

Stefan Greif, Fabian Mehmel, Jan Sinning (Hg.)

Futurische Idyllen

Zukunftsentwürfe und futurische Impulse
in Literatur und Medien der Gegenwart

[transcript]

Stefan Greif, Fabian Mehmel, Jan Sinning (Hg.)
Futurische Idyllen

Editorial

Climates – Cultures – Contexts wurde an der Universität Kassel im Rahmen der interdisziplinären Arbeitsgruppe *Climate Thinking* konzipiert, die aus geistes- und kulturwissenschaftlicher Perspektive untersucht, wie über Klima *gesprochen*, davon *erzählt* und darüber *nachgedacht* wird. In diesem Sinne verfolgt die Reihe das Ziel, Klima als Phänomenkomplex in seinen kulturellen und kontextuellen Bedingtheiten sowie seinen spatialen, temporalen, materiellen, institutionellen und semantischen Verflechtungen zu erforschen und zu begreifen. Entsprechend bildet die Reihe kein abgeschlossenes Projekt ab, sondern beabsichtigt, die durch Kulturen und Kontexte geprägten Zugänge zum Klima bezogen auf Analysegegenstände, einschlägige Theorien und angewandte Methoden mit jedem Band zu erweitern und zu ergänzen.

Diese Reihe wird herausgegeben von Felix Böhm, Martin Böhnert, Julia Drube, Maria Hornisch, Silvie Lang, Annika Rink, Murat Sezi, Jan Sinning und Vanessa-Nadine Sternath.

Stefan Greif (1961-2025) war Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Kassel. Er promovierte im Jahr 1992 zum Ehrkonzept bei Theodor Fontane und habilitierte 1998 mit einer Arbeit zu Bildästhetik und Beschreibungskunst in der Literatur. Darüber hinaus forschte er zu Popkultur und Science-Fiction.

Fabian Mehmel (StEX), geb. 1996, ist nach einem Lehramtsstudium der Germanistik und Geschichte seit 2022 wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Kassel. Er promoviert zu Idyllen im Videospiel.

Jan Sinning (StEx), geb. 1985, arbeitet als Literaturwissenschaftler am Institut für Germanistik der Universität Kassel. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen neben der Darstellung des Klimawandels in der Kinder- und Jugendliteratur auch Hörspiele und Hörmedien, Popliteratur sowie das Leben und Werk Georg Forsters.

Stefan Greif, Fabian Mehmel, Jan Sinning (Hg.)

Futurische Idyllen

Zukunftsentwürfe und futuristische Impulse in Literatur und Medien der Gegenwart

[transcript]

Gefördert vom Publikationsfond der Universitätsbibliothek Kassel und der IAG Climate Thinking, Universität Kassel



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY-SA 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2026 © Stefan Greif, Fabian Mehmel, Jan Sinning (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Die automatisierte Analyse des Werkes, um daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen gemäß § 44b UrhG (Text und Data Mining) zu gewinnen, ist ohne schriftliche Zustimmung der Rechteinhaber*innen untersagt.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Umschlagabbildung: Karl Blossfeldt, Čeština: Büschelkraut; aus: »Wundergarten der Natur« (veröffentlicht 1932), Wikimedia Commons, public domain (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blossfeldt_148a.jpg)

Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839477076>

Print-ISBN: 978-3-8376-7707-2 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7707-6

Buchreihen-ISSN: 2944-7453 | Buchreihen-eISSN: 2944-7461

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Climates – Cultures – Contexts
Vorwort der Reihenherausgeber*innen7

Futurische Idyllen. Zukunftsentwürfe und futurische Impulse in Literatur und Medien der Gegenwart
Vorwort: ›Von Arkadien bis nach Elysium‹ oder:
das futurische Potenzial von Idyllen
Fabian Mehmel, Paula Jess Metauge und Jan Sinning.....9

I Zeitliche Dimensionen futurischer Idyllen

Das Idyllische in Ann Cottens *Verbannt!* (2016) zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft
Magdalena Mühlböck..... 27

Sowjetwave als Idylle
Erinnerung an die UdSSR zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft
Fabian Mehmel und Clara Öden 45

II Politische Dimensionen futurischer Idyllen

Utopien in der Dystopie
Zum Wirkungspotenzial deutsch- und nordamerikanischer Climate Fiction der Gegenwart
Maria Kraxenberger..... 65

Liminal Arcadia

Nicht-Orte, dystopische Heterotopien und Idyllen in Backrooms
und Liminal Spaces

Jan Sinning 81

III Medienästhetische Dimensionen futurischer Idyllen

Die Idylle als Symbol und Leerstelle

Ikonographische Vorstellungen zur Idylle im Manga

Bernd Appel 111

Postpragmatisch, postironisch – postidyllisch?

Reminiszenzen eines historischen Genres in Leif Randts *Planet Magnon* (2015)

Endre Hárs 133

IV Räumliche Dimensionen futurischer Idyllen

Städtische Idyllen in Italo Calvinos *Le città invisibili*

Simon Prahl 153

Die Idylle in der Stadt

Urban gardening in Albert Wendts Kinderroman *Henrikes Dachgarten* (2018)

Anna-Magdalena Schröder 173

Information zu den Beitragenden 189

Climates – Cultures – Contexts

Vorwort der Reihenherausgeber*innen

Das Klima ändert sich. Während die Klassifizierung des Anthropozäns als Erdzeitalter in einem formalen Prozess vorerst verneint wurde, entzieht sich der Phänomenkomplex Klima einer solchen Vereindeutigung. Dies wird bereits durch die Vielzahl verwendeter Termini deutlich, die allesamt unterschiedliche Konnotationen mit sich bringen: globale Erwärmung, Klimawandel, Klimakrise, Klimakatastrophe, Klimakollaps.

Diese Begriffsvielfalt wirkt auf mehrdimensionale und wechselseitige Weise in die zentralen Bereiche Umwelt, Gesellschaft und Ökonomie hinein und prägt individuelle wie kollektive Konstruktionen von Wirklichkeit sowie daraus resultierende Handlungsmöglichkeiten. Solche Interdependenzen werden immer dort sichtbar, wo das sich ändernde Klima lokal und global spürbaren Einfluss auf das menschliche und mehr-als-menschliche Leben und Handeln nimmt, Lebensstile und Handlungsweisen sich reziprok auf das Klima und seine Veränderungen auswirken. Parallel dazu sind sowohl die Wahrnehmung des sich ändernden Klimas als auch die damit verbundenen Konsequenzen miteinander verflochten – etwa durch Wissenskulturen, Kulturtechniken und sprachlich-kulturelle Weltzugänge: Dieser Perspektivierung folgend, wird die klimatisch veränderte Umwelt ihrem Status einer passiven Kulisse enthoben – die es zu zähmen oder zu beherrschen, zu fürchten oder zu bewundern gilt, kurz: die zur Verfügung steht.

In diesem Sinne verfolgt *Climates – Cultures – Contexts* das Ziel, den Phänomenkomplex Klima in seinen kulturellen und kontextuellen Bedingtheiten zu erforschen und zu begreifen. Daraus eröffnen sich drei Zugänge, die quer zu disziplinären Grenzzugängen stehen: Wie wird über das sich wandelnde Klima und seine Umstände gesprochen, davon erzählt und darüber nachgedacht? In der Reihe werden diese Fragestellungen und Zugänge nicht als abgeschlossenen betrachtet, sondern als Aushandlungen des Phänomenkomplexes Klima

anhand mannigfaltiger Analysegegenstände, einschlägiger Theorien und angewandter Methoden mit jedem Band multiperspektivisch erweitert und ergänzt.

Der vorliegende Band 04 *Futurische Idyllen. Zukunftsentwürfe und futurische Impulse in Literatur und Medien der Gegenwart* wendet sich gerade solchen erzählenden Texten und Medien zu, die einen Blick über die Gegenwart hinaus in das Zukünftige und mögliche Zukünfte werfen. Dabei lotet der Band aus, über welche zukunftsbezogenen Potenziale und Grenzen Idyllen verfügen – und dies sowohl, wenn Idyllen positive Zukünfte als Fluchtpunkte entwerfen und dadurch zumindest scheinbar den Blick von den vorherrschenden krisengeprägten Zukunftsvorstellungen weglenken, als auch, wenn sie als Gegenentwürfe verbreitete Zukunftsperspektiven kritisch hinterfragen und deshalb gerade zu einer Auseinandersetzung damit anregen. Der Band rückt hierzu Idyllen nicht nur in einem traditionellen Verständnis als literarische Gattung in den Fokus, sondern auch in einem weiteren Sinne, in dem sie, verstanden als Topos, sich in einer immer weiter pluralisierenden Medienlandschaft in vielfachen Kontexten und Formen manifestiert. Es ist gerade dieser weite Blick, durch den der vorliegende Band nicht nur einen Beitrag zur Idyllenforschung leistet, sondern angesichts drohender Krisen zu einer Reflexion von eigenen und medial vermittelten zukunftsbezogenen Annahmen, Hoffnungen und Befürchtungen einlädt.

Felix Böhm
 Martin Böhnert
 Julia Drube
 Maria Hornisch
 Silvie Lang
 Annika Rink
 Murat Sezi
 Jan Sinning
 Vanessa-Nadine Sternath

Futurische Idyllen. Zukunftsentwürfe und futurische Impulse in Literatur und Medien der Gegenwart

Vorwort: ›Von Arkadien bis nach Elysium‹ oder: das futurische Potenzial von Idyllen

Fabian Mehmel, Paula Jess Metauge und Jan Sinning

Mit Blick auf die antiken Hirtengedichte Theokrits, Vergils Eklogen oder weite Teile der Tradition der europäischen Schäferdichtung wird Idyllen für gewöhnlich der Blick in eine idealisierte Vergangenheit oder auf ein fiktives Goldenes Zeitalter noch »[v]or dem Anfange der Kultur [Herv.i.O.]« (Schiller 1947 [1795/1796]) bescheinigt. Was beispielsweise in Anbetracht poetologischer Ausführungen Johann Christoph Gottscheds (1773)¹ oder der *Idyllen* Salomon Gessners (1756)² für die literarische Gattung noch bis ins 18. Jahrhundert

-
- 1 Vgl. etwa: »Will man nun wissen, worinn das rechte Wesen eines guten Schäfergedichtes besteht: So kann ich kürzlich sagen; in der Nachahmung des unschuldigen, ruhigen und ungekünstelten Schäferlebens, welches vorzeiten in der Welt geführt worden. Poetisch würde ich sagen, es sey eine Abschilderung des güldenen Welt-Alters; auf Christliche Art zu reden aber: eine Vorstellung des Standes der Unschuld, oder doch wenigstens der Patriarchalischen Zeiten vor und nach der Sündfluth.« (Gottsched, Johann Christoph. *Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer Besonderer Theil*, hg. von Joachim Birke und Brigitte Birke, De Gruyter, 1973 [1730], <https://doi.org/10.1515/9783110827033>)
 - 2 Anm.: In der Vorrede »AN DEN LESER« beschreibt Salomon Gessner seine *Idyllen* als »Früchte einiger [s]einer vernünftigsten Stunden«, in denen er sich durch »Einbildungskraft und ein stilles Gemüth« aus »unsern Sitten weg, in ein goldnes Weltalter« versetzen könnte (1980 [1756], 11). Dabei besteht seine Motivation in einer ideellen Gegenwartsflucht: »Oft reiße ich mich aus der Stadt los, und fliehe in einsame Gegenden, dann entreiße die Schönheit der Natur mein Gemüt allem dem Ekel und allen den niedrigen Eindrücken, die mich aus der Stadt verfolgt haben; ganz entzückt, ganz Empfindung über ihre Schönheit, bin ich dann glücklich wie ein Hirt im goldnen Weltalter und rei-

behauptet werden kann, muss spätestens dort erweitert werden, wo Idyllen nicht länger als geschlossene Gattungstexte auftreten, sondern in differente Textsorten wie den im 19. Jahrhundert immer populärer werdenden Roman diffundieren. Maßgeblichen Anteil an dieser Entwicklung dürften die zahlreichen poetologischen Revidierungen und Neubetrachtungen zur Idylle haben, wie sie sich ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, etwa in Johann Gottfried Herders Literaturzeitschrift *Adrastea* (1801–1803), häufen.

So moniert etwa Friedrich Schiller in seinem poetologischen Œuvre *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/1796), dass Idyllen, die ihren zeitgenössischen Entstehungskontext nicht explizit in ihren Weltentwurf inkludieren, allzu gern und »unglücklicherweise das Ziel hinter uns [stellen], dem sie uns doch entgegen führen sollten« (Schiller 1947 [1795/1796], 97), sodass sie »uns daher bloß das traurige Gefühl eines Verlustes, nicht das fröhliche der Hoffnung einflößen« (ebd.) können. Im Zuge der im 18. Jahrhundert einsetzenden Kritik an zeitgenössischen Idyllen im Stile Gessners – Goethe sieht diese ob ihrer Handlungsarmut mehr als Gemälde denn als Literatur (vgl. Buschmeier 2013, 229), Hegel findet sie schlechterdings langweilig (vgl. Jablonski 2019, 21–22) – geraten etablierte Gattungskonzeptionen der Idylle zugunsten eines novellierten Impetus der Texte ins Hintertreffen. Ablesen lässt sich dies deutlich an den Ausführungen Johann Gottfried Herders, der die bisher so formgebenden »[l]eere[n] Beschreibungen der Natur« und die »Schäfertändeleien, die nirgend existiren« verworfen sehen will und die Idylle nunmehr als »Darstellung oder Erzählung einer menschlichen Lebensweise ihrem Stande der Natur gemäß [Hervor.i.O.]« (Herder 2000 [1803], 281) versteht. Durch diese Neukalibrierung Herders, ganz im Akkord mit verwandten Bestrebungen

cher als ein König.« (1980 [1756], 11). Gessner versucht mit seinen *Idyllen* mithin auf die antiken Ekloge zu rekurrieren, die »frei [ist] von allen den sklavischen Verhältnissen, und von allen den Bedürfnissen, die nur die unglückliche Entfernung von der Natur notwendig machet«: »Kurz, sie schildert uns ein goldnes Weltalter, das gewiss einmal da gewesen ist, denn davon kan uns die Geschichte der Patriarchen überzeugen, und die Einfalt der Sitten, die uns Homer schildert, scheint auch in den kriegerischen Zeiten noch ein Überbleibsel desselben zu sein.« (1980 [1756], 11–12).

bspw. Jean Pauls (1804/1813)³ und Moses Mendelssohns (1760)⁴, gestaltet sich das Motivinventar der Idylle folglich deutlich flexibler als es sich in regelpoetischer Manier beispielsweise noch in Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730) zeigte. Denn mit Herder lässt sich eine Idylle in potenziell »jeder menschlichen Lebensweise [Hervor.i.O.]« (Herder 2000 [1803], 281) positionieren, auch derer, die sich zeitgenössisch beobachten lassen, solange diese seinem humanistischen Ideal verpflichtet ist, woran sich Jean Paul anschließt, für den es schlichtweg »unrichtig oder unnütz ist dass sie ihre Blumen außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft anbaue« (Jean Paul, 1990 [1804/1813], 261). Folgerichtig gilt für Letzteren, dass »für die Idylle der Schauplatz gleichgültig ist« (ebd.) und zudem »die Wahl des Standes der Mitspieler frei[steht], sobald nur dadurch nicht die Bedingung des Vollglücks in ›Beschränkung‹ verliert.« (Ebd.) Eröffnet wird hiermit das Potenzial der Idylle, auch auf Gegenwärtiges oder gar gen Zukunft zu blicken.

Die Entwicklung von der literarischen Gattung zum zwischen Textsorten und Medien frei flottierenden Topos – schon von Renate Böschenstein in der Differenz von ›Idylle‹ und ›Idyllischem‹ beschrieben (vgl. Böschenstein 2001) – ist also eng verzahnt mit einer auch thematischen Neukalibrierung der Weltentwürfe, in deren flexibilisierte Kontexte die Idylle emergiert. So sind zeitgenössische Idyllen längst nicht mehr darauf beschränkt, als kurze Gattungstexte eine idealisierte Vergangenheit zu beschwören – sei es nun im Sinne eines bewusst fiktiven poetischen Goldenen Zeitalters oder einer nai-verweise verklärten ›Guten alten Zeit‹. Stattdessen lassen sich Idyllen auch in Gegenwartsromanen und Science-Fiction-Szenarien in verschiedensten Medien beobachten, womit sie zumindest rein temporal auch Friedrich Schillers Anspruch erfüllen, »den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elysium« (1947 [1795/1796], 102) zu führen. Das bedeutet

3 Jean Paul kritisiert in seiner literaturtheoretischen Schrift *Vorschule der Ästhetik* (1990 [1804/1813]), dass die Versuche die »Beschränkung in der Idylle«, mithin ihre Definition und Abgrenzung, theoretisch zu erfassen, zu zwei »Verwechslung[en]« geführt haben, indem man Idylle »mehr auf Hirten-Leben bezog« und sie »durch eine zweite gar in das goldne Alter der Menschheit« gesetzt habe, »als ob dieses Alter nur in einer nie rückenden Wiege und nicht ebensogut in einem fliegenden Phaetons-Wagen sich bewegen konnte. Wodurch ist denn bewiesen, daß das erste, das goldne Alter der Menschheit nicht das reichste, freieste, hellste gewesen?« (1990 [1804/1813], 268)

4 Moses Mendelson definiert Idyllen als den »sinnlichste[n] Ausdruck der höchst verschö-nerten Leidenschaften und Empfindungen solcher Menschen, die in kleinern Gesellschaften zu-sammen leben [Herv.i.O.]« (Mendelssohn et al. 1991 [1760], 143)

freilich nicht, dass eine Idylle, bloß weil sie eingebettet in einem Zukunftsszenario steht, automatisch dem Schiller'schen Idealtypus entspricht. Vielmehr sind gerade diese scheinbar »vorwärtsgerichteten« Imaginationen daraufhin zu befragen, ob sie bloß als evasive Darstellung idealisierter Zustände zur Weltflucht einladen und lediglich analog zu einem verklärten Gestern ein verträumtes Morgen ersinnen, oder ob sie sich in Anbetracht ihrer futurischen Dimensionen als kritisches Korrektiv und als Gegenentwürfe lesbar und damit nutzbar machen lassen, um zeitgenössische Krisen und Probleme sichtbar zu machen und somit einen produktiven Beitrag dazu leisten, diese zu überwinden. Auf das Potenzial der Idylle, beides zu leisten, wird in der Idyllenforschung jedenfalls schon länger hingewiesen. So lässt sich die Idylle mit Renate Böschstein einerseits als Ausdruck eines »Verlangen[s] nach Evasion« (Böschstein 2001, 119) verstehen, andererseits wohnt ihr auch das Potenzial für und die »Intention auf Diagnose und Reform der gesellschaftlichen Realität« (ebd.) inne. Gleichwohl besitzen Untersuchungen mit literärästhetischem Fokus bislang die Oberhand gegenüber gesellschaftstheoretisch ausgerichteten Perspektiven.

