlichkeit“ sowie „extrem negative Bedeutungen“ (ebd. 127) auszeichnet. Die Konsekutivität, also die Folgelastigkeit, die Schmid neben anderen Merkmalen nennt, um den Grad der Ereignishaftigkeit zu bestimmen, ist in diesem Zusammenhang relevant: Hier geht es darum, dass die Ereignishaftigkeit in dem Maße steigt, wie die Veränderungen im Rahmen der erzählten Welt für die Figuren Folgen haben (vgl. SCHMID 2018: 322). Das Metaereignis nach Titzmann geht noch darüber hinaus: „Ein Metaereignis ist also ein revolutionäres Ereignis: nicht nur der Zustand der Entität, sondern der der Welt ändert sich.“ (TITZMANN 2003: 3081) Und weiter: „[E]in Ereignis findet statt, wenn einer der Ordnungssätze [...] verletzt wird; ein Metaereignis findet statt, wenn Ordnungssätze getilgt oder substituiert werden“ (ebd.).

In diesem Sinne soll die Heimatkonstruktion hier unter dem Aspekt des Metaereignisses untersucht werden. Die leitende These dabei lautet, dass sich der erzählte Heimatraum durch ein spezifisches, der außerliterarischen Wirklichkeit sehr ähnliches Ordnungsgefüge auszeichnet, das sich in dem literarischen Text durch ein Metaereignis grundlegend verändert. Pointiert wird der dystopische Charakter somit in der Darstellung des prekären Status der als stabil angenommenen gesellschaftlichen Normen und Werte. Dabei werden verschiedene literarische Strategien der Inszenierung von Erinnerung eingebunden, die

den Roman nicht nur zu einem Gedächtnismedium machen, sondern auch das dystopische Moment selbst maßgeblich initiieren.

2 Das Metaereignis in Doron Rabinovici's *Die Außerirdischen*

Der 2017 erschienene Roman *Die Außerirdischen* von Doron Rabinovici beginnt mit einer geradezu unglaublichen Begebenheit: der Invasion von Außerirdischen auf der Erde:

Sie kamen über Nacht. Wir schliefen tief. [...] Nichts war zu hören; kein Lärm, keine Schreie, keine Schüsse. [...] Im Rückblick war das einzig Ungewöhnliche die Stille, die über uns lag. Beklemmend bis heute, heimgesucht worden zu sein, ohne irgendetwas bemerkt zu haben. Als wir aufwachten, war über uns entschieden. (RABINOVICI 2019: 11)²

Bereits der Anfang des Romans verdeutlicht mit diesen Aussagesätzen neben der zeitlichen Perspektive – das erinnernde Ich berichtet retrospektiv über das Vergangene, sodass der Großteil des Romans eine Analepse darstellt – zwei Aspekte des Metaereignisses: Zum einen wird aufgrund der privilegierten Erzählerrede, besonders in Bezug auf mimetische Aussagen über die erzählte Welt (vgl. MARTÍNEZ/SCHEFFEL 1999: 100), die Landung der Außerirdischen als Tatsache beschrieben. Zum anderen bergen jedoch bereits diese Anfangssätze Zweifel an dem vorrangig in den Medien verbreiteten Ereignis, indem der autodiegetische Erzähler konstatiert, dass es gerade keinerlei äußere, verifizierende Anzeichen für die Invasion gebe. Die Grenzüberschreitung, die nach Lotman ein Ereignis auszeichnet (vgl. LOTMAN 1972: 332), ist also vor allem am Anfang und noch potenziert am Ende des Romans primär mit Uneindeutigkeit konnotiert, die eine skeptische Rezeptionshaltung im Hinblick auf die Beurteilung der Invasion evoziert. Auch wenn der literarische Text bis zum Schluss nicht eindeutig auflöst, ob das Metaereignis – im Sinne der tatsächlichen Landung der Außerirdischen auf der Erde – stattgefunden hat oder nicht, sind doch die *Folgen* in der erzählten Welt drastisch: Trotz verschiedener Versuche, die Bevölkerung zu beruhigen, wird in Reaktion auf einen Stromausfall eine Massenpanik mit Plünderungen von Lebensmittelgeschäften und Banken (vgl. DA 24) sowie ein Mord an einem für einen Außerirdischen gehaltenen Feuerwehrmann (vgl. DA 27) beschrieben. Zudem wird berichtet, dass es fast zu einer atomaren Katastrophe gekommen wäre, die erst in letzter Sekunde –

2 Im Folgenden wird dieser Roman mit der Sigle DA gekennzeichnet.

von den Außerirdischen – habe verhindert werden können (vgl. DA 29). Der Erzähler resümiert: „In diesen wenigen Stunden waren wir bereit gewesen, Verbrechen zu begehen. In diesen wenigen Stunden hatte die Menschheit beinahe einen Krieg gegen sich selbst begonnen.“ (Ebd.)

Die grundlegendste Veränderung in der erzählten Welt kulminiert indes in den sogenannten ‚Spielen‘, die auf den vorgeblichen Wunsch der Aliens hin durchgeführt werden. Dabei erhalten die Teilnehmenden eine großzügige Entlohnung, allerdings werden die Verlierer/innen von den Außerirdischen verpeist. Statt eines Aushandlungsprozesses im öffentlichen Diskurs, der darin mündet, die Idee der Tötung von Menschen abzulehnen, wird in dem Roman eine Gruppendynamik inszeniert, die alle gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Bereiche tangiert und in der Aussage eines „jungen Starpublizist[en]“ mündet, „durch die Landung der Außerirdischen seien alle Moralvorstellungen neu zu denken“ (DA 101). Hiermit werden die Auswirkungen des Metaereignisses klar benannt: Aufgrund der vermeintlichen Landung der Außerirdischen verlieren als gesichert angenommene Werte ihre Gültigkeit, wodurch sich die Semantik des konstruierten Heimattraums in essenzieller Weise verschiebt.

3 Intertextualität und Erinnerung als dystopisches Moment

Zu dieser semantischen Verschiebung trägt besonders eine diachrone Dimension des Gedächtnisses der Literatur bei, die, mit Erll, als „genitivus subjectivus“ beschrieben werden kann: „Durch Intertextualität ‚erinnert‘ Literatur ‚an sich selbst‘.“ (ERLL 2010: 290) Diese metaphorische Vorstellung eines Gedächtnisses der Literatur basiert auf der Annahme, dass die Literatur als Symbolsystem ein innerliterarisches Gedächtnis ausbilden kann und durch Bezugnahmen an vorherige Texte, Topoi, Formen und Gattungsmuster erinnert (vgl. ebd.).

In dem Roman *Die Außerirdischen* werden sowohl Einzeltext- als auch Systemreferenzen eingebunden. Bereits zu Beginn wird der erste intertextuelle Verweis mit Orson Welles’ auf dem gleichnamigen Roman von Herbert George Wells basierendem Hörspiel *Krieg der Welten* benannt, das 1938 im Radio übertragen wurde und zu einer Massenpanik geführt hat (vgl. DA 13). Neben der Parallelität der Reaktionen des real-historischen Publikums, das nicht zwischen Fakt und Fiktion differenzieren konnte, und der Figuren in der erzählten Welt, sind vor allem die Unterschiede zwischen den Texten bedeutsam, die *Die Außerirdischen* mit weiteren semantischen Ebenen anreichern. Ein besonders signifikanter Punkt ist hier die Darstellung der Aliens. Diese werden in *Krieg der Welten* konkret beschrieben, und zwar so, dass ihnen „die denkbar größte

Andersartigkeit und Fremdheit“ verliehen wird, die verhindert, „eine Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden herzustellen“ (LINDEMANN 2020: 69). In Rabinovicis Roman ist dies gerade nicht der Fall, was die skeptische Rezeptionshaltung in Bezug auf die Invasion weiter forciert: Das Aussehen der Aliens bleibt zunächst eine Leerstelle, auf die der Erzähler beispielsweise im Zusammenhang fehlender Fotografien oder Filmaufnahmen, die die journalistischen Berichte beglaubigen könnten, vermehrt hinweist (vgl. DA 14). Der einzige angebliche Auftritt der Außerirdischen findet im Rahmen eines „weltumspannenden Event[s]“ (DA 56) statt, bei dem sie als „ein kleines Grüppchen von Leuten“ (DA 62) aber nicht sofort erkannt werden. Die große Ähnlichkeit mit den Menschen – später wird das Gerücht verbreitet, es habe sich um eine russische Tanzgruppe gehandelt (vgl. DA 65) –, das heißt das Fehlen jeglicher Distinktionsmerkmale, wird zum eigentlichen Schreckensmoment: „Der Gedanke, die Außerirdischen von uns gar nicht unterscheiden zu können, war fremder und unheimlicher, als jedes grüne Männchen hätte sein können.“ (DA 64) Während es in Wells' Roman also um eine Alteritätserfahrung geht, einen Einbruch des Fremden in das Eigene, offenbart sich das Andere in Rabinovicis Roman als Spiegelung des Eigenen. Mehr noch: Eine der vermeintlichen Außerirdischen betont, dass sie weder Fremde noch Feinde sein wollten, sondern „nur eins [...] menschlich!“ (DA 65)

Gerade dieses ‚Menschlich-Sein‘ wird im Kontext der Wettkämpfe und des Verspeisens von Menschen pervertiert. Suzanne Collins' dystopische Trilogie *The Hunger Games* wird hier nicht nur aufgrund des Motivs der Spiele assoziierbar, sondern vor allem auch hinsichtlich der Rolle der Medien, die diese Spiele als Unterhaltungsformat übertragen. Damit werden zum einen die Reichweite und die Macht der Medien ausgestellt, die „dazu missbraucht werden können, Zuschauer bzw. Konsumenten zu manipulieren und zu kontrollieren“, und zum anderen „die Tendenz zu immer menschenverachtenderen Fernsehformaten“ (JANSEN 2017: 145) verdeutlicht. Aber auch bei dieser Einzeltextreferenz ist ein bedeutsamer inhaltlicher Unterschied festzustellen: Während sich in *The Hunger Games* die Teilnehmenden gegenseitig töten, werden die Verlierer/innen in Rabinovicis Roman auf eine paradiesische Insel geflogen, wo sie „vollkommen schmerzfrei“ (DA 89) „geschlachtet“ (DA 119) werden. Besonders relevant ist entsprechend auch deren Bezeichnung, die explizit zur Deutung der Wettkämpfe beiträgt. So werden die Akteur/innen nicht nur als „Champs“ (DA 123) und „Helden“ (DA 112), sondern vor allem wiederholt als „Märtyrer“ (DA 104) tituliert. Hieran wird die Umdeutung der menschenverachtenden Spiele hin zu einem höheren Ziel besonders markant: „Wir sind das, was sie [die Außerirdischen] suchen. Eine Lebensform höherer Intelligenz; eine

freiwillige Beute. Eine Gattung, in der Einzelne bereit sind, sich für das Ganze herzugeben.“ (DA 105) Die Idee eines freiwilligen Todes für die Allgemeinheit, eines Opfers für ein besseres Leben der Menschheit verweist deutlich auf den satirischen Charakter des damit vermeintlich zu erreichenden utopischen Zustands: Im Namen des Humanismus wird getötet. Der mit diesem Versprechen auf eine bessere Zukunft einhergehende Umkehrungsprozess der Doxa und Normen der erzählten Welt ist mit einer lakonischen Feststellung des Erzählers gänzlich abgeschlossen:

Tatsächlich war mir erst jetzt klargeworden, was sich in den letzten Wochen geändert hatte, seit wir das erste Mal von den Wettkämpfen gehört hatten, bei denen Menschen geschlachtet und verspeist werden sollten: nichts. Gar nichts. Vollkommene Normalität. (DA 119)

Somit markiert die zur ‚Normalität‘ gewordene Menschenopferung den Höhepunkt des Wandlungsprozesses der den Heimatraum strukturierenden Ordnung.