Dennoch betont eine Vielzahl aktueller und vergangener Studien, dass es durch die der Idylle eingeschriebene »Ambivalenz von Evasionsangebot und utopischem Gehalt« (ebd., 121) nicht abwegig ist, ihr auch eine kompensatorische Funktion zuzuschreiben, da sie über Reminiszenzen oder Ausblicke Vorstellungen einer glückseligen Zeit auch inmitten von Krisen und Umbrüchen präsent hält. Das hat Tradition: So zeigt beispielsweise Christian Schmitt, dass sich schon die Idyllen des 19. Jahrhunderts als »Reaktion auf Gegebenheiten postindustrieller Gesellschaften« (Schmitt 2018, 126) lesen lassen. Hier treten Idyllen als evasiv konnotiert und »Teil eskapistischer Rückzugsszenarien« (ebd.) auf, indem sie als Kontrast zu beschleunigten und zunehmend komplexer werdenden Lebensrealitäten ein einfaches und entschleunigtes Dasein propagieren und Konflikte und Verwerfungen der Zeit zuweilen verdecken. (vgl. ebd., 126–127)

Das Potenzial der Idylle, produktive Gegenentwürfe für aktuelle Krisen zu liefern, kann jedoch auch angezweifelt werden, versteht man die Idylle lediglich als »ein rein poetisches, erfundenes Reich der Dichtung« (Marszałek 2018, 7). Mit dem Literaturwissenschaftler Wolfgang Preisendanz ließe sich daran anknüpfend argumentieren, dass der Idylle eine »prägnante Gegenbildlichkeit im Sinn einer realisierbaren Alternative nicht eingezeichnet ist« (1986, 91) und sie deshalb als eine reine »entpragmatisierte« (ebd., 92) Figur »illusionär, evasiv zur Ohnmacht verdammt ist«. (ebd., 91)

Derweil erklärt Gerhard Hämmerling nach einer großangelegten Untersuchung der Idyllen des 18. und 19. Jahrhunderts gegensätzlich zu diesem wenig optimistischen Bild, dass Idyllen gerade deshalb als Korrektiv wirksam werden können, da sie eine kritische, zuweilen poetische Distanz zum Bestehenden evozieren. Für Hämmerling insinuiert also genau diese Entrücktheit aus der Realität das kritisch-korrektive Potenzial der Idylle. (1981, 100–105) In diesem Sinne werden zeitgenössische Verhältnisse selbst nicht nur zum Negativ, sondern auch zur Reibungsfläche der gezeichneten Idealisierung. Ob diese erzeugte Reibung und die Gegenbildlichkeit dadurch im Sinne Preisendanz' »realisierbar« sind (vgl. Preisendanz 1986, 91–92), oder zumindest als solche wahrgenommen werden (können), erscheint als eine spannende Aufgabe für zukünftige literatursoziologische Perspektiven. An dieser Stelle ist jedoch fraglich, ob es überhaupt die Aufgabe von Literatur und Fiktion ist, operationalisierbare Gebrauchsanweisungen für einen gesellschaftlichen Umbau zu liefern, oder ob ihr Dienst mit dem unterschweligen Aufzeigen von zeitgenössischen Diskrepanzen, Desideraten und Konflikten durch die der Idylle eingeschriebene Gegenbildlichkeit nicht schon verrichtet ist. Dahingehend konstatiert Rolf Geißler, dass schon die historischen Idyllendichter unter anderem von einem »Ungenügen an der Zeit« und einem »Mißbehagen an den sozialen Zuständen« (1961, 278) getrieben waren, die eine »Verfehlung des eigentlichen Menschseins ihrer Gegenwart« (ebd.) offenlegen. Ohne positivistischen Erkläransätzen zur Idyllengenese aufzusitzen, erscheint es doch als denkbar, dass sich in diesen Aspekten nicht nur ein Teil des Movens verdienstlicher Idyllenautoren findet, sondern über Idyllen genau diese Observationen zeitgenössischer Verhältnisse sichtbar an die Oberfläche gebracht werden können.

Geht man dementsprechend davon aus, dass Idyllen, die auf die ein oder andere Weise unter anderem als »Alternativen zur Modernitätserfahrungen, die als Ordnungsmuster, Harmonie- oder Glücksversprechen greifbar werden« (Schmitt 2018, 130), auf ihren zeitlichen Entstehungskontext »reagieren« (Kirstein 2022, 74)⁵, verwundert es nicht, dass sich auch in zeitgenössischen Texten und Medien zahlreiche dieser Auseinandersetzungen an und mit der Zeit beobachten lassen. Denn auch die Gegenwart ist gezeichnet sowohl von

5 Kirstein stellt heraus, dass schon die erste Ekloge Vergils anhand der Hirtenfiguren Tityrus und Meliboeus »das Thema des Landverlustes und der dadurch erzwungenen Mobilität [thematisiert], womit auf die Enteignungen im römischen Bürgerkrieg angespielt und die Welt der Hirten mit dem Hier und Jetzt der Augusteischen Zeit verknüpft wird.« (Kirstein, Handbuch 2022, 74)

zahlreichen Modernisierungsprozessen als auch damit verbundenen Krisen, welche unsere Gesellschaften vor gewaltige Aufgaben stellen.

Ausgehend von der Beobachtung, dass die traditionelle Idyllenforschung den Temporalitäten der Idylle, insbesondere dem Zusammenspiel von idyllisierten Vergangenheitsnarrationen und entworfenen Zukunftsszenarien, bislang zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet hat, verfolgt der vorliegende Band das Ziel, die kulturellen Dimensionen des Vergangenen, Gegenwärtigen und ›Futurischen‹ in idyllischen Texten und Medien systematisch zu umreißen, zu untersuchen und zu begreifen. Unter ›futurisch‹ verstehen wir dabei nicht nur explizite Zukunftsentwürfe im Sinne utopischer oder dystopischer Szenarien, sondern auch ästhetische Verfahren, die das »Noch-nicht« (Bloch 1970, 217) inszenieren, Möglichkeitsräume eröffnen sowie ein diskurstheoretisches ›Overtone-Fenster‹ abbilden und vielleicht sogar verschieben können. Gemäß des von Nils Jablonski entworfenen »elysische[n] Paradigma[s]« (Jablonski 2019, 465) als »Unterkategorie[]« (ebd.) der Idylle geht es beim Futurischen also nicht zwingend darum, »dass das Dargestellte zeitlich in einer – vom Standpunkt der LeserInnen aus gesehen – möglichen Zukunft angesiedelt ist.« (Ebd.) Stattdessen kann es auch darum gehen, wie innerhalb der Diegese selbst, beispielsweise personifiziert an Figuren, über die Gegenwart hinausgedacht wird; welche Wünsche, Ängste, Vorstellungen oder Projektionen mit einer (diegetischen) Zukunft verbunden sind.

Zu den Beiträgen

Idyllen hinsichtlich ihrer futurischen Dimensionen herauszufordern, eröffnet mithin potenzielle Lösungsvorschläge und Denkansätze zu entsprechenden gesellschaftsrelevanten Krisenthematiken und zeigt auf der anderen Seite, in welchen Fällen Apathie und Flucht als Umgang bzw. Bewältigungsstrategie gedacht werden. In den folgenden Beiträgen wird aufgezeigt, dass die Stoßkraft fiktionaler Zukunftserzählungen in vielerlei Fällen maßgeblich auf einer Funktionalisierung von Idyllen aufbaut, und dass Idyllen sich für Zukunftserzählungen (Science-Fiction, Utopien, Dystopien) nachgerade anbieten, da sie Topoi des Futurischen aus gegenwärtiger Perspektive denken und erzählen. An diesen Schnittstellen zwischen Idylle und den bereits gegenwärtig sichtbaren bzw. antizipierten zukünftigen Krisen und Herausforderungen lässt sich die Mehrdimensionalität futurischer Idyllen in einem vierdimensionalen Raster fassen, dem die Beiträge dieses Bandes folgen:

I. Zeitliche Dimensionen futurischer Idyllen; II. Politische Dimensionen futurischer Idyllen; III. Medienästhetische Dimensionen futurischer Idyllen; IV. Räumliche Dimensionen futurischer Idyllen.

I. Zeitliche Dimensionen futurischer Idyllen: Wenngleich der Idylle gemeinhin ein raumzeitlicher Stillstand als zentrales Charakteristikum attestiert wird, muss dies nicht implizieren, dass der Topos Relationen von Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem nicht verhandeln kann. Die Beiträge der ersten thematischen Sektion des Bandes zeigen vielmehr, dass Idyllen von einer Aushandlung dieser zeitlichen Dimensionen durchzogen sind, und dass sie sich zuweilen erst in ihrer Komplexität erschließen lassen, wenn die in ihnen co-dierten temporalen Dimensionen analytisch mitgedacht werden.

Die Literaturwissenschaftlerin Magdalena Mühlböck liest Ann Cottens Versepos *Verbannt!* (2016) als transmoderne Hybridisierung des Idyllischen und Epischen: Cottens Variante des Versepos, eine der ältesten literarischen Gattungen, dessen Wurzeln bis in die literarischen Anfänge der griechisch-römischen Antike zurückreichen, changiert zwischen Mythologie, Robinsonade, Medienallegorie und queerer Körpermetamorphose (die Verwandlung des lyrischen Ichs in das Fabelwesen ›Hermes Wolpertinger‹). Ausgehend von der ironisch verfremdeten Musenanrufung rekonstruiert Mühlböck, wie Cotten mit den strengen Formalismen tradierter Reimschemata (Spenser- bzw. Byron-Strophe) spielt, sie produktiv ›verzieht‹ und so ein Verfahren des Idyllisierens initiiert. Durch die dialogische Nähe zur Dialektik Hegels, markiert durch den programmatischen Namen des Handlungsorts – der Insel Hegelland – sowie einigen mit Hegel konnotierten Motiven (›Denkfigur der Schraube‹, Selbstaufhebung) werden Geschlechter-, Gattungs- und Machtordnungen in einem Gegen- und Miteinander austariert und idyllische Topoi zugleich entfaltet und in Frage gestellt. Mühlböcks Analyse zeigt, wie Cotten in *Verbannt!* aus der antiken Mythologie überlieferte Motive des Idyllischen neu verkoppelt und für zukunftsprospektive ästhetisch-politische Aushandlungen nutzbar macht, was wiederum neue Formen futurischer Transformationen des Idyllischen entstehen lässt. Durch die steten dialektischen Veränderungen, die durch die von Mühlböck als zentral markierten Schraubbewegungen symbolisiert werden, gelingt es, Bestehendes in neuen Kontexten zu betrachten und futurische Perspektiven des Idyllischen aufzuzeigen. *Verbannt!* ist mithin nach Mühlböck ein transmodernes Versepos, das in seinen Formen, seiner Sprache, seinen Figuren und seinen Erzählun-

gen nicht nur idyllische Motive der Mythologie aufgreift und transformiert, sondern ihre gesamte Struktur ›idyllisiert‹.

Die *Historikerin Clara Ödén und der Literaturwissenschaftler Fabian Mehmel* untersuchen in ihrem gemeinsamen Beitrag die ›Sowjetwave‹, ein Phänomen, das seit den 2010er Jahren vor allem in den Ländern des ehemaligen Warschauer Pakts und der früheren Sowjetrepubliken sowohl ein Genre elektronischer Musik als auch eine prägnante visuelle Internetästhetik bezeichnet. Anhand der audiovisuellen Eigenschaften der Sowjetwave-Ästhetik wird der Frage nachgegangen, in welchem Zusammenhang spezifische Formen von Erinnerungskultur und idyllisierenden Verfahren, vor allem im digitalen Raum stehen: Untersucht wird, inwiefern das Phänomen über ikonographische und (inter)phonografische Praktiken den Alltag einer imaginierten sowjetischen Vergangenheit idyllisiert und inwieweit das in vielen YouTube-Videos aufgegriffene ›Space-Race‹ (Darstellungen von Raketen und Raumfahrttechnik, Portraits von Jurij Gagarin als ›ikonischer Index‹ eines ›Helden der Sowjetunion‹ und ›Pioniers des Fortschritts‹) einem futurisch-elysischen Paradigma der Idylle entspricht. Die beiden Autor*innen diskutieren in diesem Kontext außerdem, inwiefern die Sowjetwave über ihre futurische Dimension lediglich einen phantastischen Eskapismus inszeniert, und bis zu welchem Grad sie sich im Sinne der Korrektivfunktion der Idylle auch als kritische Auseinandersetzung mit der (postsowjetischen) Gegenwart lesen lässt.

II. Politische Dimensionen futurischer Idyllen: In Anbetracht aktueller und zukünftiger scheinbar unüberwindbarer Katastrophen (Klimakrise, Ressourcenknappheit, Kriege etc.) können Idyllen als Medien des Eskapismus oder aber des Aufarbeitens – und mindestens impliziten Thematisierens – ebendieser Probleme gelesen werden. Die Beiträge der zweiten Sektion des Bandes gestehen Idyllen das Potenzial zu, neben einer Idealisierung des Vergangenen oder Nie-Dagewesenen (›Goldenes Zeitalter‹) auch politische Konzepte und Visionen zu entwerfen, zu stabilisieren und zu unterlaufen. Daher lassen sich aus einer Analyse von Idyllen in verschiedenen medialen Kontexten Aussagen auch über gegenwärtige Denkweisen und Problemkomplexe deduzieren und produktiv machen. Daraus lassen sich wiederum Zukunftsperspektiven ableiten, die über den fiktionalen Raum hinausgehen und auf reale gesellschaftliche Sphären (Ökonomie, Ökologie, Stadtpolitik etc.) rückwirken können:

Die *Literaturwissenschaftlerin Maria Kraxenberger* untersucht in ihrem Artikel die Wirkungspotenziale gegenwärtiger Climate Fiction anhand einer deskriptiven Analyse der Gattungsbegriffe Utopie, Dystopie und Idylle. Neben deutschsprachiger Climate Fiction werden auch englischsprachige Werke für

die Analyse herangezogen, wodurch auf die globale Aktualität, Relevanz und Präsenz ökologischer Thematiken in der Gegenwartsliteratur gedeutet wird. Hierbei ist Kraxenbergers Feststellung zentral, dass Dystopien in Climate Fiction trotz oder gerade wegen ihrer Darstellung dystopischer Szenarien mittels initial negativer Lektürereaktionen als Diskursanstoß dienen können. In diesem Sinne provozieren Sie einen produktiven Prozess der nachhaltigen Auseinandersetzung mit den jeweiligen pessimistischen Zukunftsentwürfen. Konträr dazu dienen idyllische Szenen, die oft in dystopischen Rahmenhandlungen verortet sind, einer zumindest kurzfristigen Entlastung und mithin einem temporären Eskapismus. Darauf aufbauend macht Kraxenberger plausibel, dass gerade diese idyllischen Passagen für die Leser*innen allerdings nicht so eindrücklich gestaltet sind, als dass sie im Zentrum einer kritischen Reflexion stehen könnten. Utopische Entwürfe scheinen hingegen Hoffnung zu vermitteln und Impulse für Veränderung geben zu können, weil sie Einblick in kohärente und damit zumindest teilweise plausible Zukunftsentwürfe gewähren, die zu zukunftsorientiertem, »futurischen« Handeln ermutigen können. Als Ausblick formuliert Kraxenbergers Beitrag darüber hinaus Hypothesen für empirische Studien, die das Potenzial von Climate Fiction für ökologische Wahrnehmung und kollektive Handlungsbereitschaft erfassen sollen.

Der *Literaturwissenschaftler* Jan Sinning befasst sich in seinem Beitrag mit digitalen Liminalitätsästhetiken (v.a. Backrooms), die als politisch-ökologische Versuchsfelder zwischen arkadischem Eskapismus und kritischem Korrektiv gelesen werden. Ausgehend von Arnold van Genneps und Victor Turners Theorien der Liminalität, Michel Foucaults Heterotopien-Konzept und Marc Augés Lokalisierung der Nicht-Orte zeigt der Beitrag, wie diese menschenleeren, retrofuturistisch codierten Räume gegenwärtige Ängste vom »Ende des Anthropozäns« (Extraktivismus, Technosolutionismus, Vereinzelung) widerspiegeln und ästhetisch verhandeln. Besonderes Augenmerk liegt hierbei auf der YouTube-Serie *Backrooms* von Kane Parsons, die einerseits eine Persiflage auf die kolonialistische Logik der Erschließung »leerer Räume« darstellt, andererseits eine Gegen-Agency nicht-menschlicher Umwelt imaginiert. In dieser Spannung entstehen »heterotopische Idyllen«: temporäre Schutz- und Reflexionsräume, die Komfort (Nostalgie) bieten, zugleich aber die politischen Kosten von Ressourcennutzung und Raumbemächtigung exponieren. In Sinning's Beitrag wird Idylle mithin als Verfahren gefasst, in dem sich Wechselwirkungen zwischen Vertrautem und Unheimlichem manifestieren, ökologische

Imaginationen mobilisiert werden und so Zukunftshandeln jenseits reiner Eskapismen denkbar wird.

III. *Medienästhetische Dimensionen futurischer Idyllen*: Medienästhetisch wird Idylle als »materiale[r] Topos« begriffen, um die »strukturellen und kulturkonstitutiven Zusammenhänge« zwischen diesem »seit der Antike etablierten literarischen Phänomen« und seinen »vielgestaltigen medialen Erscheinungsformen« in der »Gegenwartskultur« und Popkultur zu erfassen (Jablonski 2022a, 299). Vor diesem Hintergrund befasst sich die folgende Sektion mit der Frage, wie idyllische Zukunftsszenarien in unterschiedlichen medialen Formaten erzählt, dargestellt und modelliert werden. Insofern soll diese Sektion auch einen Beitrag zur »Weiterführung des noch neuen medienästhetischen Ansatzes der Idyllenforschung« leisten, indem »Idyllik« in einer spezifischen Form der »visuellen Kultur des 21. Jahrhunderts« (ebd., 303), dem Manga, untersucht wird.

Der Literaturwissenschaftler Bernd Appel betrachtet in seinem Beitrag visuelle Darstellungen des Idyllischen in verschiedenen Manga-Serien aus Japan und Deutschland: Der Vergleich der japanischen Serien *Oh! My Goddess* von Fujishima Kosuke (ab 1988) und *BLAME!* von Nihei Tsutomu (1997–2003) mit der deutschsprachigen Serie *Green Garden* von Sozan Coskun (2020) stützt sich neben narratologischen, auf comic- und mangatheoretische Zugriffe, welche die Text-Bild-Beziehungen der Werke in den Vordergrund rücken. Appel identifiziert Verfahren des Idyllisierens – vom Ein- und Ausschließen über Harmonisierungs- und Störungstechniken – und zeigt, wie durch die Text- und Bildnarration neue ikonographische Repräsentationen des Idyllischen entstehen. Dabei deutet Appel sowohl auf »visuelle« und »dystopische Idyllen« als auch auf »Körperidyllen«, die zwischen Bedrohungsszenarien und Schutzversprechen oszillieren. So wird sichtbar, wie Manga kulturübergreifende Bildrepertoires des Idyllischen aktualisieren und zwischen Eskapismus und Gegenwartsdiagnose politisch wirksam vermitteln.

Der Literaturwissenschaftler Endre Hárs liest Leif Randts Science-Fiction-Roman *Planet Magnon* (2015) im Spannungsfeld »postpragmatischer« und »postironischer« Haltungen als »postidyllische« Fortschreibung idyllisierender Verfahren. Randts Entwurf einer biopolitisch regulierten »Klischeeökonomie«, die Komfort, Glätte und »schöne Oberflächen« erzeugen soll, mag in ihrer literarischen Topografie auf den ersten Blick im Kontext Idylle verortet sein, legt zugleich jedoch den »Zwangscharakter« dieser Vorstellungen und Konfigurationen von Idylle und Reinheit offen und zeigt, dass die Darstellung der »postpragmatischen« Gelassenheit in Kohärenz zum »Postironischen« steht.

Die so entstehende ›postidyllische‹ Ambivalenz hält Eskapismus und Kritik in der Schwebe; zugleich zeichnet der Science-Fiction-Rahmen ein utopisches Versprechen künftiger Schutz- und Aushandlungsräume, das *Planet Magnon* als paradigmatisch futurische Idylle inszeniert.

IV. *Räumliche Dimensionen futurischer Idyllen*: Topographische und symbolische Räume dienen seit jeher als Projektions- und Konstruktionsflächen des Idyllischen: Seit den antiken Idyllendichtungen stellt der *locus amoenus* den Schauplatz und mithin die räumliche Manifestation der Idylle dar – als durch »räumlich überschaubare, gesellige Ordnung« gekennzeichneten Ort, dessen liebliche Natur zum Verweilen einlädt (Schaffrick 2022, 340). Mit dem 18. Jahrhundert etabliert sich, angestoßen durch die *Idyllen* Salomon Geßners (1756), zunächst »der Garten als eine spezifische Variante des *locus amoenus*«, der zu einem neuen »buchstäblichen Topos der Idylle« (Jablonski 2022b, 407) avanciert. Mit der im 19. Jahrhundert einsetzenden »Auflösung« der Idylle als »eigenständige[] literarische[] Gattung« (ebd.) verschwimmt jedoch der seit der »antike[n] Bukolik charakteristische Gegensatz von Stadt und Land« (Kirstein 2022, 74) wodurch auch die Grenzen und die Lokalisierung des Gartens als Kennzeichen der Idylle affektiert werden:

Der Romanist Simon Prahl untersucht in seinem Beitrag die städtischen Idyllen in Italo Calvinos experimenteller Schrift *Le città invisibili* (dt. *Die unsichtbaren Städte*, 1972) und ihr futurisches Potenzial. Hierbei ist die den literarischen Stadtentwürfen Calvinos inhärente Verschränkung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die zwischen Utopie und Post-Utopie changieren, von zentralem Interesse. Prahl zeigt in seiner Analyse, wie Calvino Erinnerungs- und Möglichkeitsräume zugleich entwirft, die sich als urbane Idyllen im Spannungsfeld von Realität, Imagination und Narration figurieren. Durch ein postmodernes Spiel mit Strukturen, Symbolik und Zahlenkombinatorik eröffnen sich futurische Perspektiven, die zugleich eine Kritik an gegenwärtigen ökologischen Krisen darstellen. Mithin werden sowohl ökokritische Dimensionen als auch poetische Verfahren der Zeit-Raum-Modellierung und deren Relevanz für die Idylle sichtbar.

Wie sich im ›städtischen Kosmos‹ Gegenorte als kleine, versteckte Privaticyden herausbilden und inszenieren lassen, zeigt die Literaturwissenschaftlerin Anna-Magdalena Schröder in ihrem Beitrag zu Albert Wendts *Henrikes Dachgarten* (2018), der den Abschluss des Bandes bildet. Schröder zeigt in ihrem Beitrag, wie Idylle als kinderliterarisches Verfahren fungiert, indem der Dachgarten zum Symbol der städtischen Idylle und zu einem alternativen Zukunftsort wird. Letzterer besitzt das Potenzial ein neues Zusammenleben

in und mit der Natur zu imaginieren, weshalb die von Harmonie erfüllte Atmosphäre des Dachgartens verschiedene literarische Figuren zusammenbringt. Dadurch entsteht eine (Dach-)Gartengemeinschaft als Ökosystem, das reich ist an Menschen, tierischen Bewohnern und Pflanzen, und das an ebenjenen ›organisch‹ wächst. Poietisch ›entwachsen‹ Werk und Idylle indes mehrerer idyllisierender Verfahren – so finden die diversen Figuren nicht nur durch das Harmonisieren einen Weg des Zusammenlebens, sondern ist die kleine Gemeinschaft zur Aufrechterhaltung der Idylle gleichzeitig bemüht, die Antagonistin, welche die Natur zähmen möchte, auszuschließen. Durch das von Schröder aufgezeigte Motivrepertoire des kleinen Gartens entsteht ein dem *locus amoenus* ähnlicher Raum, der nicht nur für neue und wertvolle Bekanntschaften sorgt, sondern dem in seiner eskapistischen Dimension auch eine heilende Funktion zukommt. Das Verorten des Dachgartens in der städtischen Umgebung betont dabei die Wirkung naturhafter Orte auf die Menschen und verweist so auf einen idyllischen Zukunftsentwurf für das Leben in einer grüner werdenden Stadt.

Danksagung und Widmung

Anstoß und Ausgangspunkt des Sammelbandes war eine Reihe von Überlegungen, Diskussionen und Projektideen: Im Zuge einer Recherche zum Afrofuturismus entwickelte Stefan Greif 2023 die Idee eines Projekts zu *Idyllen und Popkultur*. Auf dieser Grundlage erweiterte sich die Projektidee zu den *Futurischen Idyllen*, auch vor dem Hintergrund, dass der Fokus in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Idylle bislang primär auf deren arkadischen Konfigurationen, d.h. auf deren idealisierten Beschreibungen, Strategien und Verfahren einer verklärten Vergangenheit lag. Die Beiträge gehen aus einem gleichnamigen interdisziplinären Workshop hervor, *Futurische Idyllen: Zukunftsentwürfe und Impulse*, den wir im September 2024 an der Universität Kassel durchgeführt haben.

Zusätzliche Impulse erhielt dieses Konzept durch die Forschungsarbeit der Interdisziplinären Arbeitsgruppe Climate Thinking am Fachbereich 02 der Universität Kassel: Climate Thinking versteht die Klimakrise als Ensemble ineinandergreifender Phänomene mit gesellschaftlichen, kulturellen, ökologischen, ökonomischen, politischen, technischen und wissenschaftlichen Bezügen. Daher liegt der Ansatz auf multiplen Zugangs- und Analyseperspektiven – diskursiv (*Sprechen*), narrativ (*Erzählen*) und analytisch-reflexiv

(*Nachdenken*).⁶ Die Forschung zu futurischen Idyllen fügt sich hier als komplementärer Zugriff ein: Als geistes- und kulturwissenschaftliches Querformat untersucht sie, wie Idyllen in Literatur, Medien und Künsten Wahrnehmungen von Natur, Gemeinschaft und Zukunft modellieren, Aushandlungsprozesse zwischen Eskapismus und Kritik inszenieren und damit gesellschaftliche Imaginationen testen. Indem Idyllen sowohl kompensatorische (beruhigende) als auch korrigierende (kritisch-utopische) Funktionen übernehmen, eröffnen sie genau jene diskursiven, narrativen und reflexiven Zugänge, auf die das Climate Thinking-Konzept referiert – und leisten so einen Beitrag zur Analyse und Vermittlung gegenwärtiger und zukünftiger Problemkomplexe wie der Klimakrise.

Gleichzeitig soll dieser Band einen Beitrag zur Idyllenforschung im Allgemeinen liefern: Er schärft Begriffe, erprobt und erweitert das methodische Instrumentarium (Idylle als Verfahren, Topos usw.) und öffnet den Blick auf bislang randständige Medien- und Zukunftsszenarien. Die hier versammelten Studien kartieren lediglich einen Ausschnitt des Feldes futurischer Idyllen und markieren offene Flanken für weitere Forschung – von transarealen Fallstudien über empirische Rezeptionsanalysen bis zu systematischen Vergleichen zwischen Genres und Medien. In diesem Sinne möchte der Band einen Anstoß geben: Zur Vertiefung, Breitenwirkung und zu kontroverser Diskussion eines Themenkomplexes, der längst nicht in allen Dimensionen ausgeleuchtet ist, aber stetig weiter erschlossen wird; so auch hier am Beispiel der futurischen Dimension der Idylle.

Unser besonderer Dank gilt den anonymen Gutachter*innen, deren fachspezifische Expertise und sorgfältige Rückmeldungen die Beiträge maßgeblich geschärft haben. Ebenfalls möchten wir uns bei unseren Kolleg*innen Andreas Wicke, Vanessa-Nadine Sternath und Nils Lehnert für ihren sachkundigen Rat und die inspirierenden Gespräche bedanken. Für die Unterstützung bei der Durchführung unseres Workshops sowie die Unterstützung beim Lektorat und bei den letzten Anpassungen der Texte an die formalen Vorgaben bedanken wir uns bei Johanna Neiber und Paula Jess Metauge. Dank geht auch an das betreuende Team vom Verlag *transcript* für die kompetente und freundliche Betreuung während der Publikation dieses Bandes.

Unsere letzte Danksagung ist zugleich die schwerste: Leider muss dieser Band auf die Verschriftlichung Stefan Greifs Vortrag zum Afrofuturismus ver-

6 Nähere Informationen zur Interdisziplinären Arbeitsgruppe Climate Thinking: <https://www.uni-kassel.de/fbo2/forschung/climate-thinking.html>.

zichten. Denn Stefan Greif ist im August 2025 unerwartet verstorben. Wir vermissen ihn nicht nur als Vorgesetzten, Doktorvater und geschätzten Kollegen, sondern vor allem als Freund. Sein kompetentes und herzliches Wesen hat uns fachlich, didaktisch und menschlich geprägt und wir sind dankbar für die gemeinsame Zeit mit ihm. Dieser Band ist ihm gewidmet – und seine Leistung als Mitherausgeber begreifen wir als eine Form des Abschieds.

Literaturverzeichnis

- Bloch, Ernst. *Tübinger Einleitung in die Philosophie*. Suhrkamp, 1970.
- Böschstein, Renate. »Idyllisch/Idylle«. Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2001. Bd. 3, S. 119–138.
- Buschmeier, Matthias: »Die Idylle bei Salomon Geßner, Friedrich (Maler) Müller und Johann Heinrich Voß«. Kritik und Transformation einer Gattung. In: Ders./Kai Kauffmann (Hg.): *Sturm und Drang. Epoche – Autoren – Werke*. Darmstadt 2013, 220–237.
- Geißler, Rolf. »Versuch über die Idylle.« *Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben*, Bd. 11, Nr. 5, 1961, S. 271–278.
- Gessner, Salomon. *An den Amor. Idyllen*, hg. von Ulrich Berkes, Reclam, 1980 [1756].
- Gottsched, Johann Christoph. *Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer Besonderer Theil*, hg. von Joachim Birke und Brigitte Birke, De Gruyter, 1973 [1730], <https://doi.org/10.1515/9783110827033>
- Hämmerling, Gerhard. *Die Idylle von Geßner bis Voß. Theorie, Kritik und allgemeine geschichtliche Bedeutung*. Peter Lang: Frankfurt a.M./Bern, 1981.
- Herder, Johann Gottfried. *Adrastea (Auswahl)*, hg. von Günter Arnold, Deutscher Klassiker Verlag, 2000 [1801–1803].
- Jablonski, Nils. *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*. J.B. Metzler, 2019.
- Jablonski, Nils. »Medienästhetik.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022a, S. 299–303.
- Jablonski, Nils. »Garten.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022b, S. 407–410.

- Kirstein, Robert. »Römische Bukolik und Georgik.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 71–78.
- Marszałek, Magdalena. »Einleitung. Das Dorf und die Idylle«, in: Yaraslava Ananka/Magdalena Marszałek (Hg.): *Potemkinsche Dörfer der Idylle. Imaginationen und Imitationen des Ruralen in den europäischen Literaturen*. transcript: Bielefeld 2018, S. 7–17.
- Mendelssohn, Moses/Engel Eva J./Broke, Michael/Krochmalnik, Daniel. »Rezensionsartikel.« *Briefe, die neueste Litteratur betreffend (1759–1765). Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, Bd. V/1, hg. von Eva J. Engel, Michael Broke und Daniel Krochmalnik frommann-holzboog Verlag, 1991 [1760].
- Paul, Jean. *Vorschule der Ästhetik*, hg. von Norbert Miller und Wolfhart Henckmann, Meiner Verlag, 1990 [1804/1813].
- Preisendanz, Wolfgang. »Reduktionsformen des Idyllischen im Roman des 19. Jahrhunderts (Flaubert, Fontane)«, in: Hans Ulrich Seeber/Paul Gerhard Klusmann (Hg.): *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bouvier Verlag: Bonn 1986, S. 81–91.
- Schaffrick, Matthias. »Systemtheorie.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 339–344.
- Schiller, Friedrich. *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Verlag Heinrich Elermann, 1947 [1795/1796].
- Schmitt, Christian. »Landlust! Zur Topik des Idyllischen in aktuellen Lifestyle-Magazinen – und im 19. Jahrhundert«, in: Jan Gerstner/Christian Riedel (Hg.): *Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart*, aisthesis: Bielefeld 2018, S. 125–144.

I Zeitliche Dimensionen futurischer Idyllen

Das Idyllische in Ann Cottens *Verbannt!* (2016) zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft

Magdalena Mühlböck

Abstract Der Artikel untersucht Ann Cottens *Verbannt!* (2016) als Beispiel der Weiterentwicklung und Kombination von Idyllik und Versepos. Anhand der Verweise auf Georg Wilhelm Friedrich Hegels Dialektik analysiere ich futurische Transformationen etablierter Gattungen, tradierter Motive oder literarischer Sprachen. Ich argumentiere, dass es durch eine Hybridisierung bestehender Formen transmodernes Schreiben des Zukünftigen ermöglicht.