Durch die Textreferenzen wird nicht nur ein komplexes intertextuelles Gewebe erkennbar, sondern der Roman schreibt sich auch in die literarische Tradition der Dystopie ein. Die signifikanten Abweichungen von den Prätexten indes erzeugen eine Umdeutung, die besonders den für Dystopien typischen appellativen Charakter (vgl. dazu z. B. ZEISSLER 2009, LAYH 2014) tangiert, wie anhand einer weiteren eingebundenen diachronen Dimension des Gedächtnisses der Literatur, der Systemreferenz, gezeigt werden soll. Wolfgang Karrer führt zu dieser Form der Intertextualität aus, dass

Vokabular und Strukturen verschiedener Ebenen – z. B. Metrum, Syntax, Konfiguration, narrative oder thematische Struktur – aus mehreren Prätexten übernommen [werden können], ohne daß unter Umständen eine bestimmte Stelle oder ein bestimmter Prätext als konkreter Bezug angegeben werden kann. (KARRER 1985: 110)

Im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Einzeltextreferenzen wird so eine intertextuelle Verweisstruktur auf ein Textkollektiv (vgl. PFISTER 1985: 53) deutlich, die im letzten Teil des Romans zur Anschauung gelangt: Hier werden Anleihen an autobiografische Zeugnisse von Überlebenden der Shoah evident.

Bereits zuvor wird der Referenzrahmen der Shoah mehrfach aufgegriffen, wenn beispielsweise die gesellschaftliche Ordnung und vor allem das Verhalten der Figuren in Bezug auf die Wettkämpfe direkt mit der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur verglichen (vgl. DA 139), auf den Film *Schindlers Liste* verwiesen (vgl. DA 140) oder der Satz „Jeder schweigt von etwas anderem“

(DA 193) aus Rabinovicis Roman *Suche nach M.* zitiert wird, den dort ein Überlebender der Shoah äußert (vgl. RABINOVICI 1997: 16). Die Systemreferenz wird dann als eine Art Kippfigur am Ende des Romans auf verschiedenen Ebenen markant inszeniert: Dies betrifft zum einen die Wortwahl, wie „Deportation“ (DA 128), „Selektion“ (DA 128) und „stundenlangen Appellen“ (DA 223f.), zum anderen die Handlung, wenn der Protagonist, der einem der Teilnehmenden der Spiele zur Flucht verholfen hat, selbst deportiert wird und von „Baracke[n]“ (DA 215), Krankheiten (vgl. DA 216), „Zwangsarbeit“ (DA 218) und einem unmenschlichen System im Lager berichtet. Die Shoah wird neben den intertextuellen Verweisen auf diegetischer Ebene damit auch als real-historisches Geschehen als Folie der Handlung aktualisiert.

Das Lager selbst ist ein weiterer, für die dystopische Ordnung der Heimatrepräsentation relevanter Raum. Dies gilt besonders hinsichtlich der Trias von Raum, Zeit und Identität (vgl. GEBHARD et al. 2007: 10), wobei gerade Letzterer sowohl eine dichotomische als auch reziproke Beziehung von Eigenem und Fremdem eingeschrieben ist: „Es gehört zu den zynischen Paradoxien der Geschichte, dass der Andere, Fremde benötigt wird, um das Eigene zu konstituieren; und weil man ihn benötigt, wird er ausgelagert, verwaltet und vernichtet.“ (Ebd. 21f.) In dem Roman *Die Außerirdischen* werden diese Handlungen auf eine tropische Insel verlegt, auf die nicht nur die Verlierer/innen, sondern auch Boykotteur/innen und Gegner/innen der Spiele, sogenannte „Terroristen“ (DA 211) deportiert werden. Die Insel, die als Synonym für das Lager dient, wird dergestalt als Abweichungsheterotopie im Sinne Foucaults gezeichnet, die „für Menschen gedacht [ist], die sich im Hinblick auf den Durchschnitt oder die geforderte Norm abweichend verhalten“ (FOUCAULT 2005: 12). Damit ist für diesen Raum auch seine „paradoxe Verortung innerhalb und außerhalb der Gesellschaft“ (HALLET/NEUMANN 2009: 13) charakteristisch, die sich im Verhältnis der diskursiven Ordnungen des Heimatraums und der Heterotopie signifikant offenbart. Denn zum einen „formiert und stabilisiert sich eine soziale Wissensordnung topologisch durch die Ausgrenzung eines historisch veränderlichen Anderen“ (ebd.), das heißt, dass die neuen Ordnungen, Normen und Routinen, die in der Heimatrepräsentation vorherrschen, durch die Deportation derer, die diesen Wandel nicht vollziehen, geschützt und tradiert werden. Das bedeutet auch, dass nun das Festhalten an der ursprünglichen Ordnung als Abweichung definiert wird. Besonders der Ausschluss derjenigen Figuren, die sich gegen das Töten von Menschen aussprechen, macht die Verschiebung der Werte anschaulich und trägt maßgeblich zur Semantisierung des Heimatraums bei, der die Heterotopie zuallererst hervorbringt. Kennzeichnend für die literarisierte Heimat wird so „vor allem ein diskursives und soziales Invektiv-

geschehen, das anhand der gewaltsamen (Durch-)Setzung einer ‚natürlichen‘ Dominanzkultur unter der Forderung nach Integration Abweichungen sanktioniert“ (NITZKE/KOCH 2020: 7).

Zum anderen zeichnet sich diese Heterotopie, die bezeichnenderweise weder in Atlanten noch auf Globen verzeichnet ist (vgl. DA 112), durch eine eigene Raumordnung aus, die nicht nur die Ein- und Ausschließung determiniert (vgl. dazu PARR 2008: 33), sondern in der Beschreibung des Erzählers den Strukturen eines Konzentrationslagers ähnelt, was die integrierte Systemreferenz veranschaulicht. Zudem wird mit der paradiesischen Insel aber auch ein gängiges dystopisches Motiv in dem Roman aufgenommen, denn diese bildet einen Raum, der ein „utopisches Möglichkeitsdenken“ (MEURER-BONGARDT 2020: 100) bereitstellt, das vielen Dystopien inhärent ist und dafür genutzt wird, eine Alternative zur gegenwärtigen ‚schlechten Welt‘ aufzuzeigen. Dass dieses Bild hier nur zitiert wird, um jegliches utopische Moment als reine Illusion zu entlarven, wird bereits bei der Ankunft des Protagonisten im Abgleich zwischen dem Versprechen eines „Traum[s] in den Tropen“ (DA 112) und der Realität deutlich: „Aber alle, ob Champs oder Terroristen, sahen, dass nichts hier den Bildern ähnelte, die uns von der Trauminsel gezeigt worden waren und die wir noch im Flugzeug hatten betrachten müssen.“ (DA 211)

Darüber hinaus wird an mehreren Stellen im Schlussteil auf die Funktion des Zeugnisses und die Notwendigkeit des Erinnerns, die mit einer gesellschaftlichen Kritik einhergeht, hingewiesen:

Ich halte die Erinnerung hoch, doch nicht deshalb, weil das, was geschah, vergessen ist, sondern weil nicht wenige versuchen, es vergessen zu machen. In der Zwischenzeit ist das Interesse an uns ohnehin wieder erlahmt. Niemand möchte noch davon hören. (DA 250)

Hier wird auch eingeklagt, was Assmann im Zusammenhang eines ‚moralischen Zeugen‘ ausgeführt hat. Sie konstatiert, dass das Zeugnis nur Wirkung entfalten könne, wenn es in einer moralischen Gemeinschaft aufgenommen und anerkannt werde: Erst in dem Moment, in dem die dritte Instanz „des unbeteiligten Adressaten“ einbezogen werde, „entsteht jene Appellationsinstanz, die das Zeugnis ermöglicht, indem die Geschichte des Opfers Gehör findet und sein Zeugnis bezeugt wird“ (ASSMANN 2007: 45). In diesem Sinne richtet sich das appellative Moment der Dystopie gerade an das Wahre der moralischen Gemeinschaft, die nach Assmann auf „universalistischen Werte[n] der Menschenwürde und der Achtung der physischen Integrität der Mitmenschen gegründet ist“ (ebd. 43) und die die Erinnerung an die Shoah auch zukünftig tradiert: „Es handelt sich [...] im Kontext des Zeugens um Erinnern im Sinne

des Aufrechterhaltens eines moralischen Bewusstseinszustandes in eine unbestimmte Zukunft hinein.“ (Ebd. 47)

Daneben wird das in vielen Dystopien vorherrschende Prinzip, dass Erinnerungen, primär nostalgische Erinnerungen, als „Möglichkeit einer besseren Alternative“ zu der erzählten gegenwärtigen Welt fungieren und dabei „affektiv utopische Bilder“ (SEEBER 2013: 197) schaffen, gerade verkehrt. Die den gesamten Roman determinierenden Erinnerungen verweisen gerade nicht auf die Möglichkeit einer besseren Alternative. Sie stehen nicht für eine „unbekannte gesellschaftliche Ordnung, die sich durch die Negation einer bekannten Gesellschaftsordnung konstituiert“ (LEISS 2013: 208), sondern vielmehr für das Bekannte, das durch ein Metaereignis wieder zum Vorschein gelangt. Hier offenbart sich das zentrale dystopische Moment des Romans: Die Referenz auf die Shoah als dem Zivilisationsbruch schlechthin verbindet die Zeitebene des Vergangenen mit der zukünftigen Gegenwart. Das Merkmal des Genres Dystopie einer „Darstellung von Schreckensbildern, in denen sich zeitspezifische Ängste [...] und deren mögliche soziale und gesellschaftspolitische Konsequenzen“ (CADUFF 2003: 182) zeigen, erfährt hier eine Umdeutung: Das Schreckensbild in der Zukunft basiert auf der möglichen Wiederholbarkeit vergangener Strukturen. Somit führt die durch das Metaereignis provozierte ‚krisenhafte Differenz‘ zum Heimatraum gerade nicht zu einer Reflexion „vor allem auf der Zeitdimension, im Sinne einer Rückwendung hin zur ‚guten alten Zeit‘“ (GEBHARD et al. 2007: 11f.). Die Vergangenheit verweist nicht auf eine positive, sondern auf die dystopische Dimension der Heimatkonstruktion. Die Semantisierung des Raums wird hier bestimmt durch das Ineinandergreifen der Ebenen von Raum und Zeit zu einem Chronotopos im Sinne Bachtins: „Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“ (BACHTIN 1986: 8)

Mit der Verschränkung der Zeitebenen, die das Vergangene in der Zukunft vergegenwärtigt, schreibt sich der Roman in das diskursive Geflecht der Erinnerungskultur ein. So werden hier zwei Aspekte im Zusammenhang von Literatur als Medium des Erinnerns virulent: auf der einen Seite „ihre Fähigkeit zur Formung, Verdichtung und Tradierung vergangenheitsbezogenen Wissens“ und auf der anderen Seite „ihre Möglichkeiten, den Prozess der Erinnerung selbst literarisch auszugestalten und zu reflektieren“ (FISCHER et al. 2014: 16).