Verbannt! Dies Schicksal klang mir mit dem großen Klang
Von langen Nachmittagen, Kiwis, Krokodilen
im Glanz verquener Sterne; wie ein Bumerang
(wir schweigen noch von anderen Projektilen;
wir schreiben in zu ungewohnten Stilen
und sind beruhigter, kehrt nichts zurück,
kein Ex-Verbündeter mit unsren Pfeilen im Genick,
die Zweige knickend, auf uns zu sich schleift)
kommt still zurück es, eh man es begreift. (Cotten 2016a, 15)

Die Vorstellung, auf einer einsamen Insel verbannt zu sein, weckt Assoziationen des Idyllischen sowie des Dystopischen, wie der breite Kanon der Robinsonaden zeigt: Zwischen Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg* (1731–1743) und dem Filmdrama *Cast Away* (2000) des Regisseurs Robert Zemeckis reiht sich Ann Cottens Versepos *Verbannt!* (2016) ein, das die literarische Gattung unter transmodernen¹ Gesichtspunkten transformiert.

1 Das Konzept der Transmoderne, das als Antwort auf die Postmoderne entwickelt wurde, zeichnet sich dadurch aus, dass es annimmt, dass die Welt in ständiger Transformation begriffen ist. Grenzüberschreitungen sind demnach fester Bestandteil einer trans-

Im Zentrum des Versepos steht die namenlose Protagonistin, die aus der Ich-Perspektive erzählt. Sie ist Moderatorin einer TV-Sendung und wird auf eine nicht näher definierte Insel verbannt, da sie mit der minderjährigen Tochter der Produzentin eine Affäre einging. Nach ihrer Ankunft trifft sie auf Wonnekind, einen gestrandeten Abenteurer, der die Insel Hegelland nennt und als Bürgermeister eine Gemeinschaft von Quäkern² verwaltet, und der sich beim Anblick einer Frau irritiert zeigt. Die Moderatorin verwandelt sich daraufhin in Hermes Wolpertinger, ein hybrides Fabelwesen mit erigiertem Penis, das Wonnekind als Gott der sog. »Schraubreligion« der Insel verehrt. Wenig später windet sich ein Kabel um die Protagonist*innen, das als Internet bezeichnet wird, und dem verschiedene Figuren entsteigen: Dazu zählen der Spion Pan Orama und eine große Gruppe von Frauen, die sich zunehmend Hegelland aneignen. Das Versepos endet, als durch eine Revolution die gesamte Ordnung zusammenbricht.

Aus der Fülle von Fragestellungen, die dieser Stoff bietet, möchte ich im Folgenden den Zusammenhang zwischen Idyllik und Versepos in *Verbannt!* und deren experimentelle Weiterentwicklung analysieren. Darüber hinaus untersuche ich, wie es durch dialektische Bewegungen, die Georg Wilhelm Friedrich Hegel in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaft* (1830) beschreibt, zu einer futurischen Transformation von Idyllen kommt. Ich schließe an Claudia Kellers Analyse von Cottens Held*innenfiguren an, in der sie festhält, dass es der Autorin nicht darum gehe, die vorgefundene erzählte Welt zu korrigieren, sondern um ein Darstellen und Erzählen eines rekursiven »Hin und Her« zwischen unterschiedlichen Zuständen. Die Herausforderungen, mit denen die Moderatorin in *Verbannt!* konfrontiert ist, sind nicht für den Epos gattungstypische und handlungsstrukturierende, sondern nach Keller vom Text produzierte Elemente. (2021, 295–296) Es geht allerdings, wie ich argumentiere, nicht um die Erschaffung von neuen Gattungen, Motiven oder literarischen Sprachen, sondern um die Hybridisierung von bestehenden Formen. Dadurch werden diese einerseits kritisiert und für futurische

modernen Welt. (Rodriguez Magda 2015, 16–17) Ich gehe im weiteren Verlauf noch auf diese Entwicklung ein.

- 2 Die Quäker sind eine religiöse Gemeinschaft, die im 17. Jahrhundert um George Fox entstanden ist. Die Quäker lehnten äußerliche Heilsvermittlung ab und fokussierten sich stattdessen auf das eigene, innere Licht. Ihr Einfluss auf die heutige USA war maßgeblich und begründete u.a. die Religionsfreiheit. (Moeller 2011, S. 274–275) In *Verbannt!* treten die Quäker allerdings sinnbildlich für eine patriarchale Gesellschaft auf.

Auseinandersetzungen geöffnet. Diese literarische Herangehensweise sehen sowohl Keller (2021, 296) als auch Maike Schmidt (2023, 491) als Formen des transmodernen Schreibens des Zukünftigen, das Gegenstand dieser Analyse sein soll.

1 Bruch mit Konventionen

Das Versepos, dessen orale Anfänge bis 2000–1500 v. Chr. zurückreichen (Hess 2023, 5), ist ein formal und inhaltlich streng strukturiertes und gegliedertes Genre. Aristoteles ordnet es in seiner *Poetik* gemeinsam mit der Tragödie der Spitze der Gattungshierarchie zu. (nach Rapp 2009, 87–90) Dabei geht es weniger um die Darstellung der historischen ›Realität‹; stattdessen liegt der Fokus auf inhaltlicher Kohärenz und einer geschlossenen Handlung. (Burkhard 2023, 22) Den Höhepunkt seiner Beliebtheit erfuhr die Gattung im 18. Jahrhundert. Mit dem Erstarken des Bürgertums und damit einhergehend des Romans wurde die Gattung nach 1800 jedoch für ›tot‹ erklärt. Einige Forscher*innen, unter ihnen Mark-Georg Dehrmann (2023, 42–46), Werner Michler (2005, 203–206) oder Maike Schmidt (2023, 483), dementieren dieses Attest und betonen das Fortbestehen des Versepos in anderer Form. Insbesondere seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges kam es zu zahlreichen neuen Konzeptionen, die mit dem Fortleben der Gattungstradition spielen. (Dehrmann 2023, 35–36) So analysiert Michler, wie die Gattung mit sozialhistorischen Entwicklungen zusammenhängt, und zeigt, dass sich das Versepos von seiner Zuschreibung als »höhere« Gattung ablöst, indem »historisch akkumulierte Valenzen auch gegenwärtig aktualisiert« (2005, 206) werden. Insbesondere seine Analyse von Aktualisierungen der Gattung zeigt, dass sich die Rahmenbedingungen und Rezeptionsformen verändert haben, wobei sich das Versepos verändert hat, aber nicht ›gestorben‹ ist. (2005, 205–206)

Dieser Befund lässt sich auf *Verbannt!* übertragen und besonders gut anhand der Anrufung der Musen in der Einleitung zeigen. Die *invocatio* gilt als fester Bestandteil des klassischen Epos (Michler 2023, 416), die Cotten maßgebend verändert. Die Protagonistin sucht keine Inspiration, sondern kommentiert die selbstgewählte Form der *invocatio* ironisch. Sie selbst wisse gar nicht, ob sie die Musen überhaupt brauche (Cotten 2016a, 10), erhält allerdings Ratschläge von ihnen, welche die Kreativität der Protagonistin drosseln, was konträr zu der tradierten Funktion der Museninspiration steht. Die Musen treten als Personifikationen der Künste auf, die in *Verbannt!* überspitzt charakteri-

siert werden. Während Clio und Euterpe zum Durchhalten und Lächeln raten, mahnt Polyhymnia zum leisen Gesang von »Mondo, addio« (Cotten 2016a, 10). Diese Stelle könnte sich möglicherweise auf die Ballade *Addio mondo crudele* des italienischen Sängers Peppino di Capri über den Schmerz einer verlorenen Liebe beziehen, in dem das lyrische Ich wie ein Clown eine Maske trägt, um seine Gefühle zu verbergen (2018, 1:42-2:23), kann aber auch als prinzipielle Weltabkehr gedeutet werden. Polyhymnias Rat wird damit als eine Mahnung zur Mäßigung und zur Geheimhaltung der eigenen Identität lesbar. Ähnliches schlägt auch Thalia vor, die der Moderatorin nahelegt, dass sie selbst ein Spiel sei⁴ was einerseits auf den Unterhaltungsanspruch der Muse und andererseits auf die Vergänglichkeit des Lebens verweist. Während Melpomene der Protagonistin traurige Blicke zuwirft, sagt Erato einen schlechten Ausgang voraus. Schließlich meldet sich Terpsichore zu Wort:

»[...] ›Hör auf mit deinen Zoten!
Schau auf den Volksmund. Zivilisier dich und mach dich singbar.
In Maßen halte dich.« [...]« (Cotten 2016a, 10).

Die Abkehr von obszönen Witzen hin zur Mäßigung erinnert an die Rezensionen, die in der Einleitung des *Versepos* erwähnt werden, und die das Schreiben der Dichterin als negativ bewerten. Terpsichore personifiziert so den Literaturbetrieb, der die Kreativität eingeschränkt, Provokationen vermieden und den ›guten Geschmack‹ bedient sehen will. Dieser Kommentar rechnet mit dem Literaturbetrieb ab, der einen Kanon bedienen will, der einem (bürgerlichen) Ideal gerecht wird, das nicht provoziert und dementsprechend auch keine neuen kreativen Ideen umsetzt.

Ehe die Moderatorin reagieren kann, reicht ihr Urania das *I Ging*, ein chinesisches Buch zur Orakelbefragung. Dieses steht meiner Ansicht nach für Poetiken, die Anleitung zur Dichtkunst geben. Ähnlich wie ein Orakel stellt auch eine Poetologie eine Form des Ratgebers dar, der konsultiert werden kann und bestimmte Richtlinien bzw. ›richtiges‹ Verhalten vorgibt. Insgesamt raten die acht Musen, sich einem Kanon anzupassen und an diesen anschlussfähig zu bleiben. Von den insgesamt neun Musen fällt der Protagonistin vor allem Kalliope auf, über die es heißt:

Da hör ich aus dem Bad die Stimme von Kalliope,
skizzierend warm und witzig irgendeine Trope,
und weiß plötzlich, mit welcher ich mich hier verlobe.

Wie alte Wasserleitungen geht sie weiter und immer fort,
 durch Meere und durch Wüsten;
 vor mir geht sie, immer sie, mit ihrem so vagen, urköstlichen Hüftschwung.
 (Cotten 2016a, 11)

Die Muse der epischen Dichtung ist also die einzige, die das Handeln der Moderatorin nicht verurteilt und dadurch ihr Interesse weckt. Die Beschreibungen ihrer Bewegungen, des Rhythmus, sind erotisch konnotiert und verweisen auf die formale Struktur von *Verbannt!* sowie auf die Geschichte des Vers-epos als Gattung: Die rhythmisch-metrischen Bewegungen der Kalliope sind konstant, sie bleiben es selbst in den »Wüsten«, einer symbolischen Zeit, die auf die Rezeptionsgeschichte des Epos referieren, indem die Gattung durchgehend beständig ist, wenngleich nur wenig produziert wurde.

Nachdem Kalliope und die Moderatorin beschlossen hatten, die restlichen Musen zu verlassen, und man könnte sagen, einen idyllischen *locus amoenus* aufsuchen, kommt es zur endgültigen Ablehnung der Ratschläge:

O Musen, schlaft! Schlaft weiter, schlaft, schlaft lange!
 Denn euren Atem brauch ich, wie er ruhig geht.
 O Musen, helft durchs Sein mir, schlafend, träumend! Mir ist bange!
 Mich ängstigt, was ihr mit der größten Ruhe seht,
 was deutlich allerorten an den Feuermauern steht.
 Wies mit der Welt steht, les ich, aber kann es nicht ertragen,
 nicht wissend, *Что делать?*³ Doch eure Namen sind bekannt,
 in der Welt-Kuh jede von euch ein Magen,
 macht Milch und Fladen aus dem Gras ihr, unterscheidend, insgesamt. (Cotten 2016a, 11)

Der Wunsch, dass die Musen weiterschlafen sollen, bedeutet eine Absage an ihre Relevanz. Die mäßigenden Ratschläge erkennen die gesellschaftlichen Herausforderungen der Geschlechterungerechtigkeit, wie sich später noch zeigen wird, nicht an und beziehen keine Stellung. Die Protagonistin setzt sich davon ab und betont die Notwendigkeit, aufmerksam auf außerliterarische Situationen zu reagieren. Der Verweis auf Lenin unterstreicht die politische Funktion von Literatur. Für Michler ist »im Akt der Gattungswahl«

3 In den Endnoten erklärt Cotten, dass es sich bei *Что делать?* (übers. *Was tun?*) um eine Schrift Wladimir Iljitsch Lenins handelt, der auf die Notwendigkeit des gedanklichen Austauschs zwischen den Klassen verweist.

der »Akt der Stellungnahme impliziert« (2005, 195). Für *Verbannt!* bedeutet das, dass sich die Autorin mit der Wahl der prestigeträchtigen Gattung diese aneignet und sowohl durch die Form als auch durch inhaltliche Strukturen und Motive an die Tradition anschließt. Durch die kontinuierlichen Brüche mit historischen Konventionen erfolgt nicht nur eine Transformation der Gattung, sondern auch eine Positionierung der Autorin, welche die Gattung unter transmodernen Einflüssen, wie ich später noch argumentiere, neu konzipiert.

Aus diesem Grund wendet sich die Moderatorin auch von Kalliope ab, in der sie eine Oberflächlichkeit erkennt. Sie sei bemüht, allen zu gefallen, »denn im Gefallen ist alle Arbeit hineingebrannt« (Cotten 2016a, 12). Hier sieht die Moderatorin eine Gemeinsamkeit zum Fernsehen, zu den Neuen Medien und ihrer Affäre. Anstatt auf die Musen zu hören oder an die Gattungskonventionen anzuknüpfen, setzt sie auf Brüche und eine rationale Narration:

[...] Ich werde hier genau berichten,
wie mich das Sein allein in die Konflikte trieb, die mich vernichteten,
weil Raum und Zeit und Ausdruck Quantitäten haben,
das Denken nicht. Denken aber kann einen nicht einmal begraben. (Cotten 2016a, 13)

Das wiederholte Versprechen von Richtigkeit und Zuverlässigkeit unterstreicht das dichterische Selbstverständnis der Protagonistin, dem nicht mehr der »Hauch« (oder in diesem Fall der Kuss) der Muse zugrunde liegt, sondern ihr eigenes Zeugnis und Denken. Die Befreiung von den Vorschriften der Musen steht für die Loslösung von den Gattungskonventionen und erhebt einen futuri(sti)schen Anspruch. Die Musenanrufung stellt ein wichtiges, auch strukturelles, Element der antiken Bukolik dar, das sich Cotten hier aneignet. Durch den Bruch mit den Konventionen der Gattung wird auch die Perzeption des Idyllischen transformiert, die semantisch nicht mehr klar als harmonisch und homogen beschrieben werden kann, sondern sich durch Widersprüchlichkeiten und kritische Antworten auf tradierte Strukturen auszeichnet.

Verbannt! ist nicht nur aufgrund seiner strukturellen Elemente interessant, sondern auch aufgrund seiner stilisierten Sprache. Cotten verwendet die Spenser- bzw. Byron-Strophe, die schon bei Shakespeare beliebt war, und die Lord Byron sowie Mary Shelly adaptiert haben. Die 403 Strophen in *Verbannt!* bestehen aus neun Verszeilen, was dem britischen Original entspricht. Diese Verszeilen bilden das Reimschema ababbcbcc, das Cotten verändert, sodass

sich kaum ein einheitliches System erkennen lässt. Ähnliches trifft für die Metrik zu: Die Spenser-Strophe besteht aus acht jambischen Pentametern und einem Alexandriner. Auch das übernimmt Cotten nicht genau, sodass ihre Verszeilen in der Länge changieren. Die Vorlage eines strengen lyrischen Modells und seines Bruchs unternimmt Cotten bereits in *Fremdwörterbuchsonette* (2007). Wie Lisa-Maria Strehle festhält, handelt es sich bei der Orientierung an traditionellen Formen und dem gleichzeitigen Aufbrechen der selbstauferlegten Strenge um eine Möglichkeit, die Gattung zu verändern (Strehle 2020, 261–262) und sie futurisch zu transformieren.

2 ›Idyllisieren‹ als Verfahren

Verbannt! verbindet die Traditionen zwischen Versepos und Idyllik, deren Entwicklungslinien sich überschneiden, was an dieser Stelle aber nicht thematisiert werden soll.⁴ Ähnlich wie sich das Versepos im 18. Jahrhundert verändert, stellen Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt eine Auflösung der Gattung der Idylle um 1800, aber ein Fortbestehen des ›Idyllischen‹ fest. (2022, 2) Ihnen zufolge sei das Problem der Forschung, dass idyllische Motive nur beschrieben, anstatt in einem breiteren Kontext interpretiert werden. Sie schlagen daher in Anlehnung an Michail Bachtin und Wolfgang Iser das performative Zusammendenken von Form und Inhalt vor, indem sie vom ›Idyllisieren‹, also der Idylle als Verfahren, sprechen:

›Verfahren‹ beziehen sich in diesem Zusammenhang nicht allein auf die Machart eines Textes im Sinne rhetorischer und stilistischer Phänomene, sondern auf einer höheren Abstraktionsebene auch auf textuelle Operationen, die die Struktur literarischer Texte (und anderer kultureller Artefakte) in diegetischer und formaler Hinsicht bestimmen. Indem auf diese Weise der Akzent von der Identität des ›Idyllischen‹ hin zur Performativität des ›Idyllisierens‹ verschoben wird, lässt sich auch die Funktionalität dieser Verfahren eher in den Blick nehmen. (Gerstner, Heller, Schmitt 2022, 13)

Gerstner, Heller und Schmitt definieren das ›Idyllisieren‹ als Zusammendenken von *histoire* und *discours*. Dabei meint das ›Idyllisieren‹ hinsichtlich Cottens

4 Insbesondere Johann Heinrich Voß und Johann Wolfgang von Goethe galten nach Helmut J. Schneider als Wegbereiter, um Epos und Idylle zumindest in der deutschsprachigen Literatur zusammenzudenken. (Schneider 2022, 179)

Verbannt! einen Prozess der stetigen Veränderung der Textgestalt sowie der der Figuren – allen voran der Protagonistin. Die Performativität dieses Verfahrens suggeriert eine Dialogizität, die auf traditionelle Formen zurückgreift und sie weiterentwickelt.

3 Methoden und Dialektik der Idylle

Die Betonung des rationalen Denkens gegenüber dem unmittelbaren Sein geht auf Hegels Philosophie und seine dialektische Methode zurück. Ich argumentiere, dass es methodische Ähnlichkeiten zwischen dem ›Idyllisieren‹ und der Hegel'schen Dialektik gibt, auf die sich *Verbannt!* bezieht. Die intensive Auseinandersetzung mit Hegel betont Cotten in einem Interview mit Paul Jandl:

Ich war ganz beim Problem Hegel: Arbeit an einem System, das niemals gelingen wird. Während man schreibt, verändern sich die Wörter und Begriffe. Das System verzieht sich sozusagen, wie ein Fensterrahmen. Und natürlich ist das auch beim Text so. Während ich die Verse schreibe, schiebt sich die Wirklichkeit zwischen die Wörter, und die Geschichte verzieht sich. (Cotten 2016b, o.S.)

Auch im Versepos selbst sind Verweise auf Hegel zu finden; ein einschlägiges Beispiel ist der Name »Hegelland« für die Insel oder Wonnekinds Selbstbezeichnung als »Dialektiker«. (Cotten 2016a, 66–67) In seiner *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaft* beschreibt Hegel seine dialektische Methode anhand dreier Momente, die, wie ich im Folgenden analysieren möchte, die Struktur des Versepos widerspiegeln.

Der erste Schritt der Dialektik wird als Moment des Denkens als Verstand beschrieben, der nach dem Konkreten strebt. (Hegel 1975 [1830], 169–170) Im Versepos sind damit die alten Ordnungen gemeint, in denen die Figuren sich ihrer selbst bewusst werden. Eine wesentliche Bedeutung dafür hat die einsame Insel, die als literarischer Topos Schauplatz des Versepos ist. Folgt man Michel Foucault, so können Inseln auch als Heterotopien, als ›Gegenorte‹ zur Welt, die sie umgibt, gelesen werden. Einsame Inseln können paradiesisch und idyllisch konnotiert sein, suggerieren aber aufgrund ihrer Exponiertheit auch den Ausschluss von der Welt. (Jablonski 2022, 453–454)

Die Insel wird in *Verbannt!* als »quasi endgültige Zivilisationsverstoßung« (Cotten 2016a, 23) und als Gegenort schlechthin beschrieben. Sie erinnert an

den beginnenden Kolonialismus des 18. Jahrhunderts im südlichen Pazifikraum, insbesondere an die Ankunft der sog. *First Fleet* 1788 und der damit errichteten Strafkolonie an der Ostküste Australiens. Die Nähe der einsamen Insel zum Kolonialismus bzw. Neokolonialismus ist in *Verbannt!* benannt. So reflektiert die Moderatorin über die Auswirkungen von Atom- und Wasserstoffbombentests auf vermeintlich ›leeren‹ Inseln. Die Isolation der Insel, auf der sich die Moderatorin wiederfindet, stellt also nicht nur ein individuelles Schicksal dar, sondern wird zur Bühne politischer Machtdemonstration. In *Verbannt!* werden beide Stilisierungen miteinander in Dialog gebracht.

Bei ihrer Ankunft findet die Protagonistin am Strand Krebse und Palmen, die zumindest für die ihr bekannten Welt einen Gegenpol darstellen. Dabei verzweifelt sie nicht an ihrem Schicksal. Stattdessen scheint sie die Einsamkeit zu genießen:

»Endlich wirklich allein!«, sage ich mir.
Endlich Erfüllung aller Mädchenträume, nicht?« (Cotten 2016a, 36)

Die Moderatorin ist also nicht den Gegebenheiten der Insel ausgeliefert, sondern empfindet die Insel als willkommenen Ort der Kontemplation und der Emanzipation von patriarchalen Strukturen. Ihre neu gewonnene Autonomie stellt sie durch das Brauen von Bier aus Reis unter Beweis. Ihre neugewonnene Lebenssituation erinnert an eine selbstbestimmte Idylle, in der sich die Moderatorin nicht mehr gesellschaftlichen Ordnungen fügen muss, sondern in Harmonie mit sich selbst und der Natur lebt. Der Eindruck dieser selbstbestimmten Idylle wird zerstört, als ein Tiger sie angreift und zur Flucht auf eine Palme zwingt. Um sich vor der möglichen Bedrohung zu wehren, wirft sie eine Kokosnuss »auf des Tigers Penis« (Cotten 2016a, 43). Die Abwehr des männlichen Tieres kann mit Blick auf die Phallus-Thematik als Kritik am Patriarchat gelesen werden. Allerdings wird im weiteren Verlauf der Abwurf der Kokosnuss mit den Kernwaffentestungen am Bikini-Atoll parallelisiert, sodass eine Verbindung zu neokolonialen Politiken hergestellt wird. An dieser Stelle wird die Idylle also transformiert: Die Insel, auf welcher die Moderatorin landet, erweist sich als unerwarteter Sehnsuchtsort der Ungestörtheit von fremdbestimmtem Verhalten. Erst durch das Auftreten eines männlichen Tigers und seiner erfolgreichen Abwehr scheint sich der idyllische Ort zu offenbaren: Die Insel ist kein Ort der Emanzipation mehr, Gefahren und Bedrohungen scheinen Teil davon zu sein. Der Eindruck der anfänglichen Idylle wird durch die Erinnerung an Bombeneinschläge weiter gebrochen, aber gleichzeitig me-

trisch aufgegriffen, indem sie lautlich mit der Regelmäßigkeit der Jamben in den folgenden Verszeilen korrelieren:

[...] Plötzlich erglüht der Horizont,
das lange Los entflammt, als wärs der Hellespont –
mich wehts herab, ein dumpfer Laut erscholl –
fast wie ein Mensch erschauert das Bikini-Atoll. (Cotten 2016a, 44)

Indem die Insel unterschiedliche Bedeutungsebenen bedient und diese durch den Fall der mythologischen Helle ergänzt werden, und sich so erneut in die Nähe des Idyllischen bewegt, erinnert der Ort an einen pseudo-mythologischen Ort, der mit den Herausforderungen der Globalisierung und des Eurozentrismus konfrontiert ist.

Christian Metz definiert »die einsame Insel« in *Verbannt!* mit Jacques Derrida als Ort der »Gastfeindschaft«, der von einem Gewaltpotenzial geprägt sei, was die Protagonistin wisse. Die Insel, so Metz, stelle die globale Ordnung in Frage. (2018, 260, 278) Das ist darauf zurückzuführen, dass die geografische und politische Lage der Insel einerseits nie konkret benannt wird, und sie andererseits in den Kontext der Gewalt, im Rahmen der Experimente an Kernstoffwaffen und dem damit eingehenden Ungleichgewicht zwischen dem globalen Norden und dem globalen Süden gestellt wird.

Die Insel ist für die Moderatorin dennoch ein idyllischer Ort der Selbstverwirklichung, wo sie als lesbische Frau ohne äußerlichen Einfluss leben kann. Eine ähnliche Gewissheit erlebt auch Wonnekind, dessen Geschichte an eine Robinsonade erinnert, und der sich als gestrandeter Abenteurer mit seinen Gefährten eine soziale Welt aufgebaut hat, die nach eigenen Ordnungen und Prinzipien funktioniert, und die damit eine Idylle für sich darstellt. Die im Zentrum stehenden Druckerpressen sind die zentralen Kommunikationsorgane und produzieren eine Art Tabloid-Zeitungen, die über die Ereignisse emotionalisierend und verzerrend berichten. Im Versepos sind sie durch Cottens Zeichnungen⁵ visualisiert, die den skandalisierenden Stil der Pressen darstellen. Sie instrumentalisieren die Ankunft der Moderatorin, um sie als Frau in einer Männergemeinschaft zu exotisieren. (2016, 82–90) Der Widerspruch

5 Cottens Zeichnungen nehmen im Versepos eine sehr zentrale Stellung ein, die nicht nur ergänzend zum literarischen Text, sondern als eigene Erzählebene fungieren. Eine Analyse dieser Dialektik, wie man sie in Anschluss an die Argumentationen dieses Aufsatzes bezeichnen könnte, muss an anderer Stelle erfolgen.

zwischen der Protagonistin und den Quäkern ist nun kein individueller mehr, wie er vorher zwischen der Protagonistin und Wonnekind symbolisiert wurde, sondern ein struktureller. Ich möchte argumentieren, dass in der Begegnung der Moderatorin mit Wonnekind zwei unterschiedliche Konzeptionen von Idylle aufeinandertreffen. Die selbstbestimmte, emanzipierte Perspektive der Exilierten und die nach Ordnung und Hierarchie strebende Perspektive des vermeintlichen Abenteurers finden auf der namenlosen Insel einen Ort des Austausches und der Verhandlung.

Was folgt, ist kein Kompromiss zwischen den Weltbildern der Moderatorin und der Quäker, sondern eine tiefgreifende Transformation, die mit dem zweiten Moment von Hegels Dialektik beschrieben werden kann. Dieses geht davon aus, dass die Welt aus Widersprüchlichkeiten besteht, die miteinander interagieren und so einen intellektuellen Austausch ermöglichen. Nach Hegel führt die Vernunft zwangsweise zu Widersprüchen: »Das dialektische Moment ist das eigene Sichaufheben solcher endlichen Bestimmungen und ihr Übergehen in ihre entgegengesetzte.« (Hegel 1975 [1830], S. 172) Ziel ist es nicht, einen Kompromiss einzugehen, sondern die Veränderung der Dinge selbst. (Maybee 2020, o.S.) Diese Veränderung beschreibt Hegel als Prozess der Selbstaufhebung, wobei das Verb »aufheben« polysemantisch zu verstehen ist. In *Verbannt!* lässt sich das anhand der Transformation der Moderatorin in Hermes Wolpertinger gut nachvollziehen, die durch ein Erdbeben ausgelöst wird. Ihre Gliedmaßen verschwinden; stattdessen wachsen ihr ein großer erigierter Penis, ein Fischschwanz und ein Geweih. (Cotten 2016a, 73)

Die Veränderung vom weiblichen Körper zum mythologischen Fabelwesen kann als Übergang von der alten Ordnung des Festlands zur neuen Ordnung Hegellands gelesen werden. Dabei verändert die Moderatorin ihre geschlechtliche Identität und integriert sich nicht nur in die Gesellschaft der Männer, sondern wird selbst in der Gestalt von Hermes Wolpertinger zu ihrem Gott. Die Widersprüchlichkeit zwischen der Moderatorin und Hegelland führt nicht zu Verhandlungen in einem postkolonialen dritten Raum, wofür die Insel einen geeigneten Rahmen bilden könnte, sondern zeigt die Dynamik der dialektischen Widersprüchlichkeit. Der Prozess des sich selbst Aufhebens meint die Ablösung des weiblichen Körpers der Protagonistin bei gleichzeitigem Bewahren ihrer Identität. Durch die dialektische Bewegung, die Transformation, werden die Endlichkeit des Körpers bzw. die individuelle Perspektive der Protagonistin überwunden, und eine neue Möglichkeit des Verstehens erreicht, die nach Hegel zum Fortschritt führt. (Hegel 1975 [1830], 172–176; Maybee 2020, o.S.)

Als Beispiel ist der Tempel der sog. Schraubreligion der Quäker zu nennen, der als literarisch-architektonische Realisierung der Hegelland-Philosophie gelesen werden kann:

Es ist der Weg der Schraube, den wir brauchen,
und nicht der Weg der Mediation.
Die Vertikale ließe uns wie Rauch versuchen,
uns selbst verlierend gratis in das Nichts zu stoßen,
das wir besser neben der Aktion
betrachten. Das Auge braucht was zum Halten,
der Mund zum Nuckeln, der Fuß, um es zu verlassen.
In Schraubenbahnen werden wir langsam erkalten,
in Schraubenbahnen ist es kaum möglich, sich sehr zu hassen. (Cotten 2016a, 99)

Im zitierten Interview mit Jandl sagt Cotten: »Die Dialektik steht mit dieser Schraubenreligion in Verbindung. In meinem Kopf zumindest: Es ist das Halbperfekte, das nicht ganz Runde, das einen aber doch weiterbringt. Wie wenn man sich mit einem hinkenden Fuß dreht. Die Dynamik entsteht durch den Defekt.« (Cotten 2016b, o.S.) Die Bewegung der Schraube, die im Schraubentempel visualisiert ist, kann als dialektische Bewegung schlechthin gelten: Kreisend strebt die Schraube vorwärts – Veränderungen sind inbegriffen. Die Denkfigur der Schraube kann auch auf die Handlungsstruktur des Versepos übertragen werden. Die Wandlungen der Protagonistin symbolisieren ein Hin- und Herpendeln zwischen Widersprüchlichkeiten, die sich nicht eindeutig fassen lassen. Hermes Wolpertinger personifiziert als hybrides Wesen diese Bewegung: Als halb Mensch, halb Tier, als halb Mann, halb Frau ist Hermes in ständiger Bewegung und Transformation.

Die Schraube als literarische Metapher des dialektischen Denkens scheint Cottens Schreiben zu durchziehen. Im Essay *Etwas mehr* heißt es:

Dass der Ernst nur, wenn er spielerisch, relativistisch, experimentell, autoreflexiv gehandhabt wird, nicht unterkomplex ist, und umgekehrt (keine billige Umkehrung, sondern eine Schraubendrehung weiter ((Handkuss an Ser-ner))) muss dieses Spiel mit einem Riesernst, mit dem Einsatz von nichts weniger als der gesamten eigenen Existenz betrieben werden. Das bedeutet, dass jedes Mittel höchstens temporär das richtige ist und nicht nur immer wieder, sondern fast immer in Frage stehen muss; dass alles auf dem Spiel steht. (Cotten 2007, o. S.)

Die Schraubbewegung bedeutet also keine Verwandlung eines Gegenstandes in seine Opposition, sondern seine konstante Reflexion, Verhandlung und Entwicklung.

Die dialektischen Bewegungen transformieren in *Verbannt!* auch mythologische Erzählungen, die für die erzählte Welt adaptiert werden. Zu nennen ist Hermes Wolpertinger, ein hybrides Fabelwesen: In der griechischen Mythologie ist Hermes der Götterbote⁶, der zwischen dem Olymp bzw. dem Hades und den Menschen vermittelt. Darüber hinaus wird er als Hirtengott rezipiert, der Verbindungen zur Idyllik herstellt. Insbesondere Vergils *Bucolica* erscheint hier nennenswert, in dem Hirtenfiguren im Vordergrund stehen. Die sog. antike Schäferpoesie erweist sich als Möglichkeit, Kultur- und Gesellschaftskritik zu üben. Bei Cotten äußert sich das durch die Transformation der Moderatorin in Hermes Wolpertinger, indem sie die Geschlechterordnung der Quäker herausfordert und zwischen ihnen vermittelt. Schmitt betont, dass die Idylle insbesondere seit der Moderne ein sehr hohes Vermittlungspotenzial aufweist, die Fragen nach Integration aufwerfen. (Schmitt 2022, 32) Obwohl Hermes Wolpertinger allerdings sehr wenige Gemeinsamkeiten zur tradierten Hirtenfigur aufweist, zeichnet er sich dadurch aus, dass er (bzw. die Moderatorin) Fragen der Zugehörigkeit verhandeln. In seinem Auftreten vereint Hermes Wolpertinger die Perspektiven der Moderatorin und jene der Quäker und bringt sie in Dialog, ohne die Differenzen aufzulösen.

Hermes ist in *Verbannt!* aber nicht das Alter Ego des mythologischen Götterboten, sondern die hybride Figur Hermes *Wolpertinger*. Der Wolpertinger ist ein Fabelwesen aus Bayern, der aus unterschiedlichen Tierkörperteilen zusammengesetzt ist. Er wird in den Sagen als gierig und gefräßig, aber auch neckend beschrieben. Bei Gefahr stoße er eine stinkende Flüssigkeit aus, wodurch er als gefährlich gelte. (Schäfer, Pisarek, Gritsch 2023, 171–172) Hermes Wolpertinger kombiniert semantisch das Göttliche und das Animalische und lässt sich weder dem einen noch dem anderen klar zuordnen: Er ist weder Gott noch Fabelwesen, sondern ein Grenzgänger, der in *Verbannt!* eine Genese vom Außenseiter zum Gott der Schraubreligion durchläuft.