4 Schlussüberlegungen

In dem Roman *Die Außerirdischen* von Doron Rabinovici wird insgesamt eine Form des Erinnerns deutlich, die mit den eingebundenen Referenzen nicht nur die Shoah aktualisiert, sondern auch die literarische Form der Dystopie. Die damit einhergehende Gesellschaftskritik zeigt unterschiedliche gegenwärtige Mechanismen auf, die potenziell zu einer Wiederholung führen können. Vorstellungen einer mit dem Heimatbegriff verbundenen Stabilität eines positiv konnotierten geschlossenen Ordnungsgefüges werden somit negiert. Die die Ordnung des Raums strukturierenden Denk- und Handlungsmuster sind vielmehr verhandelbar und prekär. In diesem Sinne wird durch die dargestellten Folgen des Metaereignisses die mit dem Heimatbegriff einhergehende „intuitive Evidenz, die diskursstrategisch behauptet und zugleich der Diskussion entzogen wird“ (NITZKE/KOCH 2020: 4), zur Disposition gestellt. Dabei wird gleichermaßen auch jegliches utopische Moment suspendiert, was besonders am Ende des Romans offenkundig wird. Zwar überlebt der autodiegetische Erzähler das Lager, aber durch die innerliterarische Markierung, dass die Landung der Außerirdischen auf der Erde vermutlich gar nicht stattgefunden hat, zeigt der Roman eine Welt, die kein katastrophales Ereignis benötigt, um Totalitarismus und unmenschliche Strukturen auszubilden.

Literaturverzeichnis:

- ASSMANN, Aleida (2007): Vier Grundtypen von Zeugenschaft. In: Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Hrsg. im Auftrag des Fritz Bauer Instituts von Michael Elm u. Gottfried Kößler. Frankfurt/M., New York: Campus, S. 33–51.
- BACHTIN, Michail M. (1986): Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag.
- BÖHME, Hartmut (2005): Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. IX–XXIII.
- BÖNISCH, Dana/ RUNIA, Jil/ ZEHSCHNETZLER, Hanna (2020): Einleitung: Revisiting ‚Heimat‘. In: Heimat Revisited. Hrsg. v. Dana Böhmisch, Jil Runia u. Hanna Zehschnetzler. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 1–19.
- CADUFF, Corina (2003): Die literarische Darstellung des Klons. In: Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Reto Sorg, Adrian Mettauer u. Wolfgang Proß. München: Fink, S. 169–183.

- ERLL, Astrid (2010): Literaturwissenschaft. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. v. Christian Gudehus, Ariane Eichenberg u. Harald Welzer. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 288–298.
- FISCHER, Torben/ HAMMERMEISTER, Philipp/ KRAMER, Sven (2014): Der Nationalsozialismus und die Shoah in der deutschsprachigen Literatur des ersten Jahrzehnts. Zur Einführung. In: Der Nationalsozialismus und die Shoah in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. v. Torben Fischer, Philipp Hammermeister u. Sven Kramer. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 84) Amsterdam, New York: Rodopi, S. 9–25.
- FOUCAULT, Michel (2005): Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- GEBHARD, Gunther/ GEISLER, Oliver/ SCHRÖTER, Steffen (2007): Heimatdenken: Konjunkturen und Konturen. Statt einer Einleitung. In: Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Hrsg. v. Gunther Gebhard, Oliver Geisler u. Steffen Schröter. Bielefeld: transcript, S. 9–56.
- HALLET, Wolfgang/ NEUMANN, Birgit (2009): Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. v. Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann. Bielefeld: transcript, S. 11–32.
- KARRER, Wolfgang (1985): Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, S. 98–116.
- LAYH, Susanna (2014): Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- LEISS, Judith (2013): Gattungsgeschichte als Spirale. Die Heterotopie als Möglichkeit utopischen Schreibens in der Gegenwart. In: Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Hrsg. v. Günter Blamberger u. Dietrich Boschung. München: Fink, S. 207–221.
- LINDEMANN, Uwe (2020): Totale Entheimatung, oder: Die Vertreibung des Menschen von der Erde. Zur Aktualität von H.G. Wells' *The War of the Worlds*. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 1/2020, S. 67–76.
- LOTMAN, Jurij M. (1972): Die Struktur literarischer Texte. München: Fink.
- MARTÍNEZ, Matias/ SCHEFFEL, Michael (1999): Einführung in die Erzähltheorie. 6. Auflage. München: Beck.
- MEURER-BONGARDT, Judith (2020): Die Kunst auf einem beschädigten Planeten zu leben. Der dystopische Roman als Erzählform des Anthropozäns am Beispiel nordeuropäischer Literatur. In: *Diegesis* 9.2/2020, S. 96–121.
- NITZKE, Solvejg/ KOCH, Lars (2020): Prekäre Heimat. Programmatik und Scheitern eines Entstörungsversuchs. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 1/2020, S. 1–14.
- NÜNNING, Ansgar (2013a): Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie. In:

- Kultur – Wissen – Narratologie. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaft. Hrsg. v. Alexandra Strohmaier. Bielefeld: transcript, S. 15–53.
- NÜNNING, Ansgar (2013b): Krise als Erzählung und Metapher: Literaturwissenschaftliche Bausteine für eine Metaphorologie und Narratologie von Krisen. In: Krisengeschichte(n). „Krise“ als Leitbegriff und Erzählmuster in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Hrsg. v. Carla Meyer, Katja Patzel-Mattern u. Gerrit Jasper Schenk. (= Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Beihefte, Bd. 210) Stuttgart: Franz Steiner, S. 117–144.
- PARR, Rolf (2008): Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsaspekten, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft. In: *Schrikkultur und Schwellenkunde*. Hrsg. v. Achim Geisenhanslüke u. Georg Mein. Bielefeld: transcript, S. 11–64.
- PFISTER, Manfred (1985): Zur Systemreferenz. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, S. 52–58.
- RABINOVICI, Doron (1997): *Suche nach M. Roman in zwölf Episoden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- RABINOVICI, Doron (2019): *Die Außerirdischen*. Berlin: Suhrkamp.
- SCHMID, Wolf (2018): Ereignis. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. Hrsg. v. Martin Huber u. Wolf Schmid. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 312–333.
- SEEBER, Hans Ulrich (2013): Präventives statt konstruktives Handeln. Zu den Funktionen der Dystopie in der anglo-amerikanischen Literatur. In: *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. Hrsg. v. Günter Blamberger u. Dietrich Boschung. München: Fink, S. 185–205.
- TITZMANN, Michael (2003): Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik. In: *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*. Hrsg. v. Herbert Ernst Wiegand. Bd. 13.3: Semiotik. Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Hrsg. v. Roland Posner, Klaus Robering u. Thomas A. Sebeok. Berlin, New York: De Gruyter, S. 3028–3103.
- ZEISSLER, Elena (2008): *Dunkle Welten. Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Marburg: Tectum.

Onlinequellen

- JANSEN, Miriam (2017): *Textanfänge in dystopischer Literatur – Ein schematheoretischer Ansatz*. Publikationsserver der RWTH Aachen University. URL: <https://publications.rwth-aachen.de/record/697393/files/697393.pdf> [12.04.2022].

II

REZENSIONEN UND BERICHTE

BESCANSA, Carme/ SAALBACH, Mario/ TALAVERA, Iraide/ IZTUETA, Garbiñe (Hgg.) (2020): Unheimliche Heimaträume. Repräsentationen von Heimat in der deutschsprachigen Literatur seit 1918. Bern u.a.: Peter Lang, ISBN 978-3-0343-3141-8, 256 S.

In der Reihe A des *Jahrbuchs für Internationale Germanistik* wurde 2020 der Sammelband *Unheimliche Heimaträume* herausgegeben, der im Rahmen von zwei Forschungsprojekten mit Förderung durch die Universität des Baskenlandes UPV/EHU (EHU15/09) und das Spanische Ministerium für Wissenschaft und Innovation (FFI2017-84342-P) entstanden ist. Das Hauptziel dieses Bandes ist die Erweiterung des Heimatkonzepts um das Unheimliche, das einen Bestandteil der Heimat bildet und aufgrund der Analyse von ausgewählten literarischen Werken folgende These zu beweisen: „Festzuhalten ist, dass das Unheimliche ein dynamisierendes Element darstellt, das gegen die Erstarrung eines hegemonialen homogenen Heimatverständnisses wirkt, d.h. gegen die Naturalisierung eines binomischen Raumkonstrukts des Eigenen gegenüber dem Fremden.“ (S. 11) In insgesamt 18 Beiträgen dieses Bandes werden verschiedene Aspekte des Heimatkonstrukts nuanciert und durch die Analyse der literarischen Darstellungen der Heimat, Heimatsuche und des Heimatverlusts in Romanen und Erzählungen der Gegenwartsliteratur untermauert.

Im ersten Beitrag *Heimat und Unheimliches im Werk Franz Kafkas* widmet sich **Thomas Anz** der Heimatmetaphorik in Kafkas Werk, die einen in der Forschung bislang verkannten Stellenwert habe, obwohl das Unheimliche und seine Präsenz in der vertrauten Umgebung, der Heimat und der Familie für Kafkas Texte kennzeichnend seien. **Peter Blickle** setzt sich im zweiten Artikel *Heimat und das Unheimliche im 21. Jahrhundert* mit der Heimat und dem Unheimlichen in Werken der baskischen Autorin Dolores Redondo auseinander und arbeitet dabei mit den „Metaphern von Identitäten und Emotionen“ (S. 39) sowie mit ihrer Verbindung zu Identitätskonstruktionen und Emotionen, die sie beim Lesepublikum auslösen können. Im Beitrag *Die Aktualität des Unheimlichen im gegenwärtigen Heimatdiskurs* von **Carme Bescansa** wird die Aktualisierung des Heimatskonzepts durch das Unheimliche in der Gegenwartsliteratur am Beispiel des Erzählbandes *Nachtsendung* von Kathrin Röggla analysiert, denn „Röggla schildert performative Heimaträume, in denen das Unheimliche als Protagonist fungiert“ (S. 55).