6 Hermes Wolpertinger erinnert darüber hinaus an Hermes Trismegistos, einer mythologischen Figur, in der griechische Vorstellungen von Hermes dem Götterboten mit dem ägyptischen Gott Thot fusioniert sind. Hermes Trismegistos kann darüber hinaus als göttlicher Weisheitsbringer sowie als transkultureller Vermittler interpretiert werden. (Klinkhammer 2023)

Neben Hermes Wolpertinger nimmt Pan eine zentrale Rolle im Versepos ein. Er stellt in der Mythologie eine Naturgottheit mit Bockshörnern und Pferdehufen dar. Seine Affinität zu Musik und Tanz sowie seine aufgeschlossene Sexualität stellen ihn nach Sophie Wenerscheid in die Reihe jener hybriden und queeren Figuren, die – wie Hermes Wolpertinger – »die Grenze zwischen Tier, Mensch und Gott überschreiten und von der auf Prokreation ausgerichteten Norm zwischenmenschlicher Heterosexualität abweichen.« (2022, 513) Pan Orama verweist mit seinem Namen, der Nähe zum Substantiv »Panorama«, auf dieses Spektrum. Er ist Spion und gelangt durch das Internetkabel auf die Insel, das sich um Hermes Wolpertinger windet. Pan wird als Figur eingeführt, der seine sexuellen Bedürfnisse mit der Emigration der Frauen aus dem Internet stillen will. Eine der Frauen ist Syrinx, die allerdings nicht mehr wie in der antiken Überlieferung auf der Flucht vor Pan ist. Im Rollstuhl sitzend verfolgt sie Pan und macht ihn dafür verantwortlich, ihre Beine durchtrennt zu haben – ein ironischer Kommentar auf die mythologische Erzählung zur Erstellung der Pan-Flöte.⁷ Indem sie sich mit den Ziegen, den antiken Begleiterinnen des Hirtengottes und den Liebhaberinnen von Pan Orama verbündet, will Syrinx sich an Pan rächen und ihn töten.

Die Konfigurationen der Figuren können mit Hegel als Selbstaufhebung von Identitäten beschrieben werden. Hermes, der Wolpertinger, Pan oder Syrinx sind mythologische Figuren, die in *Verbannt!* im Sinne der dialektischen Schraubbewegung »verdrehen« werden: Während ihre tradierten Eigenschaften und Zuschreibungen noch erkennbar sind, öffnen sie durch ihre neuen Eigenschaften, Konstellationen und Kontexte Raum für Gesellschaftskritik. Pan, Syrinx und Hermes Wolpertinger können als Kommentare zur feministischen Selbstbestimmung und dem Benennen patriarchaler Gewalt gelesen werden. In allen Beispielen wird mit maskulinen Männlichkeitsidealen gebrochen und die Transsexualität bzw. die »weibliche« Handlungsmacht hervorgehoben. Idylle bedeutet in *Verbannt!* nicht nur die Möglichkeit des Neuverhandelns und der Entwicklung tradierter Formen, sondern fungiert als Ausgangspunkt für die gesamte Narration und die Poetologie des Versepos. Die Idylle selbst

7 Der antiken Mythologie zufolge verfolgt der verliebte Hirtengott Pan die Nymphe Syrinx, die vor ihm flüchten kann, und sich am Fluss Ladon in ein Schilfrohr verwandelt, um so Pans Gewalt zu entgehen. Der Wind erzeugt dabei schöne Klänge, was Pan dazu bewegt, die Rohre abzubrechen und eine Flöte daraus zu bauen. (Waldner 2001, Sp. 1181–1182) In *Verbannt!* tritt Syrinx nun nicht mehr in Gestalt einer Flöte auf, sondern als Frau, die, wie man argumentieren könnte, Opfer eines Gewaltverbrechens wurde.

wird in *Verbannt!* dementsprechend transformiert und motivgeschichtlich weiterentwickelt.

Das dritte Moment des dialektischen Modells bezeichnet Hegel als Affirmation in der Auflösung oder dem Ineinander-Übergehen von Bestimmungen. Wenn sich Entitäten widersprechen, verlaufen sie allerdings nicht ins Nichts, sondern sind Resultate ihrer Verhandlungen. Nach Hegel sei es nun notwendig, die Prämisse zu lösen. (Hegel 1975 [1830], 176–179; Maybee 2020, o.S.) In *Verbannt!* ist das mit dem Ende des Versepos verbunden. Der Körper der Protagonistin nimmt wieder Frauengestalt an, wobei die Erfahrung als Hermes Wolpertinger ihre Identität geprägt hat. Das komplexe Ende, in dem die Frauen zuerst von den Quäkern sexualisiert werden und dann die Inselgesellschaft übernehmen, symbolisiert die Auflösung der Bedingungen und Konstruktionen der Insel. Die aus dem Internet emigrierten Frauen stehen in Kontrast zur Welt der Schraubreligion und können damit nicht gleichberechtigt in Einklang gebracht werden. Anstatt dass die Frauen allerdings die Inselgemeinschaft in ein Matriarchat transformieren und eine feministische oder queere Idylle entwickeln, kapern sie die Presse und führen eine absolute Zerstörung herbei, eine Auflösung aller Prämissen. Das Zusammenleben zwischen den Frauen und den Quäkern schlägt fehl. Als Resultat dieser Bedingungen steht die Revolution der Frauen, in deren Folge die gesamte Ordnung zusammenbricht: Tote erstehen auf, wichtige Institutionen beginnen zu brennen. Die Rolle der Medien wird dabei besonders betont, wie Stehle festhält, was als Verweis auf die außerliterarische Politik gelesen werden kann. (2020, 270) Das Versepos endet mit einer Überschwemmung der Insel durch Müll und einer Aufzählung von Komposita mit dem Substantiv »See-«, was an die erste Ankunft der Moderatorin auf der Insel erinnert und eine kreisartige bzw. schraubartige Erzählstruktur nahelegt.

4 Futurisches Potenzial in der Transmoderne

Die von Gerstner, Heller und Schmitt postulierte Methode des Idyllischen als Verfahren, wie oben analysiert, zeigt sich in *Verbannt!* v.a. durch den Anschluss an etablierte Formen und Inhalte der Bukolik sowie durch ihre radikalen Brüche. Wie oben untersucht, bedient sich Cotten einer Sprache, die mit klassischen metrischen und rhythmischen Formen bricht. Stattdessen verbindet sie Sprachen unterschiedlicher sozialer Felder und schlägt eine Brücke zwischen der akademischen Sprache und der Umgangssprache der Gegenwart, die u.a.

von Anglizismen und dem Netzjargon beeinflusst ist. Eine ähnliche Transformation erfolgt auch bei den inhaltlichen Motiven, wie die Analyse von Hermes Wolpertinger und der Schraubreligion gezeigt hat. Schmidt zufolge ist *Verbannt!* ein Beispiel für versepisches Schreiben der Gegenwart, die sie als Transmoderne bezeichnet. (Schmidt 2023, 491) Nach Rosa María Rodríguez Magda, die den Begriff geprägt hat, geht die Transmoderne davon aus, dass die Welt in ständigem Wandel ist. Die Globalisierung als allumfassendes Narrativ mache es notwendig, sämtliche Grenzen zu überschreiten. (Rodríguez Magda 2015, 16–17)

Wie aus der Analyse hervorgegangen ist, ist *Verbannt!* ein transmodernes Versepos, das in seinen Formen, seiner Sprache, seinen Figuren und seinen Erzählungen nicht nur idyllische Motive der Mythologie aufgreift und transformiert, sondern die gesamte Struktur ›idyllisiert‹. Durch die steten dialektischen Veränderungen, die durch die Schraubbewegungen symbolisiert werden, gelingt es, Bestehendes in neuen Kontexten zu betrachten und über zukünftige, futurische Formen der Idylle sowie der Literatur und Kunst zu reflektieren.

Literaturverzeichnis

- Burkhard, Thorsten. »Gattungspoetik und -vergleiche von der Antike bis in die Neuzeit.« *Handbuch Verseplik. Paradigmen – Poetiken – Geschichte*, hg. von Stefan Elit, Kai Bremer, J.B. Metzler 2023, S. 21–33.
- Cotten, Ann: *Verbannt!* Suhrkamp 2016a.
- Cotton, Ann. »Hegel ist für mich voll Science-Fiction«. Interview geführt von Paul Jandl. *Die Welt*, 3. April 2016b, <https://www.welt.de/kultur/literarisch-ewelt/article153940092/Hegel-ist-fuer-mich-voll-Science-Fiction.html>
- Cotten, Ann. »Etwas mehr. Über die Prämissen und den Sinn von dem, was wir mit Wörtern anzustellen imstande sind.« *Lyrikkritik*, 2007, <http://archiv.lyrikkritik.de/Cotten%20-%20Etwas%20mehr.html>
- Dehrmann, Mark-Georg. »Kulturelle Standorte der Gattung als Form in Moderne und Gegenwart.« *Handbuch Verseplik. Paradigmen – Poetiken – Geschichte*, hg. von Stefan Elit, Kai Bremer, J.B. Metzler 2023, S. 35–47.
- Di Capri, Peppino. »Addio Mondo Crudele (Remastered)«. *Il Meglio Di*, Universal Digital Enterprises, 2018, hochgeladen von Peppino Di Capri – Thema, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=MvyQABY8DWc>

- Gerstner, Jan, Jakob Christoph Heller, Christian Schmitt. »Einleitung.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller, Christian Schmitt, J.B. Metzler 2022, S. 1–7.
- Gerstner, Jan, Jakob Christoph Heller, Christian Schmitt. »Idylle als Verfahren.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller, Christian Schmitt, J.B. Metzler 2022, S. 11–15.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Suhrkamp 1975 [1830].
- Hess, Christian W. »Orale Ursprünge und früheste Formen im Vorderorient und im Mittelmeerraum.« *Handbuch Versepiik. Paradigmen – Poetiken – Geschichte*, hg. von Stefan Elit, Kai Bremer, J.B. Metzler 2023, S. 3–20.
- Jablonski, Nils. »Insel/Strand.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller, Christian Schmitt, J.B. Metzler 2022, S. 453–455.
- Keller, Claudia. »Muster Prosa. Lineaturen der Literatur (hauptsächlich) mit Blick auf Ann Cotton.« *Posa. Theorie, Exegese, Geschichte*, hg. von Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon, Jodok Trösch, de Gruyter 2021, S. 291–324.
- Klinkhammer, Heide. »Hermes Trismegistos als transkultureller Vermittler göttlicher Weisheit und Paracelsus als ›Hermes Secundus‹ oder ›Trismegistus Germanus‹.« *Das Mittelmeer und die deutsche Literatur der Vormoderne*, hg. von Falk Quenstedt, de Gruyter 2023, S. 147–186.
- Maybee, Julie E., »Hegel's Dialectics«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2020 Edition), hg. von Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/hegel-dialectics/>
- Metz, Christian. *Poetisch Denken. Die Lyrik der Gegenwart*. Fischer 2018.
- Michler, Werner. »Möglichkeiten literarischer Gattungspoetik nach Bourdieu. Mit einer Skizze zur ›modernen Versepiik‹.« *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, hg. von Markus Joch und Norbert Christian Wolf, Max Niemeyer 2005, S. 189–206.
- Michler, Werner. »Deutschsprachiger Raum« *Handbuch Versepiik. Paradigmen – Poetiken – Geschichte*, hg. von Stefan Elit, Kai Bremer, J.B. Metzler 2023, S. 413–423.
- Moeller, Bernd. *Geschichte des Christentums in Grundzügen*. Bandenhoeck & Ruprecht 2011.
- Rapp, Christof. »Aristoteles über das Wesen und die Wirkung der Tragödie (Kap. 6)« *Aristoteles: Poetik*, hg. von Otfried Höffe, Akademie Verlag 2009, S. 87–104.

- Rodriguez Magda, Rosa María. *La condición Transmoderna*. Anthropos, 2015.
- Schäfer, Florian, Janin Pisarek, Hannah Gritsch: *Fabeltiere. Tierische Fabelwesen der deutschsprachigen Mythen, Märchen und Sagen*. Böhlau, 2023, S. 171–172.
- Schmidt, Maïke. »Deutschsprachiger Raum.« *Handbuch Versepiik. Paradigmen – Poetiken – Geschichte*, hg. von Stefan Elit, Kai Bremer, J.B. Metzler 2023, S. 483–493.
- Schmitt, Christian. »Harmonisieren/Vermitteln.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von In: Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller, Christian Schmitt, J.B. Metzler 2022, S. 25–34.
- Schneider, Helmut J. »Das idyllische Epos« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von In: Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller, Christian Schmitt, J.B. Metzler 2022, S. 179–183.
- Strehle, Lisa-Maria Strehle. »Grenzgänge zwischen Tradition und Avantgarde. Ann Cottens Versepos »Verbannt!« (2016).« *Forcierte Form. Deutschsprachige Versepiik des 20. und 21. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, hg. von Kai Bremer, Stefan Elit, J.B. Metzler 2020, S. 261–272.
- Waldner, Katharina: »Syrinx« *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, J.B. Metzler, Sp. 1181–1182.
- Wennerscheid, Sophie. »Pan/Faun/Satyr.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, Bd. 11, hg. von Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller, Christian Schmitt, J.B. Metzler 2022, S. 513–515.

Sowjetwave als Idylle

Erinnerung an die UdSSR zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft

Fabian Mehmel und Clara Öden

Abstract *Anhand des digitalen audiovisuellen Formats der Sowjetwave stellt der Artikel die Frage nach dem Zusammenhang von Erinnerungskultur und idyllisierenden Verfahren. Untersucht wird, inwiefern das Phänomen über ikonografische und (inter)phonografische Praktiken den Alltag einer imaginierten sowjetischen Vergangenheit idyllisiert und inwieweit das in vielen YouTube-Videos aufgegriffene Space-Race einem futurisch-elysischen Paradigma der Idylle entspricht. In diesem Kontext wird auch untersucht, ob die Sowjetwave sich als kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwart lesen lässt, sodass die Idylle in ihren temporalen Dimensionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukünftigkeit beleuchtet wird.*

1 Einleitung: Der Gegenstand Sowjetwave als digitaler Erinnerungsort

Wenn begleitet von Jingles auf Russisch eine Sonntagmorgensendung angekündigt und ein ›Guter Morgen‹ gewünscht wird, oder bewegte Musik von einer Rede Nikita Chruschtschows unterbrochen wird, liegt der Schluss nahe, dass gerade ein sowjetisches Radio im 20. Jahrhundert erklingt. Indes ist es im (post-)digitalen 21. Jahrhundert gleichermaßen möglich, dass ebenjene Einspielungen einem YouTube-Video entstammen, das die genannten Versatzstücke, flankiert von nostalgisch anmutender Musik und historischen Bildaufnahmen sowie zeitgenössischen Illustrationen, einem globalen Publikum vorspielt.

Schweift man durch solche und vergleichbare Videos, die unter dem Terminus der *Sowjetwave*¹ geführt werden und gegenwärtig bis zu sieben Millionen Klicks erzielen (Stand 2025), fallen piktoral und auditiv vor allem zwei Schwerpunkte auf, die sodann den nur auf den ersten Blick langen Weg zur Idylle ebnen. Zum einen vergegenwärtigen zahlreiche Videos einen konfliktfreien und bewegten Alltag, indem sie belebte öffentliche Räume wie Badehäuser, Bushaltestationen oder Kaufhäuser zeigen. Begleitet und untermalt werden diese durch interphonografische Einspielungen aus sowjetischen Kinderfilmen und Fotografien von Freizeitparks oder spielenden Pionieren, die nostalgische Reminiszenzen an vergangene Kindheiten evozieren (vgl. Abb. 1). Auf der anderen Seite – und zunächst zu diesen Motiven konträr stehend – komplementieren Abbildungen von Raumschiffen und Kosmonauten sowie Originaleinspielungen von Raketen- und Satellitenstarts die Ästhetik der SW (vgl. Abb. 2).

Zusammengehalten und harmonisiert werden diese beiden divergenten Spielarten der *wave*, so wird hier argumentiert, durch einen idyllisierenden Blick auf die Vergangenheit, der jedoch keineswegs, wie an dieser Stelle vermutet werden könnte, die Sowjetunion im Sinne eines idyllischen ›Goldenen Zeitalters‹ ostentativ idealisiert. Vielmehr ist die verklärte und augenfällig äußerst selektiv präsentierte Vergangenheit² lediglich der Ausgangspunkt für eine deutlich komplexere Temporalität der Idylle, die sich gerade nicht in einer imaginierten arkadischen oder realhistorischen Vergangenheit verorten lässt.

Um die Raumzeitlichkeit der SW-Idylle zu erschließen, gilt es zunächst, einen medienadäquaten Zugriff für das digitale Phänomen zu explizieren, der medial und motivgeschichtlich von der klassisch literarischen Idylle *a limine* fernzuliegen scheint. Anschließend wird über die meistgeklickten Videos der SW auf die beiden genannten ästhetischen Schwerpunkte geblickt, wodurch zwischen nostalgischem *Chruschtschowka*-Plattenbau und visionärem Aufbruch ins Weltall die Anknüpfung und gleichzeitige Modifikation tradierter Topoi der Idylle insbesondere für die erinnerungs- und gedächtniskulturelle Dimension des Phänomens bedeutsam gemacht wird. Auf die meistgeklickten Videos wird sich hier konzentriert, da die SW, wie auch andere *wave*-Phänomene, vor allem durch in der Community akzeptierte Genreästhetiken zusammengehalten wird, wodurch einzelne Videos zuweilen diffizil zu

1 Im Folgenden »SW«

2 Nach politischen Reden bspw. Stalins, Aufnahmen von Gulags oder Dokumentationen des Holodomor sucht man in der SW aus u.a. im Folgekapitel dargelegten Gründen vergebens.

typologisieren sind. Argumentiert werden soll daher nicht für jedes Video, das sich selbst mit dem Etikett der SW belegt, da deren Ästhetik im Einzelnen deutlich von den hier untersuchten Exemplaren abweichen kann. Die im Folgenden betrachteten populärsten Videos sind in diesem Prozess der dezentralen ›Selbstautorisierung‹ daher als probate Prototypen einzuordnen, die sowohl einen Einstieg in die SW als auch einen knappen Überblick über deren Variationen liefern können.