Die darauffolgenden Beiträge beleuchten verschiedene Perspektiven und Bedeutungen des Heimatsbegriffs näher. **Mario Saalbach** widmet sich dem Thema ‚Heimat und das Unheimliche‘ aus der diachronischen Perspektive mehrerer Generationen. In seinem Beitrag *Deutschland, unheimliche Heimat. Heimatkonstruktion und Heimatgefühl in Günter Grass' Novelle „Im Krebsgang“* stellt er die Suche nach der neuen Heimat und die Identitätsbildung der Generationen nach dem zweiten Weltkrieg dar und „überträgt das Panorama auf das heutige Deutschland, das von vielen als ‚unheimliche Heimat‘ empfunden wird“ (S. 13). Die synchronische Hinsicht der jüngsten Generation auf diese Problematik bietet **Garbiñe Iztueta**. In ihrem Beitrag *Clemens*

Meyer und das Unheimliche als Nachwendebild: „Literatur muss weh tun, sonst ist es nicht wert“ analysiert sie Clemens Meyers Romane *Als wir träumten* (2006) und *Im Stein* (2013), deren Handlung sich in der Leipziger Unterwelt der späten DDR und in der Wendezeit abspielt, und behauptet, dass „Meyers Heimatentwurf, von dystopischen Merkmalen geprägt, vollkommen mit der freudianischen Konstellation des Unheimlichen“ zusammenfällt (vgl. S. 85). **Karolina Sidowska** setzt sich mit dem Heimatkonstrukt aus der räumlichen Perspektive auseinander und analysiert *Erinnerung als Entfremdung. Das Unheimliche des Raumes am Beispiel des Erinnerungsortes Gdańsk/Danzig bei Stefan Chwin*. Diese Stadt spielt eine Sonderrolle sowohl in der deutschen als auch in der polnischen Kultur und Literatur und hat in beiden Ländern den Status eines wichtigen Gedächtnisortes. Im Zentrum des Interesses steht das Zurechtfinden der zurückgewonnenen, doch veränderten Heimat. Mit einem anderen Aspekt des Heimatbegriffs, und zwar mit der Sprache, setzt sich **Lesley Penné** im Beitrag *Heimatsuche in einer unheimlichen Sprache in den Werken von Freddy Derwahl und Leo Wintgens* auseinander. In Werken dieser beiden belgischen Autoren wird die Sprache nicht räumlich, sondern vielmehr sprachlich verortet. Das Verhältnis zur Muttersprache war aber, wie gezeigt wird, nach dem zweiten Weltkrieg nicht unproblematisch und beeinflusste die Beziehung zur Heimat so, „dass sich die deutschsprachige belgische Bevölkerung in der eigenen Muttersprache nicht mehr heimisch fühlte“ (S. 105).

Natalia Villamizar fokussiert dagegen Österreich und erweitert somit das Heimatkonzept um eine weitere Perspektive. In ihrem Beitrag *Unheimlichkeit und Mimesis in „Die Ursache“ von Thomas Bernhard* werden die ambivalente Beziehung zur Heimat, ihre Darstellungen und dazu verwendete Stilmittel im autobiographischen Roman Bernhards im Rückgriff auf Adornos und Horkheimers Auffassung des Begriffs Mimesis analysiert. **Claudia Albes** widmet sich im Beitrag *Unheimliche Heimat – Überlegungen zur Tauglichkeit einer Denkfigur am Beispiel literaturwissenschaftlicher Arbeiten über W. G. Sebalds „Schwindel. Gefühle“* dem Werk des Schriftstellers W. G. Sebald und kommt zur Schlussfolgerung, dass Heimat in seinen Texten als ein imaginäres, flüchtiges und sich veränderndes Konzept fungiert. Wie der Titel „*Es ist natürlich nirgendwo so schön wie in der Heimat*“. *Die Heimatkonstruktion in „Der Revisor oder das Sündenbuch“ von Lukas Linder* andeutet, steht in dessen Zentrum die Heimatkonstruktion im Werk des Schweizer Schriftstellers Lukas Linder. **Monika Waśik** untersucht hier, wie der Autor mit nationalen Mythen spielt und die Idee einer Anti-Idylle entwickelt, und zeigt auf, wie die Protagonisten von Angst vor einer von außen kommenden Bedrohung und somit vor allem vor dem Fremden, Neuen, Unbekannten beherrscht werden (vgl. S. 137f.).

Die folgenden vier Beiträge widmen sich dem DDR-Erbe und seinem Einfluss auf die individuelle und kollektive Identitätssuche, dem Heimatverlust und der Suche nach neuer Heimat. Im Beitrag *Was bleibt, sind Bilder. Unheimliche Heimatlosigkeit und -sehnsucht in Christa Wolfs „Sommerstück“* befasst sich **Withold Bonner** mit Heimatverlust, Heimatsehnsucht und -konstruktion in Wolfs Prosatext *Sommerstück*

(1989), in dem der Heimat „neben der temporalen eine evident spatiale Dimension zukommt“ (S. 147). **Sabine Egger** untersucht in ihrem Beitrag *Gespräche mit einem verwesenden Fuchs und anderes Befremdliches in Lutz Seilers Lyrik und Prosa* die Heimatkonstruktion in Seilers Roman *Kruso* (2013). Für die Flüchtlinge aus der DDR, die kurz eine Insel bewohnen, wird diese Heimat als etwas nicht Stabiles, eher als ein Durchgangsraum betrachtet. **Grazia Berger** untersucht *Unheimliche Heimatliebe und Heimatverlust bei Siegfried Lenz*, indem sie den Versuch einer ethischen Standortbestimmung in der Erzählung *Schwierige Trauer* (1960) und im Roman *Heimatmuseum* (1978) unternimmt und die ethischen Parameter der Heimatkonstruktion, vor dem Hintergrund der Vertriebenenproblematik im Werk von S. Lenz, näher beleuchtet. Dem Roman *Heimatmuseum* von Lenz widmet sich auch **Yuko Nishio**, wobei sie in ihrem Beitrag *Heimatlich unheimlich. Das Un-heimatliche in Siegfried Lenz' Roman „Heimatmuseum“* Wert auf die Analyse der Denkmuster von Protagonisten, deren Haltung der Heimat gegenüber und den dazugehörigen Heimatgefühlen legt.

Die Problematik der Migration, des Heimatverlusts und der Heimatsehnsucht betrifft nicht nur Erwachsene, sondern auch Kinder und Jugendliche, denen sich die zwei weiteren Beiträge widmen. *Wenn die Vergangenheit die Gegenwart bedroht und die Heimat unheimlich wird: Mirjam Pressler in „Die Zeit der schlafenden Hunde“* (2003) von **Iraide Talavera** beschäftigt sich mit den literarischen Mitteln, die Pressler verwendet, um die Entfremdung von der Heimat, deren ‚Unheimlichkeit‘ und die damit verbundene Identitätsentwicklung der Hauptfiguren den Lesern/innen zu vermitteln. **Montserrat Bascoy Lamelas** untersucht in ihrem Beitrag *Migrationsprozesse und unheimliche Heimat bei Olga Grjasnowa und Julya Rabinowich* zwei Romane, in denen der Einfluss von traumatischen Erinnerungen auf die Wahrnehmung der ursprünglichen Herkunftsländer dargestellt wird. Die Heimat wird dadurch im Endeffekt als unheimlich empfunden. In diesem Zusammenhang kommt den Begriffen ‚Zuhause‘ und ‚Dazwischen‘ eine wichtige Rolle zu.

Die letzten zwei Beiträge widmen sich schließlich der baskischen Literatur. **Ana Gandara Sorarrain** analysiert in ihrem Beitrag *Estrangement and Basque homeland: emotional instigators vs. ancestral voices in Jon Juaristi's writings* das Werk von Jon Juaristi und das komplexe Verhältnis der Ahnen in der Post-Franco-Ära zur baskischen Heimat (vgl. S. 17). Der letzte Beitrag *Wrestling with the motherland in Ramon Saizarbitoria's „Martutene“* von **Izaro Arroita Azkarate** setzt sich mit der Frage des Nationalismus und nach der „Transmission des nationalistischen Gedankenguts“ (S. 17) auseinander.

Der vorgelegte Band stellt die neuen Tendenzen in der Heimatforschung in der Literaturwissenschaft dar und erschafft einen spannenden Querschnitt durch die Werke der deutschsprachigen (und teils auch baskischen) Gegenwartsliteratur aus der Perspektive der Heimatkonstruktion bzw. Heimatrepräsentation. Die Beiträge sprechen ein breites Spektrum von Aspekten an, die dabei eine wichtige Rolle spielen – wie territoriale, zeitliche, sprachliche Verortung, Migrationserfahrungen, Nationalismus oder Erinnerungen. Die Analyse der einzelnen literarischen Texte veranschaulicht

sehr gut, dass verschiedene theoretische Grundlagen herangezogen und fruchtbar gemacht werden können. Zu empfehlen wäre nur eine sprachliche und typographische Vereinheitlichung (Zitate, Schlüsselwörter) des Textes, um die Konzeption des Bandes als Ganzes noch mehr hervorzuheben.

Gabriela Šilhavá (Ústí nad Labem)

EWERS, Hans-Heino (2022): Theorie der kinder- und jugendliterarischen Kommunikation. Eine Grundlegung. Berlin: Schwabe Verlag, ISBN 928–3–7574–0078–1, 264 S.

Hans-Heino Ewers ist einer der bedeutendsten Literaturwissenschaftler/innen der deutschsprachigen Länder auf dem Gebiet der Kinder- und Jugendliteratur. Besonders bekannt ist er aus der Zeit seiner Wirkung an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main, wo er von 1989 bis 2014 Direktor des Instituts für Jugendbuchforschung war. Heutzutage ist sein Name mit dem Zentrum für Buchwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Humboldt Universität zu Berlin verknüpft, wo er sich u.a. auch der Literaturdidaktik widmet, was eine Zäsur in seinem wissenschaftlichen Engagement darstellt. Aus diesem Grund wurde sein neues Buch in Fachkreisen unter anderem mit folgender Frage erwartet: Wie veränderten sich seine Kinder- und Jugendliteratur-Auslegungen, insbesondere seit seiner letzten diesem Thema gewidmeten und 2012 erschienenen Publikation? (EWERS 2012)

Die neueste Monografie von H.-H. Ewers ist in drei Teile aufgeteilt, deren verbindendes Element der bereits im Buchtitel avisierte Begriff *Kommunikation* ist. In jedem Teil wird eine andere Perspektive vorgelegt, aus der die Kinder- und Jugendliteratur und vor allem alle mit ihr verbundenen Handlungen beschrieben werden. Im Teil 1 (Grundstrukturen der kinder- und jugendliterarischen Kommunikation, S. 15–60) wird die Aufmerksamkeit auf den Prozess der Entstehung und Vermittlung literarischer Werke gerichtet. Im Teil 2 (Produktions-, Distributions- und Evaluationssysteme der kinder- und jugendliterarischen Massenkommunikation, S. 61–128) wird die literarische Praxis unter die Lupe genommen, die als Weg der bereits veröffentlichten Werke zu ihren Adressat/innen zu beschreiben ist. Im Fokus stehen erstens unterschiedliche Kinder- und Jugendliteraturverlage sowie Kinder- und Jugendliteraturproduzenten, die zum Gebiet der Vermarktung der Kinder- und Jugendliteratur gezählt werden. Zweitens sind es Bibliotheken und Schulen, die auch einen bestimmten Anteil an der Verbreitung der kinder- und jugendliterarischen Texte zu ihrem Lesepublikum haben. Das Bibliothekswesen und Schulwesen stellen (in Bezug auf Schulbibliotheken und Auswahl der Schullektüre) einen Bestandteil des Evaluationssystems dar, in dem die Bewertung der Werke besonders von der Literaturkritik eine relevante Rolle spielt. Im Teil 3 (Aspekte des kinder- und jugendliterarischen Symbolsystems; S. 129–264) ist es die Substanztriade der Kinder- und Jugendliteratur an sich, die

in drei Schwerpunkte komprimiert wird: Der Autor geht von der Angemessenheit der kinder- und jugendliterarischen Botschaften aus, weiter fokussiert er sich auf die kinder- und jugendliterarischen Kommunikationsziele und zuletzt widmet er seine Aufmerksamkeit den mit der Kinder- und Jugendliteratur am meisten verbundenen Gattungen, konzentriert sich auf literarische Stoffe in Bezug auf das Gattungsnarrativ und teilweise auch auf sein Erziehungspotenzial, das meistens mit einem bestimmten Wissen im Sinne der Kognition verbunden werden kann.

Als kohäsives Mittel zwischen den vorigen und jetzigen Erforschungen von H.-H. Ewers ist die Gegenüberstellung der semantischen Begriffsauslegungen des Symbol- und Handlungssystems zu nennen,¹ in folgedessen die Kinder- und Jugendliteratur als ein interdisziplinäres Forschungsgebiet zu beschreiben ist.² Die Dichotomie des Symbol- und Handlungssystems wird durch den kommunikativ orientierten Blickwinkel abgeschwächt. Während die Teile 1 und 2 Themen aus den in den Jahren 2000³ und 2012 erschienen Publikationen aufnehmen, die sie innovativ und ausführlicher systematisieren, bringt Teil 3 neue Überlegungen ein, in denen sich Ewers bereits von der konventionellen Auffassung des Symbolsystems entfernt. Neu ist hier auch der implizit präsenste Akzent auf die Verbindung von Literaturwissenschaft und Pädagogik. Außer der ästhetischen Programmatik erscheinen auch der Bezug auf Entwicklungspsychologie, literarische sowie gesellschaftliche Paradigmen und Kindheit-Auffassungen in einem aktuellen Licht. Von besonderer Bedeutung ist das Subkapitel 3.3 „Aufriss belletristischer Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur“, in dem Ewers auf die gattungstypischen Wirkungsabsichten und ihren jeweiligen Gehalt eingeht. Neben der Unterscheidung belletristischer und sachbetonter sowie monomedialer und plurimedialer Gattungen, geht Ewers auch von einer Unterscheidung rein literarischer und rein ikonographischer Gattungen aus. Ewers beendet das Kapitel mit einer Übersicht belletristischer Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur. Jede Gattung wird mit Beispielen und Quellen der Primär- und Sekundärliteratur abgeschlossen. Als roter Faden zieht sich durch alle drei Teile der neuen Monografie Ewers Definition von Kinder- und Jugendliteratur. Sie wird als „[...] **Gesamtheit aller literarischen Botschaften** verstanden, die **an das Zielpublikum der Kinder und Jugendlichen adressiert** ist [Hervorh. im Original]“ (S. 15).

1 Nach der Auffassung von Carsten Gansel, die sich in den Forschungen deutschsprachiger Länder schon längst eingelebt hatte, repräsentiert das Symbolsystem das Gebiet der Literaturtheorie (GANSEL 1995). Die Forschungen des Handlungssystems sind auf den Umgang mit kinder- und jugendliterarischen Werken in der gesellschaftlichen Praxis zu beziehen. Diese Aufteilung wurde auch von den anderen Wissenschaftler/innen übernommen und weiter reflektiert, siehe dazu z. B. SEIBERT 2008.

2 Es handelt sich um das Spannungsfeld zwischen Literaturwissenschaft, Psychologie und Pädagogik (im Bereich des Schulwesens auch Didaktik – Anm. TB).

3 Die erste Publikation mit diesem Thema von H.-H. Ewers erschien 2000, die überarbeitete Auflage 2012.

Die neuste Publikation von H.-H. Ewers bietet eine komplexe Aufarbeitung der Kinder- und Jugendliteratur an, die über die Grenze der Literaturwissenschaft hinaus geht und die den interdisziplinären Charakter dieses Bereichs mehr als überzeugend bestätigt. Auffällig ist die Nutzung einiger Aspekte aus den Kommunikationswissenschaften, der Pragmalinguistik und Semiotik. Der Blickwinkel literarischer Kommunikation, der die interaktive Perspektive der Forschungen noch verschärft, ermöglicht Ewers sich in Teil 1 mit den Entstehungsprozessen der originären/spezifischen Kinder- und Jugendliteratur zu beschäftigen. Der faktischen Rezeption der (ursprünglich) literarischen (und der in andere Medien transponierten) Werke wurde in Teil 2 Raum gegeben. Es ist zu vermuten, dass die ausdifferenzierten Beschreibungen der Produktions-, Distributions- und Evaluationssysteme u. a. auch den Lehramtsstudierenden sowie künftigen Bibliothekar/innen beim Entdecken der Prinzipien, nach denen literarische Praxis funktioniert, behilflich sein können. Der in den Forschungen von Ewers inhaltlich komplett neue Teil 3 ist ein mehr als nur gelungener Versuch einer Synthese von Literaturwissenschaft und -pädagogik, die so gut wie möglich in den kulturgeschichtlichen Rahmen integriert wird. Es wurde auf diese Weise eine Gesamtübersicht der kinder- und jugendliterarischen Gattungen erzielt, die die Ambition hat, einige Lücken in den früheren Forschungen zu ergänzen. Man kann vermuten, dass die oben genannte Synthese für den Autor eine neue Perspektive darstellt, der er in der Zukunft seine Aufmerksamkeit widmen wird.

Literaturverzeichnis:

- EWERS, Hans-Heino (2000): *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*. München: W. Fink.
- EWERS, Hans-Heino (2012): *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*. Paderborn: W. Fink.
- GANSEL, Carsten (1995): *Systemtheorie der Kinder- und Jugendliteraturforschung*. In: Ewers, Hans-Heino u. a. (Hg.): *Kinder- und Jugendliteraturforschung 1994/1995* [Jahrbuch]. Stuttgart/ Weimar: Metzler, S. 25–42.
- SEIBERT, Ernst (2008): *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: UTB.

Tamara Bučková (Prag)

IZTUETA, Garbiñe/ BESCANSÀ, Carme/ TALAVERA, Iraide/ SAALBACH, Mario (Hgg.) (2021): Heimat und Gedächtnis heute. Literarische Repräsentationen von Heimat in der aktuellen deutschsprachigen Literatur. Bern u. a.: Peter Lang, ISBN 978–3–0343–3990–2, 204 S.

Der vorliegende Band *Heimat und Gedächtnis heute. Literarische Repräsentationen von Heimat in der aktuellen deutschsprachigen Literatur*, der insgesamt dreizehn Beiträge enthält, reagiert einerseits auf den aktuellen gesellschaftlichen Diskurs zum Begriff *Heimat* und dessen mediale Revitalisierung in den letzten Jahren, andererseits auch auf die Relevanz des Begriffs *Gedächtnis*, das durch die globale COVID-19 Pandemie an einer ganz neuen Bedeutung gewann.

Wie aus den Vorbemerkungen der Herausgeber/innen (Garbiñe Iztueta, Carmen Bescansa, Iraide Talavera und Mario Saalbach) hervorgeht, wird das Augenmerk auf den Heimatbegriff sowohl im politischen als auch im akademischen Diskurs gelegt. Als eines der wichtigen Ergebnisse der langjährigen Forschung wird die Schlussfolgerung präsentiert, dass Heimat nicht nur mit Begriffen wie Zeit, Raum und Identität zusammenhängt, sondern auch Begriffe wie Verlust, Distanzierung und Reflexion in Betracht gezogen werden müssen. Diverse Überlegungen und Thesen werden durch die Theorien von Maurice Halbwachs (1980), Aleida Assmann (2018), Astrid Erll (2016) und Reinhart Koselleck (2003) untermauert und gleichzeitig unterschiedliche wissenschaftliche Ansätze miteinander verglichen. Das große Anliegen des Bandes besteht darin, Schlüsselbegriffe wie Heimat, Postmemory, perspektivisches Gedächtnis, transnationales Gedächtnis und Familiengedächtnis in den Texten der neusten deutschsprachigen und baskischen Literatur zu untersuchen und aufgrund der Analyse der Texte neue Forschungsaspekte anzubieten und die Rezipient/innen zum weiteren Gedankenaustausch anzuregen. Im Band sind die meisten Beiträge auf Deutsch verfasst, ausgenommen drei Beiträge, deren Forschungsaspekt den Begriff *aberria* im baskischen Kulturraum darstellt und welche auf Englisch verfasst sind. (Vgl. S. 7–13)

Der erste Beitrag von **Withold Bonner** befasst sich mit dem autofiktiven Werk der deutsch-jüdischen Autorin Barbara Honigmann. Bei der Analyse geht er der Frage nach, welche unterschiedlichen und widersprüchlichen Konzeptionen von Heimat in Honigmanns Werk festzustellen sind. Bonner weist darauf hin, dass es wichtig wäre, nicht „[...] mit vorgefertigten Konzeptionen von Heimat an die jeweiligen literarischen Texte heranzutreten“, sondern zu betrachten „wie der jeweilige Text sein ganz eigenes, spezifisches Verständnis von Heimat konstituiert“ (S. 35).

Sabine Eggers Beitrag *Gedenkort, Nicht-Orte und Leerstellen: Zur Deterritorialisierung des Ichs in Katja Petrowskajas Vielleicht Esther* (2014) widmet sich ausführlich den theoretischen Ansätzen von Deterritorialisierung, Multidirektionalität und dem Begriff *Rhizom*, die für die Analyse der poetischen Autobiografie *Vielleicht Esther* grundlegend sind. Ein wesentlicher Teil des Beitrags thematisiert die Problematik der Suche nach den Spuren der Vorfahren, die dem Holocaust zum Opfer fielen. Bei der Erinnerungsreise wird die Protagonistin zum reisenden Subjekt. Im Beitrag

werden wichtige und aktuelle Forschungsansätze aufgegriffen, die auch die Nutzung von neuen Medien bei der Suche nach der Zugehörigkeit der dritten Generation nach dem Holocaust erörtern.

Carmen Bescansa unterzieht in ihrem Beitrag den Roman *Viktor hilft* (2018) von Vladimir Vertrieb der Analyse im Hinblick auf die Heimat als Definitionsrahmen für die dynamische Gestaltung von Identität. Im Beitrag wird ein spannendes Forschungsfeld konstruiert, in dem Heimat und Gedächtnis vorläufige Konstrukte bilden, die sich auf die Zukunft richten. Wie im vorherigen Aufsatz werden die Aspekte der Digitalisierung und der Transkulturalität und ihre Rolle bei Gedächtnisprozessen erforscht. Der Beitrag bietet auch eine interessante Auseinandersetzung mit aktuellen Themen wie Einstellungen zur humanitären Krise, zum heutigen Antisemitismus und Fremdenhass.