2 Idyllisierendes Ein- und Ausschließen als Verfahren der Erinnerungskultur (und) der SW

Während Analysen von Texten, die gattungstypologisch mehr oder minder eindeutig der literarisch fundierten Tradition der Idylle zugerechnet werden können, weder die Visualität noch die auditiven Dimensionen entsprechender Exemplare mitdenken müssen, sind diese Aspekte elementare Bestandteile der Materialität von YouTube-Videos und damit einhergehend auch zentrale Elemente, die bei einem Blick auf die SW mitgedacht werden müssen. Aber nicht nur in ihrer medialen Verfasstheit unterscheidet sich die SW deutlich von klassisch literarischen Werken, sondern lässt sich gleichsam diffizil das Motivkorpus der hier untersuchten *wave* mit einem Idealtypus der Idylle und einem ihr zuweilen bescheinigten traditional wiederholten »Motivinventar« (Diekkämper 1990, 19; Drath 2022, 55) übereinbringen. Das gilt sowohl für die antiken Texte etwa Theokrits und Vergils, wenn in einem Vergleich mit deren bukolisch-pastoraler Motivik schattige Bäume und badende Nymphen mit Raketen, Kosmonauten und sowjetischer *Space-Race*-Ästhetik kollidieren als auch für die ›gemütlich-biedermeierlich‹ konnotierten bürgerlichen Idyllen (Diekkämper 1990, 250; Drühl 2006, 83) der literarischen Moderne, welche auf die für die Sowjetära figurativen *Chruschtschowkas* und die mit ihnen assoziierte latente Prekarität³ treffen.

Bereits ein erster Blick auf die SW offenbart also, dass ein medienadäquater Zugang notwendig ist, um den Konnex von Idylle und *wave* greifen zu können, der hinsichtlich ihrer literarischen Gattungstradition und -fundiertheit

3 Auf diese Konnotation verweist schon die umgangssprachliche Bezeichnung dieser Wohnkomplexe als ›Chruschtschoba‹, die als Kofferwort das Wortende des ursprünglichen Lexems durch ein abgekürztes ›truschtschoba‹ (=slum) alteriert.

sowohl motivisch als auch medienästhetisch als wenig prototypischer Gegenstand gelten kann.

Als ein innovativer Zugriff, der – ausgehend von der (Gattung der) Idylle – dispergierende Artefakte in ihren medial spezifischen Konstituenten fassbar machen kann, diese aber zugleich an die angesprochene paradigmatische Gattungstradition rückbindet, haben sich in der jüngeren Idyllenforschung – und auch in vielen Beiträgen dieses Bandes – die ›Verfahren der Idylle‹ etabliert. Diese Verfahren verschieben den Akzent »von der Identität des ›Idyllischen‹ hin zur Performativität des ›Idyllisierens‹« und fragen in diesem Sinne sowohl nach der »Machart eines Textes im Sinne rhetorischer und stilistischer Phänomene« als auch nach den »textuelle[n] Operationen, die die Struktur literarischer Texte [...] in diätetischer und formaler Hinsicht bestimmen« (Gerstner et al. 2022, 13). Eröffnet werden hierüber Chancen auch für eine medienadäquate Untersuchung der SW: Der aus Perspektive der Motivtradition der Idylle zunächst irritierende Umstand, dass statt antiker musizierender Hirten, die ekphrastisch die Landschaft besingen, Jurij Gagarin einer Gruppe Pioniere visionär von seinem Flug in den Weltraum berichtet, tritt im Sinne der ›Verfahren‹ zunächst in den Hintergrund. Genauso verhält es sich mit dem kontemplativen Streifzug durch den Wald, den Johann Heinrich Voß in der *Lui-se* (1795 [1783/1784]) schildert und den dazu in Kontrast stehenden ikonografischen Reminiszenzen an einen Familienausflug in einen sowjetischen Vergnügungspark des 20. Jahrhunderts (Abb. 3). Die Frage nach der Semantik und den textuellen Inszenierungsweisen der in einem Medienartefakt *tatsächlich* realisierten Motivelemente überwiegen damit die iterative Suche nach teils seit der Antike tradierten Motiven der Idylle. Somit wird einem Forschungsvorgehen, das die Idylle mindestens implizit als unflexiblen kanonisierten »bloßen Merkmalskatalog« (Gerstner et al. 2022, 12) konnotiert und entsprechend reduziert, vorgebeugt, womit gleichzeitig vermieden wird, in einer derartigen ›Katalogsarbeit‹ die in der Idylle codierten »kulturellen und diskursiven Zusammenhänge [...] weitgehend unberücksichtigt [zu] lassen« (Gerstner et al. 2022, 11). Vor allem für die Erforschung gegenwärtiger Idyllen(konzepte) ist dieser Ansatz auch deshalb von entscheidender Bedeutung, da eine Untersuchung zeitgenössischer kultureller und diskursiver Einbettungen und Implikationen der Idylle nur gelingen kann, wenn man explizit diese exemplarisch bereits angedeuteten Devianzen zu einem solchen Motivkorpus betrachtet. Als adäquat erweist sich dieser Ansatz zudem, da das Primat der Wandelbarkeit und Vielseitigkeit der Idylle, auf das prominent schon Renate Böschstein (2001, 136) hinweist, in extenso eingelöst wird.

Nicht zuletzt bietet es sich für eine Untersuchung der (zeitgenössischen) erinnerungskulturellen Dimension der Idylle an, gerade die von der klassischen Idylle abweichenden kulturellen und diskursiven Codierungen in den Blick zu nehmen. Denn insbesondere diese *Variationen* lassen *aktualisierte* Ängste, Desiderate und Bedürfnisse der Gegenwart durchscheinen, die hier über einen Rückgriff auf die Vergangenheit bzw. in Abgleich mit ebendieser evoziert werden.⁴

Mit Blick auf die im *Handbuch Idylle* (Gerstner/Riedel/Schmitt 2022) explizierten fünf Verfahren erweist sich aus Perspektive der erinnerungskulturellen Forschung vor allem das Verfahren des *Ein- und Ausschließens*, das die »Begrenzung und Rahmung« der Idylle als eines ihrer »durchgängigsten und auffälligsten Merkmale« (Gerstner 2022, 18) betont, als fruchtbarer initialer Zugang. Denn die vom Verfahren des *Ein- und Ausschließens* implizierte Selektion sowohl aus poetischer respektive textgenetischer Sicht als auch mit Blick auf die Konstitution diegetischer Idyllen spielt auch für das individuelle wie kollektive Erinnern eine besondere Rolle – spätestens seit den Geschichtstheorien Hayden Whites (1973) gilt als unumstritten, dass sich das Erinnern durch einen stark selektiven, zuweilen gar fiktionalen Charakter auszeichnet. So sind Erinnerungen auch für Astrid Erll zuvorderst subjektive, hochgradig selektive und zudem von der Abrufsituation abhängige – demnach keineswegs objektive – Rekonstruktionen. (Erll 2017, 14) Diese letztlich artifiziellen Rekonstruktionen gehen gezwungenermaßen mit dem Berücksichtigen und Nicht-Berücksichtigen bzw. Betonen und Negligieren gewisser potenziell zu erinnernder Aspekte der Vergangenheit einher.

Mit Blick auf die poesis der SW lässt sich zunächst vermuten, dass die eingeschlossenen Erinnerungen, materialisiert an den bereits angedeuteten streng selektierten Inhalten der *wave*, eine stark positiv konnotierte Erinnerungskultur der Sowjetära konstruieren. Diese orientiert sich – analog zur sowjetischen Propaganda – noch immer stark an den Eckpunkten des Wettlaufes gegen die USA, insbesondere am utopischen »Griff nach den Sternen« bzw. dem *Space-Race* der 1950er- und 60er-Jahre. Die verengte propagandistische (Selbst)Darstellung der Sowjetunion scheint sich daher noch heute im kommunikativen Gedächtnis (Assmann 1992) spezieller Gruppen bzw.

4 Zur politischen Dimension der Idylle bspw. Dunker 2022 (Handbuch Idylle); Joachimsthaler 2007.

Erinnerungsgemeinschaften zu perpetuieren.⁵ Zeigt sich die SW demnach als hochartifizielles Konstrukt, lohnt es sich mit Blick auf die gedächtniskulturellen Implikationen der SW im Folgenden sowohl auf das ikonografisch und phonografisch Eingeschlossene als auch das mindestens implizit mitgedachte Ausgeschlossene, das die Bruchstellen der SW-Idylle exponiert, zu blicken. Beides kann – vor allem *in summa* – erste Anhaltspunkte darüber liefern, inwiefern Produzent*innen wie auch potenziell Rezipient*innen der SW eine weitestgehend fiktive sowjetische Idylle imaginieren, konstruieren und in diesem Sinne auch erinnern. Auch lassen sich Aussagen darüber ableiten, wie sich bestimmte Erinnerungsgemeinschaften im digitalen Raum konstituieren.

3 Implikationen ikonografischer und (inter)phonografischer Praktiken der Idyllisierung aus erinnerungskultureller Sicht

3.1 Der Alltag als Idylle

Betrachtet man zunächst lediglich den Terminus ›Sowjetwave‹, verwundert es, wie sehr deren zeitgenössische Genreästhetik sich der für die Idylle tradierten Präskription des Ausschließens zumindest explizit politischer Motivik respektive Thematik⁶ (Diekkämper 1990, 20) verpflichtet zu fühlen scheint. Denn obwohl das erste Morphem des Kompositums, das auch in differenten *waves* als Signifikant für die ihr jeweils zugrundeliegende Ästhetik herhält, im Falle der SW vor allem auf den historisch-politischen Komplex der Sowjetunion verweist, verweigert sich die Mehrzahl der Videos diesem Schicksal. Ganz im Sinne schon Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1974 [1804]), die im Zuge des sich liberalisierenden Idyllendiskurses des 19. Jahrhunderts (Böschstein 2001, insb. 131–134) als eine der wenigen Ausschlusskriterien noch das Erzählen von der »Gewalt der großen Staatsräder« (Jean Paul 1974 [1804], 261) postuliert, vermeidet auch die SW ebenjene politische bzw. staatliche Dimension ihres Determinans. Im Sinne des *Ein- und Ausschließens* bedeutet dies allerdings nicht,

5 Dazu zählen frappierender Weise vor allem junge Menschen, die nicht selbst in der Sowjetunion aufgewachsen sind. Dieser Umstand wird an anderer Stelle diskutiert (Mehmel 2025, im Erscheinen)

6 als Ausnahmen seien hier beispielsweise Johann Heinrich Voß' *Leibeigene* (1774) oder auch Gottfried Herders Idyllen (1797) genannt

dass der SW keine politische Dimension inhärent ist. Die kulturellen und politischen Implikationen gerade dieses Vermeidens gilt es in einem folgenden Kapitel noch zu besprechen.

Gleichzeitig folgt die SW nicht dem Primat etwa Johann Christoph Gottscheds, der von seinen Idyllenprotagonist*innen fordert, vom »republikanischen oder monarchischen Zustande eines Landes [...] allzeit mit einiger Verachtung [zu] reden.« (Gottsched 1973 [1730], 94) Stattdessen geht die SW entsprechenden Seitenhieben, Wertungen und Kommentaren des qua historischer und geographischer Verortung mit ihr verbundenen politischen Systems schlichtweg aus dem Weg. Anstatt sich also mittels expliziter Verweise bewusst auf politische oder erinnerungskulturelle Debatten einzulassen, lebt die SW maßgeblich von einem differenten Moment, nämlich dem eines piktoral wie auditiv inszenierten und vermeintlich weitgehend entpolitisierten Alltäglichen.

Unthematisiert bleiben demnach weite Teile der sowjetischen Geschichte bis in die 1980er Jahre, was im Sinne des idyllisierenden Verfahrens als ein »Auslagern von Widersprüchen« (Gerstner 2022, 18) verstanden werden kann, das Verweise auf die blutige Oktoberrevolution, den Zweiten Weltkrieg, das Gulag-System und die stalinistischen politischen Säuberungen ebenso ausschließt wie die ›heißen Phasen‹ des Kalten Krieges und die damit einhergehende Gefahr eines weltweiten nuklearen Konfliktes. Nicht nur in Bezug auf die referierten Epochen der Sowjetära lässt sich jedoch ein solches Auslagern von Widersprüchen beobachten, denn statt Bilder der im kollektiven Gedächtnis verankerten Aufstände gegen die realsozialistischen Systeme der Nachkriegszeit – wie etwa jene der Volksaufstände der 50er- und 60er-Jahre – zu zeigen, oder die politischen Auflösungserscheinungen der späten Sowjetunion zu thematisieren, dominieren Bilder von zum Teil heruntergekommenen Freizeitparks, Wohnanlagen, Marktplätzen und Bushaltestellen die visuelle Dimension der Videos, die scheinbar einen integralen Bestandteil des kommunikativen Gedächtnisses der angesprochenen Erinnerungsgemeinschaften darstellen.

Assoziiert werden der sichtbare Zerfall der dargestellten Alltagsarchitektur – und damit auch potenzielle Bruchstellen der Idylle – jedoch stets mit der Post-Sowjetära⁷, also der Zeit nach dem Untergang der Sowjetunion. Diese

7 Auf den Begriff des ›Postsowjetismus‹ bzw. der Beschreibung als ›postsowjetisch‹ wird vor dem Hintergrund aktueller Konflikte bewusst verzichtet. Die Termini werden seit dem Angriff Russlands auf die Ukraine und damit voraus- wie auch einhergehen-

Bruchstellen werden also – die Sowjetunion implizit erklärend – bereits antizipiert und im Sinne eines temporalen Gegenraumes aus dieser ausgelagert. Ganz im Stile der Idylle betreibt die SW hier »einen besonderen Aufwand an po(i)etischem Tun« (Jablonski 2019, 12), um die hochartifizielle Kohärenz des idyllisierten Konstrukts aufrechtzuerhalten. Die auditive Dimension trägt schließlich ihr Übriges bei, wenn ebenjene Bilder nicht durch Reden etwa zu außenpolitischen Verstrickungen untermalt werden, sondern das sowjetisch-Alltägliche durch historische Radioeinspielungen, die das Sonntagmorgenprogramm der Sender ankündigen, (Abb. 2) interphonografisch ergänzt wird (Павел Поповиченко/Pavel Popowitschenko 2018, 0:00-0:35).

Dieses Alltägliche trägt vor allem zur Idyllisierung der imaginierten Vergangenheit bei, da es per definitionem konzeptionell das Gegenteil des Außergewöhnlichen darstellt. Als solches geht das Alltägliche – trotz einer nach wie vor latent »pejorative[n] Konnotation« (Kohout 2023, 258) – mit einem Moment des Einfachen und Durchschnittlichen einher, das sich meist durch Routinen und damit verlässlicher Wiederholung auszeichnet. Alltag lässt »Pausen von der permanenten Gestaltung des Lebens« (Kohout 2023, 258) zu und zeichnet sich durch das Vertraute und Gewohnte aus. Die in der SW abgebildeten *Chruschtschowkas* und Freizeitparks können daher, vereinfacht gesprochen, als eine historisch und kulturspezifisch kodierte Spielart der »alltäglichen Welt« (Stanzel 2022, 64) und durchaus mit der Muße klassisch arkadischer Hirten verglichen werden.

Wie auch in jenen literarischen Idyllen legt die SW dabei keinen Wert auf (historische) »Authentizität« oder zielt auf eine neutrale und realitätsgetreue Abbildung der Vergangenheit ab. Stattdessen geht der Blick auf Plattenbauten und öffentliche Gebäude mit einem idealisierenden und gerade die Schwierigkeiten und Prekaritäten des alltäglichen Lebens ignorierenden Impetus einher. Ebenso wie der zeitgenössische »Schäferstand« etwa für Gottsched »viel zu wenig Annehmlichkeit [besitzt], als daß er uns recht gefallen könnte«, da er in seinen »Landsleute[n] [...] mehrenteils armselige, gedrückte und geplagte

den Identitätswandel« endgültig als überholt und sprachpolitisch problematisch« erkannt, da sie u.U. identitätsstiftend wirken und die bezeichneten Staaten und Menschen stets an eine »gemeinsame russische Vergangenheit« koppeln (Eggart 2022). Auch der hier verwendete Begriff vermeidet diese Problematik nicht, jedoch soll der Terminus der »Ära« den Fokus auf eine globale Zeitrechnung statt auf spezifische geographische Gebiete verschieben, was sich insbesondere für das globale Phänomen der SW auch anbietet.

Leute« (Gottsched 1973 [1730], 76) sieht, bleiben auch mit Blick auf den sowjetischen Plattenbau Aspekte wie der zuweilen geringe Wohnkomfort außen vor, da diese stets nur von außen gezeigt werden und eine sezierende ›Innenschau‹ somit vermieden wird, womit weitgehend problembefreite Stellvertreter des Alltags zu einem zentralen Moment der SW-Idylle avancieren können.

Überdies folgt die SW mit diesem Fokus auf das weitgehend entpolitisierte und idealisierte Alltägliche im weitesten Sinne Johann Jakob Engel, der mit kulturkritisch gefärbtem Blick auf die sich ausbildende bürgerliche Gesellschaft urteilt, dass eine idyllische Lebens- und Empfindungsweise sich nur bei solchen Figuren einstellen kann, »die noch in keinen Staat zusammengetreten sind oder bey denen wir die Verbindung mit der größern Gesellschaft des Staats wenigstens nicht gewahr werden.« (Engel 1977 [1783], 68) Vor allem letzterer Aspekt ist für die SW von manifester Bedeutung, wenn deren Akteur*innen natürlich doch in einem Staat(enbund), der ja schon dem Terminus inskribiert ist, zusammengetreten sind. Es ist hier aber gerade das wissentliche weitgehende Ignorieren der ›Verbindungen‹ dieser Individuen und damit auch der ›Gesellschaft‹ mit dem repressiven ›Staat‹ insbesondere zur Zeit des Stalinismus, welche die Stabilität der SW-Idylle gewährleistet.