Grazia Berger setzt sich mit den Romanen *Katzenberge* (2010) und *Ambra* (2012) von Sabrina Janesch auseinander und untersucht sie hinsichtlich der Themen Nacherinnerung und Vertreibung in Osteuropa, die aus der Perspektive der dritten Generation thematisiert werden. Als Ergebnisse der gelungenen Romananalyse werden zwei Konzepte der Nacherinnerung vorgestellt. Nacherinnerung kann sich sowohl als Mittel zum Prozess der Versöhnung und Beheimatung als auch als gescheiterte Suche nach der emotionalen und räumlichen Heimat erweisen. Heimat muss in diesem Fall als Utopie wahrgenommen werden.

Im Beitrag von **Garbiñe Iztueta** wird der Frage nachgegangen, wie die Wende- und Nachwendekinder von der DDR geprägt wurden. Bei der Analyse des Romans *Familie der geflüchteten Tiger* (2016) von Paula Fürstenberg spielen die Feldtheorie Pierre Bourdieus und die Theorie des Transfers kognitiver Karten im Bereich des kognitiven Gedächtnisses eine bedeutende Rolle. In diesem Beitrag wird auch die Problematik des misslungenen kommunikativen Gedächtnisses aufgrund der Entdeckung des leiblichen Vaters und seiner Erkrankung aufgegriffen und thematisiert. Die Aufarbeitung von Heimat und Gedächtnis in Bezug auf den Topos der psychischen Erkrankung wird auch zum Hauptanliegen im Beitrag von **Anna-Lena Eick**, die die Darstellung dieser Themen im literarischen Erfahrungsbericht *Der alte König in seinem Exil* (2011) von Arno Geiger thematisiert. Der Beitrag bietet eine präzise theoretische Grundlage, indem er sich mit der Symptomatik der Alzheimer-Erkrankung sowie Erkenntnissen der Trauma-Theorie befasst. Auch in diesem Beitrag wird die Sehnsucht nach einem Zuhause als ein nicht erreichbarer Ort, als eine Utopie dargestellt.

Dass die Thematik Heimat und Gedächtnis nicht nur in der Literatur für Erwachsene, sondern auch in der Jugendliteratur bearbeitet wird, beweist **Iraide Talavera** in ihrer Auseinandersetzung mit vier Kurzgeschichten aus dem Band *Ich war dabei: Geschichten gegen das Vergessen* (2004) von Gudrun Pausewang. Der Beitrag weist darauf hin, dass die Übermittlung des Gedächtnisses der Vergangenheit mit dem Aufbau der heutigen Gesellschaft verbunden ist, und konstruiert ein spannendes und innovatives Forschungsfeld. Als theoretischer Rahmen für die Textanalyse werden die Theorien des Soziologen und Politikwissenschaftlers Hartmut Rosa verwendet. Deren

Grundgedanke ist es, eine Heimat zu schaffen, d.h. „die Hoffnung oder das Versprechen, eine Resonanzbeziehung zur Welt einzugehen“ (ROSA 2019: 153).

Wie sich der unabschließbare Prozess der Suche nach Heimat sowie die Erinnerung einer reflexiven Dimension im autobiografisch fiktionalen Roman *Marschmusik* (2017) von Martin Becker festmachen lassen, zeigt **Isabella Leibrandt** in ihrem Beitrag. Bei der Analyse setzt sie sich mit den philosophischen Ansätzen von Karen Joisten auseinander. Im Beitrag ist es gelungen, den theoretischen Ansatz bei der Analyse umzusetzen und den facettenreichen Begriff *Heimat* mit allen Nuancen im Roman zum Ausdruck zu bringen. Im Vordergrund der Analyse steht auch die angespannte Beziehung zwischen dem Wohnen und Gehen, die mit dem Begriff Heimat eng zusammenhängen.

Im letzten Beitrag der zweiten Sektion widmet sich **Gesa Singer** utopischen Heimat-Konzeptionen, die sie miteinander vergleicht und ihre Ansätze seit der Nachkriegszeit skizziert. Das Hauptanliegen der Analyse ausgewählter Werke besteht darin, den Begriff *Unheimliche Heimat* von W.G. Sebald in ausgewählten Werken von Robert Menasse zu erforschen. Mit dem Begriff *Unheimliche Heimat* sind Themen wie Unmöglichkeit des Bleibens in der alten Heimat und folgende Flucht, Migration oder Vertreibung in eine neue Heimat verbunden. Bei der Analyse wird der Frage nachgegangen, ob sich das Unwohlsein ausschließlich auf die alte oder auch auf die neue Heimat bezieht.

In der letzten Sektion des Bandes werden vier Beiträge von **Mari Jose Olaziregi, Daria A. Eismann, Amaia Elizalde/Mikel Ayerbe** und **Beñat Sarosola/Ana Gandara** vorgestellt, die sich der Thematik Heimat und Gedächtnis in der baskischen Literatur ausführlich widmen. In den Beiträgen wird hochspannenden Fragen nachgegangen wie z.B. nach der Universalität der Gewalt, nach Konfrontationen in der Gedächtnislandschaft zwischen konfliktiven Emotionen und Erinnerungen, nach der Suche nach dem Ursprung des Terrors oder nach der literarischen Verarbeitung der Täter-Opfer Konstellation. Alle Beiträge bieten neue Forschungsaspekte und zeigen, dass die Thematik Heimat und Gedächtnis in der baskischen Literatur eine neue Forschungsperspektive öffnet.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass der Band gut aufgebaut und strukturiert ist. Er präsentiert ein breites Spektrum an Beiträgen, die das gemeinsame Thema Heimat und Gedächtnis aus unterschiedlichen Perspektiven näher beleuchten. Die ausgewählten Beiträge zeigen die Aktualität der Auseinandersetzungen der jüngeren Generation, für die Postmemory meistens die einzige Quelle für die Verarbeitung der Familiengeschichte und der Vergangenheit darstellt, sei es mit der deutsch-jüdischen, russisch-jüdischen oder mit der DDR-Vergangenheit. Besonders interessant ist die literarische Aufarbeitung der Themen Exil, Kriegstraumatisierung, unerreichbare Sehnsucht nach einem Zuhause verbunden mit Demenzerkrankungen. In den Beiträgen werden verschiedene gedächtnistheoretische Ansätze vorgestellt, miteinander verglichen und auch kritisch betrachtet. Es werden auch gelungene Dialoge zwischen

den theoretischen Ansätzen und Erkenntnissen aus der Trauma-Theorie, Feldtheorie und Identitätskonzepten geführt.

Die Beiträge bieten neue Anregungen zum Nachdenken über den Begriff *Heimat*, liefern neue Impulse, wodurch neue Forschungsfelder eröffnet werden. Aus diesem Grund ist es empfehlenswert, sich mit den einzelnen Beiträgen näher zu befassen.

Literaturverzeichnis:

- ASSMANN, Aleida (2018): One land and three narratives: Palestina sites of memory in Israel. In: *Memory Studies*, Vol, 11/2018 (3), S. 287–300.
- ERLL, Astrid (2016): Foreword. In: *Memory in a Mediated World. Remembrance and Reconstruction*. Hrsg. von Amdrea Hajek, Christine Lohmeier u. Christian Pentzold. Houndmills: Palgrave MacMillan, S. X-XII.
- HALBWACHS, Maurice (1980): *The Collective Memory*. New York: Harper & Row.
- KOSELECK, Reinhard (2003): *Zeitschriften: Studien zur Historik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- ROSA, Hartmut (2019): *Heimat als anverwandter Weltaussicht. Ein resonanztheoretischer Versuch*. In: *Heimat Global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion*. Hrsg. von Edoardo Costadura, Klaus Ries u. Christine Wiesenfeldt. Bielefeld: transcript, S. 153–172.

Martina Mühlberg Krejčová (Ústí nad Labem)

Cassandra: Krisenfrüherkennung durch Literatúrauswertung. Ein Projekt-Bericht

Die Idee des Projekts „Cassandra“ (vgl. WERTHEIMER 2021) erwuchs aus der Notwendigkeit für eine engagierte Literaturwissenschaft zu plädieren. Auch Literaturwissenschaftler/innen können handeln und einen praktischen Beitrag für die Gesellschaft leisten. Literarische Texte liefern sowohl ästhetische Werte als auch praktische Daten und Informationen über die Wirklichkeit. Die Projektteilnehmer/innen (Tübingen, Wrocław) teilen die Meinung, dass literarische Texte zahlreiche Möglichkeiten für die Analyse von gesellschaftlichen Entwicklungen und politischen Konflikten bieten. Was aber die Leistung des Projekts ist, ist der Ansatz, dass es produktiv ist, Literatur in der Krisenfrüherkennung als Ressource für das Erfassen dynamischer Faktoren einzusetzen. Erste Fallstudien des Projekts, durchgeführt von Jürgen Wertheimer und seinem Team (Tübingen), zeigen, dass „literarische Texte (1) früher und differenzierter als andere Medien auf Schlüsselthemen und Emotionen (Bedrohungsgefühle, nationalistische/separatistische Gefühle) verweisen und (2) auf Wahrnehmungen und damit das Verhalten von Konfliktparteien einwirken und so

auch aktiv an der (Gewalt-)Dynamik einer Krise/eines Konflikts beteiligt sein können“ (WERTHEIMER 2021: 166f.).

Auf diese Weise können literarische Texte für politische Praxis erfasst werden. Gerade der Bereich der Krisenfrüherkennung könnte von der Arbeit des Projekts stark profitieren. Die Literatur vermag in ihrer ästhetischen Perspektive eine Distanzhaltung zu Diskursen des Wissens, die sich sehr oft aus politischen Konzepten entwickeln, zu bewahren. Krisen, Kriege, Traumata, Ängste, Fremdheit sind Phänomene, die in literarischen Texten zum Vorschein kommen und an Figuren durchgespielt werden. Die Literatur verweist differenzierter als andere Medien auf diese Schlüsselthemen, weil sie diese Erfahrungen an konkrete Figuren heftet, die in einer fiktiven Wirklichkeit agieren. Zum einen handelt es sich um ein dokumentierendes Potenzial, zum anderen lässt sich in literarischen Texten ein seismografisches und prognostisches Potenzial beobachten. In fiktiven Texten werden potenzielle Wirklichkeiten entwickelt, Problemstellungen konkretisiert und plastisch gemacht, Störungen hervorgerufen. Das Sichtbarmachen von Störungen führt in einer geraden Linie zu der Erkenntnis, dass literarische Texte für die gesellschaftliche Praxis im Bereich der Krisenprävention produktiv gemacht werden könnten. Jürgen Wertheimer schreibt in diesem Zusammenhang folgendes: Literatur ist „die primäre Quelle, um an dasjenige heranzukommen, das unter Zahlen, Daten, Fakten oft erschlagen und begraben wird – an den Faktor Mensch, an das Individuum“ (WERTHEIMER 2021: 164). Als Beispiel könnte hierfür der Roman von Linus Reichlin *Das Leuchten in der Ferne* angeführt werden (mehr dazu WOLTING 2019).

Das „Was“ des Erzählens ist schnell zusammengefasst. Der Mitfünfziger und nicht mehr sehr gefragte Journalist Moritz Martens versucht in Berlin ‚sesshaft zu werden‘. Im Arbeitsamt trifft Martens die vierzigjährige Halb-Afghanin Miriam Khalili. Für den Abend verabreden sie sich bei Miriam zu Hause und Miriam berichtet Martens von einer Idee für ein brisantes Interview. Martens beschließt entgegen seiner eigenen Überzeugung, mit Miriam nach Afghanistan zu reisen und die Reportage über Bacha Posh zu schreiben. Während des Aufenthalts wird er als Geisel genommen. Martens lebt monatelang mit „den Männern“ (REICHLIN 2013: 259) zusammen, er durchstreift die Geröllfelder, die Gebirgslandschaften am Hindukusch, isst mit ihnen, schläft in den von ihnen eingenommenen Höfen, ist Zeuge einer Steinigung. Er berichtet über das, was er sieht, ohne es zu bewerten.

Für einen westlichen Leser sind es verstörende Leseerfahrungen, denn das, was Martens erzählt, ist in der westlichen Welt unbekannt und fremd. Es zeigt aber, dass es kaum eine Möglichkeit gibt, diese Welt zu verstehen und einzuschätzen. Allmählich entwirft Martens anhand seiner Primärerfahrungen ein ‚gesellschaftliches Modell‘ der Gruppe. Dementsprechend verändert der Erzähler den *point of view* in eine mögliche kollektive Stimme der Dorfbewohner: „Sie kommen in ein Dorf. Sie sind bewaffnet und die Dorfbewohner haben Angst. Sie sagen: *Seid willkommen! Esst, nehmt euch alles, was ihr braucht, wir sind alle in Gottes Hand!* [...] *Aber was sollen wir mit dieser Frau tun, mit der Ehebrecherin* [...] *Aber jetzt, wo ihr hier seid, ihr*

tapferen Mudschaheddin, richtet sie nach dem Gesetz!“ (REICHLIN 2013: 260 f.) Der Erzähler kommentiert das Geschehen aus Martens Perspektive: „Der Name Gottes fiel so oft, wie jeder ihn hier hören wollte. Sie bekamen nicht genug davon, denn es gab hier keine andere Instanz außer Gott.“ (Ebd.) „Keinem der Männer konnte man etwas vorwerfen. Keiner hatte willkürlich einen Stein geworfen, sondern in Erfüllung des Gesetzes. Es war ein archaisches, rohes Gesetz, aber es war ein Gesetz und es hatte hier dieselbe Gültigkeit wie anderswo die Prinzipien des römischen Rechts.“ (Ebd. 263) Martens versucht die Situation aus dem Blickwinkel der Taliban zu begreifen und übersetzt sie in seine eigene Begriffssprache. Die Gesetze der Taliban erhalten durch den Vergleich mit der Gültigkeit des Römischen Rechts eine neue Bedeutung. Wenn man genau den Text liest, dann merkt man, dass europäisches Verständnis für Recht, Gerechtigkeit, für Bildung und Aufklärung in Afghanistan weitgehend fehlen. Solche ‚Aufstörungen‘ (vgl. GASEL 2013) machen es deutlich, dass sich hier ein Konfliktpotenzial auftut, das jederzeit aufbrechen wird, sobald die bestehende Ordnung in Frage gestellt wird. Sobald die ISTAF-Kräfte das Land verlassen, werden die Gesetze, die sie nur mit den Waffen durchsetzen und aufrechterhalten, ihre Gültigkeit verlieren und die Gesetze der ansässigen Bevölkerung werden erneut in Kraft treten. Der ISTAF-Einsatz in Afghanistan begann 2001, der Band von Linus Reichlin erschien 2013, die blutige Rückkehr der Taliban-Regierung fand direkt mit dem Abzug der ISTAF-Kräfte 2021 statt.

In der Literatur werden viele Alternativmöglichkeiten durchgespielt. Die Erzähler/innen schildern Vorgänge, schlagen Lösungen vor, suchen nach potenziellen Verläufen für ihre Geschichten. Diese Simulationen gewähren einen Einblick in unbekanntes Welten und lassen daraus Schlüsse ziehen, die der Gesellschaft zur Verfügung gestellt werden können, um sich anbahnende Konflikte in den betreffenden Gesellschaften frühzeitig zu erkennen und mithilfe diplomatischer Prävention oder humanitärer Hilfe zu verhindern. Heutzutage leiden die Gesellschaften nicht an Informationsmangel, sondern sie werden mit Fakten, Daten und Geschehnissen überflutet. Diese Überflutung und Überreizung macht eine Analyse und Einschätzung der Lage schwierig. Literatur dagegen bringt in der Diegese Phänomene in Zusammenhänge, schafft Kontexte, liefert ein ganzheitliches Bild der dargestellten Realität. Durch die Schilderung der Handlungen und der Gedanken der Figuren können latente Spannungen, Gewaltpotenziale, ja Störungen, die Systeme aufrütteln und zur Veränderung zwingen (vgl. LUHMANN 2008), offen gelegt werden. Es heißt aber nicht, dass Autor/innen in die Zukunft sehen können. Es geht um das „Etwas“, wie Jürgen Wertheimer schreibt, das in „einer Geschichte angelegt ist, ohne dass der Autor selbst es möglicherweise ahnt: sich allmählich aufbauende gesellschaftliche Nervosität und Verunsicherung, soziale Spannungen und Irritationen“ (WERTHEIMER 2021: 166). Da literarische Texte Wirklichkeit dokumentieren, lassen sich ihnen Informationen über menschliche Psychen, über Lebensumstände, über vorherrschende und unterdrückte Denkweisen entnehmen. Gesellschaftliche wie psychische Systeme arbeiten sich an Störungen ab, da sie behindernd, aufstörend oder gar zerstörend wirken. Bestimmte aufstörende

Geschehnisse entfalten eine Wirkung, die es unmöglich macht, über sie hinwegzugehen (vgl. GANSEL 2013). In dem Projekt geht es also darum, Texte auf ihr Veränderungs- und Aufstörungspotenzial hin zu lesen und zu analysieren. Das Hervorheben der dem Text immanenten Störungen könnte ein Indiz für bevorstehende Konflikte sein. Denn das Projektteam begreift Literatur als ein Archiv, ein Speicher der kollektiven Erfahrung einer Kultur, in dem sich Unausgesprochenes, die Seelenzustände von Individuen aber auch die Mentalitäten von Klassen, von Regionen und Orten bis ins Detail manifestieren.

Kontakt: Monika Wolting, monika.wolting@uwr.edu.pl, Jürgen Wertheimer, juergen.wertheimer@projekt-cassandra.net

Literaturverzeichnis:

GANSEL, Carsten (2013): Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘ – Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur. In: Das Prinzip Störung. Hrsg. v. Carsten Gansel u. Norman Ächler. Berlin: De Gruyter.

LUHMANN, Niklas (2008): Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

REICHLIN, Linus (2013): Das Leuchten in der Ferne. Köln: KiWi.

WERTHEIMER, Jürgen (2021): Sorry Cassandra! Warum wir unbelehrbar sind. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke. Webseite des Projekts ULR: <https://www.projekt-cassandra.net/>.

WOLTING, Monika (2019): Der neue Kriegsroman. Heidelberg: Winter.

Monika Wolting (Wroclaw)

ENGLISCHE ABSTRACTS

CARME BESCANSÀ: The concept of ‘Heimat’ in relation to memory and dystopia

This article sets out the foundations that provide the theoretical framework for the subsequent contributions. The concept of ‘Heimat’ has been an important topic in the academic discussion about the parameters of definition of people and societies for several years. It is understood as a dynamically constructed, complex and hybrid (also imaginary) space of self-reflection. In this article, the analysis of the concept of ‘Heimat’ is continued. It is related to dystopia and memory and made fruitful for literary evaluation. The (non-linear) time dimension of the ‘Heimat’, in which a dialogue between the time levels takes place, proves to be of particular relevance: memory – the open, constant processing of past homelands (‘Heimaten’) – acts as one source of reflection, the dystopia of foreseeable homelands as the other. Such dynamics illustrate the development and the historicity of the given situation and thus place special emphasis on the responsibility of society and of the individual for such developments.

Keywords: homeland, memory, dystopia, utopia, German-language literature

WITHOLD BONNER: “Vorwärts oder rückwärts wird sinnlos”. ‘Heimat’ as a dystopia in Franz Fühmann’s *Saiäns-Fiktschen*

‘Heimat’ is a central topos in the work of the GDR author Franz Fühmann (1922–1984), not least because of the fear of losing the new political ‘Heimat’ (home) that he thought he would find in the GDR. Around 1974, Fühmann began writing the seven stories for *Saiäns-Fiktschen*, that describe a dystopian world in the year 3456, in which two world powers, Uniterr and Libroterr, are irreconcilably opposed. The narratives focus on Uniterr, which bears thinly veiled traits of the socialist camp. This article shows how, in addition to the rejection of utopia and hope, a criticism of monocausal chains of argument teleologically focusing on the superiority of Uniterr emerges in the narratives. The political-cultural memory instrumentalized for this purpose is reduced to absurdity, sometimes through the view into the future enabled with the help of newly developed gadgets, sometimes through the look into the past. Furthermore, it is shown how the dual world of Uni- and Libroterr is questioned by the suppressed knowledge of the existence of Andorra, the third state, which signifies the possibility of something else. An important function is the updating of cultural memory, which, through numerous literary intertextual references, shows analogies between inquisitorial, fascist, Stalinist and, last but not least, real socialist societies.

Keywords: GDR literature, homeland, memory, dystopia, utopia, Franz Fühmann, *Saiäns-Fiktschen*

GARBINE IZTUETA-GOIZUETA: ‘Wende’ as a field of experimentation: critical-posthumanistic and utopian-dystopian perspectives on ‘Heimat’ in Lutz Seiler’s *Stern 111*

In this article, homeland and dystopia in Lutz Seiler’s novel *Stern 111* are reconciled with a critical-posthumanist approach to memory of the fall of the Wall. The question of what literary contribution the topic of ‘Heimat’ makes in connection with critical-posthumanist perspectives, dystopian elements and memory discourses in the novel is pursued. Based on Braidotti’s critical posthumanist narrative elements of *defamiliarization, nonlinearity, role of figuration and critique on dogmatic truth*, Haraway’s tentacle metaphor and Layh’s postulates on critical dystopia, this article aims to interpret the novel *Stern 111* as an innovative perspective on the 1989 turnaround.

Keywords: critical posthumanism, dystopia, homeland, Lutz Seiler, *Stern 111*

LUKAS PRIESKE: ‘Heimat’ as border crossing. Cultural memory and dystopian narration as modes of conservative home construction in Jeremias Gotthelf’s (1842) and Mark M. Rissi’s (1983) *Die schwarze Spinne*

This article compares Jeremias Gotthelf’s Biedermeier novella *Die schwarze Spinne* (1842) with Mark M. Rissi’s same-titled film adaptation (1983). The focus of this study is the question of how in both cases ‘Heimat’ (homeland), dystopia and memory are related to each other in order to make a normative-moral system with didactic claims narratable. Based on the fact that all three concepts show a structural similarity, it is worked out to what extent both versions of *Die Schwarze Spinne* make use of them in order to make contemporary variants of conservative homeland constructions narratable. While Gotthelf designs a Biedermeier ideal of home that is existentially threatened by secularization and emancipation and is dependent on the constant updating of this threat through cultural memory, a positive home ideal in Rissi’s film is only recognizable as a virtual vanishing point in the future.

Keywords: homeland, dystopia, memory, Jeremias Gotthelf, *Die schwarze Spinne*, film adaption

THOMAS FUHR: ‘Heimat’ as a dystopia in Mischa Kopmann’s novel *Dorfdioten*

The contribution brings criteria of critical dystopia into dialogue with a village novel of the 21st century, Mischa Kopmann’s *Dorfdioten*. The novel, told in the present tense from the perspective of the protagonist, depicts his rural home as a sometimes-gloomy place, and is read in this article as a critical-dystopian homeland novel (‘Heimatroman’). The introduced characteristic of ‘affective ambiguity’ points to contradictory feelings of ‘Heimat’ (home) and to the complexity of the home discourse. Finally, the article shows how *Dorfdioten* comments on the discourse of commemorative culture and calls for a reappraisal of the local past. In this way, the novel unfolds

a political quality that wants to activate and, within the framework of the critical dystopia, functions as a utopian element.

Keywords: home(land), critical dystopia, village novel, affective ambiguity, Mi-scha Kopmann, *Dorfdioten*

JOHANNES KRAUSE: Wild home(land) – The *locus amoenus* as an instrument for structuring an image of ‘Heimat’ in post-apocalyptic children’s and youth media using the example of the graphic novel *Endzeit* (2018) by Olivia Vieweg

The article examines how the protagonist’s image of ‘Heimat’ in the post-apocalyptic graphic novel *Endzeit* by Olivia Vieweg (2018) is defined by charging the diegetic present with nostalgic memory. The analysis focuses on the question of how the protagonist’s subjective perspective is reflected in the colour design of the graphic novel and how the ancient motif of the *locus amoenus* as an idyllic space in the post-apocalyptic wasteland influences the idea of home.

Keywords: locus amoenus, intertextuality, post-apocalypse, homeland, dystopia, graphic novel, Olivia Vieweg, *Endzeit*

IRAIDE TALAVERA BURGOS: *Momo* or the protection of ‘Heimat’ and memory in a dystopian world

Michael Ende’s novel *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte* (1973) depicts a dystopian society of alienated people who renounce all non-productive activity – even interaction with their fellow human beings. Momo, the protagonist of the novel, is the town’s only hope. The aim of this article is, on the one hand, to show how Momo symbolizes the idea of homeland defended by the philosopher and sociologist Hartmut Rosa, who speaks of homeland as a resonance relationship between fellow human beings and the environment. On the other hand, this contribution aims to emphasize the value of memory and homeland in order to avoid the danger of a dystopian society.

Keywords: homeland, memory, resonance, Michael Ende, *Momo*

ALEXANDRA JUSTER: Juli Zeh’s *Corpus Delicti*: Visionary dystopia and an ambiguous understanding of ‘Heimat’

In the novel *Corpus Delicti: Ein Prozess* Juli Zeh conveys a picture of current social grievances using the distancing technique of utopia/dystopia: A totalitarian state, in which the health of all citizens is raised to a *raison d’état*, demands that individual freedoms be renounced in return for a guaranteed pain-free and suffering-free life. Utopian traits of a supposedly ideal world mix with the dystopian traits of a gloomy trial. The traditional concept of ‘Heimat’ (home) is given a dualistic interpretation,

alluding to today's globalized, disoriented world in which people are looking for fixed points of reference. Zeh's dualistic understanding of home between attachment to space on the one hand and detachment from the same floating buildings on the other hand, is received in *Corpus Delicti* on the basis of Moritz' nature-loving down-to-earthness as Mia's reference in memory. The emergence of totalitarian government techniques in the fight against the current Covid-19 pandemic shows that a feeling of insecurity in the absence of limited, manageable scopes can easily lead to states of anxiety.

Keywords: homeland, dystopia, biopolitics, Covid-19, Juli Zeh, *Corpus Delicti*

STEPHANIE WILLEKE: Fragile orders – Constructions of 'Heimat' in a State of Emergency in Doron Rabinovici's *Die Außerirdischen*

This contribution examines the representation of 'Heimat' (homeland) in the novel *Die Außerirdischen* by Doron Rabinovici. The special configuration is characterized by a specific structural framework that is fundamentally changed by a meta-event, so that the dystopian character of the literary text is emphasized in the depiction of the precarious status of the social norms and values that are assumed to be stable. Various methods of staging memories, e.g. of the Shoah, are involved, which not only make the novel a medium of memory, but also significantly initiate the dystopian moment itself.

Keywords: homeland, dystopia, memory, Shoah, Doron Rabinovici, *Die Außerirdischen*

VERZEICHNIS DER BEITRÄGER/INNEN

Dr. Carme Bescansa

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
Facultad de Letras, Dpt. de Filología Inglesa y Alemana y Traducción e Interpretación
Paseo de la Universidad 5, E-01006 Vitoria-Gasteiz (Spanien)
E-Mail: carme.bescansa@ehu.eus

Dr. Withold Bonner

Tampereen yliopisto
Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Hämeenpuisto 13 B 36, FI-33210 Tampere (Finnland)
E-Mail: witholdb@gmail.com

PhDr. Tamara Bučková, Ph.D.

Karlova Univerzita v Praze
Pedagogická fakulta, Katedra germanistiky
Magdalény Rettigové 4, CZ-116 39 Praha 1 (Tschechien)
E-Mail: tamara.buckova@pedf.cuni.cz

Doc. Mgr. Renata Cornejo, Ph.D.

Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Pasteurova 13, CZ-400 96 Ústí nad Labem (Tschechie)
E-Mail: renata.cornejo@yahoo.de

Thomas Fuhr

University of Arizona
Department of German Studies
Tucson, AZ 85721-0105 (USA)
E-Mail: tbfuhr@email.arizona.edu

Dr. Garbiñe Iztueta-Goizueta

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
Facultad de Letras, Dpt. de Filología Inglesa y Alemana y Traducción e Interpretación
Paseo de la Universidad 5, E-01006 Vitoria-Gasteiz (Spanien)
E-Mail: garbine.iztueta@ehu.eus

Alexandra Juster

Universidad de Salamanca
Facultad de Filología
Plaza de Anaya s/n, E-37008 Salamanca (Spanien)
E-Mail: justeralexandra@gmail.com

Johannes Krause

Universität Bielefeld
Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft
Universitätsstraße 25, DE–33615 Bielefeld (Deutschland)
E-Mail: johannes.krause@uni-bielefeld.de

Martina Mühlberg Krejčová

Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Pasteurova 13, CZ–400 96 Ústí nad Labem (Tschechien)
E-Mail: tina.krej@hotmail.com

Lucas Prieske

Leibniz Universität Hannover
Deutsches Seminar
Calenberger Straße 14, DE–30169 Hannover (Deutschland)
E-Mail: lucas.prieske@gmx.de

Prof. Dr. Mario Saalbach

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
Facultad de Letras, Dpt. de Filología Inglesa y Alemana y Traducción e Interpretación
Paseo de la Universidad 5, E–01006 Vitoria-Gasteiz (Spanien)
E-Mail: mario.saalbach@ehu.es

Gabriela Šilhavá

Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Pasteurova 13, CZ–400 96 Ústí nad Labem (Tschechien)
E-Mail: gabina.silhava@seznam.cz

Dr. Iraide Talavera Burgos

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
Facultad de Letras, Dpt. de Filología Inglesa y Alemana y Traducción e Interpretación
Paseo de la Universidad 5, E–01006 Vitoria-Gasteiz (Spanien)
E-Mail: iraide.talavera@ehu.es

Dr. Stephanie Willeke

Universität Paderborn
Fakultät für Kulturwissenschaften
Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft
Warburger Str. 100, DE–33098 Paderborn (Deutschland)
E-Mail: willeke@mail.uni-paderborn.de

prof. dr hab. Monika Wolting

Uniwersytet Wrocławski

Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Germańskiej
Pl. Biskupa Nankiera 15, PL–50–140 Wrocław (Polen)

E-Mail: monika.wolting@uwr.edu.pl

VERZEICHNIS DER GUTACHTER/INNEN

*Der Redaktionsrat der **Aussiger Beiträge** bedankt sich bei allen Gutachterinnen und Gutachtern, die die vorliegende Ausgabe im Peer-Review-Verfahren unterstützt haben. Namentlich dürfen wir uns an dieser Stelle bei den folgenden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus Belgien, Irland, Polen, Portugal, Spanien, Tschechien und den USA bedanken:*

Dr. Luisa Afonso Soares (Universität Lissabon, Portugal)
 Dr. Aleksandra Bednarowska (Pädagogische Universität Krakau, Polen)
 Dr. Margarita Blanco Hölscher (Universität Oviedo, Spanien)
 Prof. em. Peter Blickle (Western Michigan University, USA)
 Prof. Dr. habil. Mirosława Czarnecka (Universität Breslau, Polen)
 Dr. Sabine Egger (Mary Immaculate College, University of Limerick, Irland)
 Prof. Dr. Friederike Eigler (Georgetown University, USA)
 Prof. Dr. Arno Gimber (Universität Complutense Madrid, Spanien)
 Prof. Dr. Teresa Martins de Oliveira (Universität Porto, Portugal)
 Dr. Agata Mirecka (Pädagogische Universität Krakau, Polen)
 Dr. Miriam Palma (Universität Sevilla, Spanien)
 Dr. Lesley Penné (Universität Brüssel, Belgien)
 Dr. Karolina Sidowska (Universität Łódź, Polen)
 Prof. Dr. Manfred Weinberg (Karls-Universität Prag, Tschechien)

Die AB sind sie in den internationalen Datenbanken **SCOPUS** und **ERIH PLUS** gelistet. Sie werden in **Germanistik. Internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen, Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft** (BDSL) und der **MLA International Bibliography** ausgewertet. Die Zeitschrift ist bis auf die letzte Nummer auf dem Dokumentenserver GiNDok archiviert und elektronisch abrufbar:
<http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/solrsearch/index/search/searchtype/collection/id/17367>.

Die AB stehen im Austausch mit den germanistischen Zeitschriften *brücken*, *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* (BBGN), *Germanoslavica* sowie *Studia Germanistica Ostraviensis* in Tschechien, *Bohemia*, *Stifter-Jahrbuch* sowie *Zeitschrift für mittel-europäische Germanistik* in Deutschland, *Literatur und Kritik* in Österreich, *Slowakische Zeitschrift für Germanistik* in der Slowakei, *Zagreber Germanistische Beiträge* in Kroatien, *Gegenwartsliteratur* und *Journal of Austrian Studies* (ASA) in den USA sowie mit den Institutionen Deutsches Literaturarchiv in Marbach und und Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

Zum Ausbau des Netzwerkes sind Kontakte mit weiteren Fachzeitschriften oder Einrichtungen willkommen.

Die AB-Redaktion