Wie schon bei Engel, Gottsched und Jean Paul stellen sich Staatlichkeit und die mit ihr einhergehende Ein- bzw. Unterordnung von als »frei« empfundenen Individuen und Gesellschaften, die »von keinen Königen und Fürsten« (Gottsched 1973 [1730], 77) wissen, als Kippmomente brüchiger Idyllen heraus. Da diese »drückende[n] Auflagen«, wie Engel (1977 [1783], 68) sie zeitgenössisch nennt, insbesondere in restriktiven und repressiven Systemen wie jenem der Sowjetunion kumulieren, gelangt das Ausschließen ebensolcher sozialer und politischer Parameter insbesondere im Falle der SW zu zentraler Bedeutung. Gleichzeitig führt dieser Ausschluss des Zerfalls während der Zeit der UdSSR – sowie anderer negativ assoziierter Aspekte der Geschichte – zu einem stark selektiv gezeichneten Geschichtsbild dieser Ära, welches in erster Linie eine fortschrittliche und innovative UdSSR zeigt. Vereinfacht gesagt wird ›das Positive‹ durch diese Darstellung auf die Zeit vor 1991 projiziert, wohingegen ›das Negative‹ mit der Post-Sowjetära assoziiert wird.

Analog zu zahlreichen Idyllen des 19. Jahrhunderts wird also in der »bewußte[n] und absichtliche[n] Aussparung öffentlicher, politischer und sozialer Komponenten« eine »Literalisierung des individuellen Lebens« (Fechner 1986, 74) vollzogen, die ihren Ausdruck in der Darstellung des friedlichen Alltäglichen findet. In der SW ist es dabei vor allem das Verfahren des *Ein- und Ausschließens*, das diese Fährnisse unter Kontrolle hält und den konfliktbefreiten

Charakter der Idylle gleich in zweierlei Hinsicht garantiert. Zum einen normiert es ein Motivkorpus, das die spärlichen politischen Motive nur vorsieht, um das Dargestellte raumzeitlich zu verorten. Zum anderen kontrolliert es in diskursiver Hinsicht das Sprechen über die SW, das sich explizit politischer Debatten enthält und auch in Kommentarsektionen auf YouTube den Frieden wahrt. Dies zeigt vor allem eins:

Die SW will nicht als Diskursobjekt auftreten, das die Ereignisgeschichte des historischen, politischen und staatlichen Gebildes der Sowjetunion nachvollzieht. Denn genau die erinnerungskulturellen Debatten, die darüber initiiert werden würden, erweisen sich als ein potenzielles Störmoment der historisierenden Idylle, die sich damit wiederum als labile respektive brüchige Idylle exponiert, welche vor allem über konsequentes Ausschließen aufrechterhalten werden kann.

In der Vermeidung ebendieser Störmomente steht stattdessen der Austausch über etwas weitgehend Abstrakteres im Fokus: Verhandelt werden ein mit dieser Vergangenheit subjektiv verbundener ›Pathos‹, also die Empfindungen und damit – im Sinne der Idylle – subjektive (Böschstein 2001, 124) und individuelle Eindrücke, die zwar an die Sowjetunion gekoppelt sind, in der stattfindenden Betrachtung aber von dieser gelöst und in diesem Zuge auch idyllisiert werden. Besonders eindrücklich führt dies der zweite thematische Schwerpunkt der SW vor Augen, der verkörpert in der *Space-Race*-Ästhetik der Sowjetunion als Kontrast zum nüchtern Alltäglichen und Irdischen das visionäre und utopistisch Kosmische zur Schau stellt. Eine Betrachtung dieses Amalgams von Plattenbau und Weltraumästhetik gibt schließlich auch Aufschluss über die Temporalität der SW-Idylle und damit über die Frage danach, ob als Objekt der hier stattfindenden Idyllisierung die Vergangenheit, die Zukunft oder ein gänzlich differentes Moment herhält.

3.2 Temporalität der Idylle: Sozialistisches *Space-Race* als elysisches Paradigma der Idylle?

Diesen zweiten Schwerpunkt in der Motivik der SW bedienen zahlreiche Videos sowohl auf visueller als auch auditiver und interphonografischer Ebene. So ziehen sich Artworks von Jurij Gagarin (NewSovietWave 2021), unpersönlich bleibender Kosmonauten (NewSovietWave 2019a) oder Landefähren auf fremden Planeten (NewSovietWave 2019b) ebenso durch die *wave*, wie futurisch anmutende Soundtracks und Klänge und interphonografische Elemente wie eine Originalrede Jurij Gagarins vor einer Gruppe Pioniere (NewSovietWave 2021,

0:00:00-0:00:28). Auch im meistgeklickten Video der SW (Stand 2024) (Alexander Golubeff, 2019) prangt auf dem durchgängig über 40 Minuten zu sehenden Bild ein Plakat, auf dem mehrere Raketen abgebildet sind, die von der Erde ins Weltall und zu entfernten Planeten aufbrechen. Vor dem Bild befindet sich ein Kind, das diesen interstellaren Aufbruch mit einer Rakete in der Hand nachagiert. Am rechten unteren Rand des Plakats prangt – hinter rotem Hammer und Sichel – der Schriftzug »наша мечта«⁸. Hammer und Sichel sorgen an dieser Stelle, wenngleich als politisches Symbol, semiotisch vor allem dafür, dass die dargestellte Szene im Kontext der Sowjetunion verortet werden kann. Das sowjetische Symbol ist hier also vor allem genau das: Ein Symbol, welches den ›Traum‹ temporal an die Sowjetära koppelt. Dieser Schriftzug in Kombination mit dem (nach)spielenden Kind kann vor allem deshalb als paradigmatisch für die Temporalität der SW-Idylle verstanden werden, weil sie aufzeigen, dass es der *wave* im Kern nicht um eine Idyllisierung der Vergangenheit geht, wie es sich in Anbetracht des oben dargelegten idyllisierten Alltags zunächst vermuten ließe.

Eine solche Verklärung oder ›Korrektur‹ der realhistorischen Sowjetära, unter Ausblendung zahlreicher geschichts- und gedächtniskultureller Stolpersteine, ist also gerade nicht zentraler Gegenstand der SW. Unter Zuhilfenahme der Kommentarsektionen entsprechender YouTube-Videos und den darin versammelten rezipient*innenseitigen Kommentaren ergibt sich stattdessen ein Bild, das nicht die realhistorische Vergangenheit idyllisch verklärt, sondern demgegenüber die verlorenen und fiktiven Zukünfte dieser einstigen Vergangenheit einfängt.

Diese ›Lost Futures‹, die Mark Fisher in seinem kulturkritischen Essay *Ghosts of My Life* (2014) auf Entfremdungserscheinungen des gegenwärtigen Kapitalismus zurückführt, frönen daher vielmehr einem mittlerweile verlorengegangenen Zukunftsoptimismus, der in der SW – vergegenständlicht an Motiven der Weltraumästhetik – vergegenwärtigt wird, als der etwa staatspolitischen, außenpolitischen oder militärischen Vergangenheit der Sowjetunion. Das primäre Bezugsobjekt der Idyllisierung ist daher weder in einem arkadischen Sinne die historische und möglicherweise biografisch erlebte Vergangenheit noch eine imaginierte elysische Zukunft: Die SW-Idylle findet sich in einem fiktiven imaginierten Präsens, das sich – in der Gedankenwelt der *wave* – möglicherweise ergeben hätte, hätte die Vergangenheit einen anderen Lauf genommen und wären die zukunftsoptimistischen und

8 russ. »unser Traum«.

utopistischen Versprechen der Sowjetunion eingelöst worden. Die SW, die sich vor diesem Hintergrund als eine Auseinandersetzung *vor allem mit der Gegenwart* lesen lässt, aktiviert in diesem Sinne auch das kritische Potenzial der Idylle, womit die *wave* – unter lediglich pragmatischem Rückbezug auf die Sowjetunion – zum Gegenstand der Auseinandersetzung mit einer als defizitär empfundenen Gegenwart und deren zeitgeistigen Realitäten avanciert.

Nichtsdestotrotz kann diese Variante der Imagination als eine Form des kollektiven Erinnerns aufgefasst werden. So ist es kein Novum, dass sich die Erinnerung immer an den gegenwärtigen Umständen orientiert und somit stark selektiv und rekonstruierend ist, wobei der Grad zur Fiktion durchaus schwimmen kann, wie Maurice Halbwachs (1991 [1950], 55) konstatiert: »[D]ie Erinnerung ist in sehr weitem Maße eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten und wird im Übrigen durch andere, zu früheren Zeiten unternommene Rekonstruktionen, vorbereitet.«

Vor diesem Hintergrund folgt die SW nicht etwa Friedrich Schillers elyrischer Disposition der Idylle, die ihre Rezipient*innen ihm zufolge statt eines regressiven Blicks »vorwärts zu[r] [...] Mündigkeit« (Schiller 1947 [1795], 102) zu führen hat. Stattdessen ist ihr *ex negativo* und unmissverständlich der Eindruck inskribiert, dass zum einen der fast schon mythisch anmutende Geist der Vergangenheit unwiederbringlich verloren ist, gleichzeitig aber die Gegenwart den verlorengegangenen Optimismus und Fortschrittscharakter der Vergangenheit nicht kompensieren kann. Damit bestätigt sich ebenfalls das hier angelegte idyllisierende Verfahren, denn auch für die SW-Idylle gilt: »das Ausgeschlossene«, hier im Sinne des politischen Diskurses, »bleibt eingeschlossen und das Eingeschlossene lässt sich selten vollständig abschließen« (Gerstner 2022, 18).

4 Fazit und Ausblick

Konkludierend ergibt sich, dass die SW nicht nur nostalgisch-idyllische Bilder und Klänge generiert, sondern sich auch auf eine eigene Form der Erinnerung stützt, die sich selektiv vor allem aus den utopischen Idealen der Vergangenheit speist und gleichzeitig als Kontrapunkt der Gegenwart auftritt.

In diesem Sinne pflegt die SW eine komplexe Beziehung zur Vergangenheit, indem sie keine historischen Realitäten reflektiert, sondern vielmehr eine idealisierte Version der sowjetischen Ära postuliert. Insbesondere das idyl-

lisierende Verfahren des Ein- und Ausschließens spielt für die Konstruktion dieser visuell und auditiv generierten Bilder der Vergangenheit eine zentrale Rolle: Politische und gesellschaftliche Konflikte werden oft ausgeklammert, während das Alltägliche, das vermeintlich Unbeschwerte und das utopische Potenzial der sowjetischen Raumfahrt in den Vordergrund gerückt werden.

Das textuelle Verfahren des Ein- und Ausschließens ist im Falle der *SW* jedoch mehr als lediglich ein idyllisierender Faktor unter vielen. Denn die bewusste Entscheidung der *SW*, konfliktuöse Aspekte der sowjetischen Geschichte auszublenden, ist als ein Dispositiv dieser *wave*, ihrer Genreästhetik und der mit ihr verbundenen erinnerungskulturellen Implikationen zu verstehen. Dieses bewusste »Auslagern von Widersprüchen« (Gerstner 2022, 18) führt zu einem selektiven Geschichtsbild, in dem der als positiv konnotierte Fortschritt und der Innovationsgeist der sowjetischen Ära hervorgehoben werden. Hierbei wird ein stark nostalgischer Diskurs etabliert, der auch bei jüngeren Generationen, die keine eigenen Erfahrungen mit der Sowjetunion gemacht haben, Anklang findet. Darauf lassen die Kommentarspalten der YouTube-Videos schließen, in denen einige Kommentator*innen explizit erwähnen, dass sie überhaupt erst nach dem Fall der Sowjetunion geboren worden sind und die entsprechende Ära somit nicht »empirisch« erlebt hatten. So berichten zahlreiche Kommentare von einem nostalgischen »strange feeling [...] about the time you never lived at« (asd32ru) und einer »nation that I [der Kommentierende] never got to know« (emilv.3693).

Diese Möglichkeit zum nicht-biografischen Erinnern ergibt sich maßgeblich aus der Temporalität der *SW*-Idylle, d.h. daraus, dass diese nicht lediglich die Vergangenheit inszeniert, sondern sich vielmehr als eine resignative Diagnose der als defizitär empfundenen Gegenwart lesen lässt. Die Videos evokieren in diesem Sinne eine nostalgische Sehnsucht nach verlorenen Möglichkeiten und den ehemals realistisch scheinenden utopischen Träumen, die mit dem nicht nur metaphorischen »visionären Griff nach den Sternen« verbunden waren. Die *SW* und die in ihr kodifizierte Idylle pflegen also ein ambivalentes Verhältnis zur Vergangenheit, indem der Verlust und die gegenwärtige Absenz einer optimistischen Zukunftsentwicklung thematisiert werden.

Während hier ein gegenstandszentrierter Fokus eingenommen worden ist, der die Themenfelder der *SW* und der Idylle erstmals miteinander vertraut macht, vermag ein zukünftiger Blick auf die Produzent*innen und Rezipient*innen der *wave* noch tiefere Einblick in das Wechselspiel von Verfahren der Idylle, erinnerungskulturellen Dimensionen und Identitätsbildung im digitalen Zeitalter zu liefern. Bereits in anderen Kontexten wurde beispielsweise

darauf verwiesen, dass die Rolle von Plattformen wie YouTube als Räume der Erinnerung und der Identitätsbildung eine genauere Betrachtung verdient (Paul 2010, 194; Bergold 2019, 14). Insbesondere die plattformspezifischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen im Sinne der Distribution und des gemeinsamen Austausches in Kommentarsektionen können sich hierfür als fruchtbare Ausgangspunkte erweisen, die bspw. in empirischen Untersuchungen eruiert werden können. Insbesondere in der Geschichtswissenschaft mangelt es aktuell noch an solcherlei empirischen Untersuchungen, obwohl sie einen wichtigen rezipient*innenorientierten Beitrag zur Erforschung der Konstruktion und Weitergabe von Erinnerung im digitalen Raum und im (post)digitalen Zeitalter liefern können (Burkhardt 2021, 569–570).

Auch für die Idylle bleibt das vorgestellte Phänomen anschlussfähig, wenn u.a. nach der Rolle der Kindheit und dessen Inszenierung (über die Abbildung von Freizeitparks, Jugendorganisationen und interphonografische Verweise auf Kinder- und Jugendfilme) als konstituierendem Momentum für Spielarten der Idylle gefragt werden kann.

Bis dahin lässt sich die SW als ein eindrückliches Beispiel für die komplexe Beziehung zwischen der Idylle und Prozessen der Erinnerung registrieren. Ausgehend von der SW ist zu hoffen, dass die Erforschung dieser bislang weitestgehend übersehenen Verbindung aufgrund ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Relevanz und ihrer Bedeutung für sowohl individuelle als auch kollektive Identitätsbildung zukünftig weiterverfolgt und ausgebaut wird. Schließlich gibt dieser Konnex zwischen Idylle und Erinnerung nicht nur Einblick in ebenjene erinnerungskulturellen Prozesse, sondern lässt er sich, der Idyllentradition folgend, auch als eine Form der Gegenwartsreflexion verstehen. So erzählt die SW sowohl von Hoffnungen und Erwartungen der Vergangenheit als auch deren Enttäuschungen und Desillusionierungen in der Gegenwart und avanciert damit zu einem – wenn auch intramedial kaum explizit gemachten – kritischen Korrektiv zeitgenössischer gesellschaftlicher, kultureller oder politischer Zustände.

Literaturverzeichnis

asd32ru. Kommentar zu »Our Dream – Sovietwave Mix«. *YouTube*, hochgeladen von Alexander Golubeff, 03.11.2019, http://www.youtube.com/watch?v=DMoCM_FgLP8, abgerufen am 02.12.2024.

- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Beck, 1992.
- Bergold, Björn. *Wie Stories zu History werden. Zur Authentizität von Zeitgeschichte im Spielfilm*. transcript, 2019.
- Böschstein, Renate. »Idyllisch/Idylle«. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Bd. III (2001), S. 119–138.
- Burkhardt, Hannes. *Geschichte in den Social Media: Nationalsozialismus und Holocaust in Erinnerungskulturen auf Facebook, Twitter, Pinterest und Instagram*. V&R Unipress, 2021.
- Dieckämper, Birgit. *Formtraditionen und Motive der Idylle in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bemerkungen zu Erzähltexten von Joseph Freiherr von Eichendorff, Heinrich Heine, Friedrich de la Motte Foqué, Ludwig Tieck und Adalbert Stifter*. Peter Lang, 1990.
- Drath, Marie. »Wiederholen/Variieren.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 51–60.
- Drühl, Sven. »Idylle-Ironisierungen« *Kunstforum International*, Bd. 179, Nr. 1, 2006, S. 80–93.
- Eggart, Claudia. »Das Ende des Postsowjetischen«. *ZOiS Spotlight*. Nr. 21, 2022, o.S, <http://www.zois-berlin.de/publikationen/zois-spotlight/das-ende-des-postsowjetischen>, abgerufen am 02.12.2024.
- emilv.3693. Kommentar zu »Our Dream – Sovietwave Mix«. *YouTube*, hochgeladen von Alexander Golubeff, 03.11.2019, http://www.youtube.com/watch?v=DMoCM_FgLP8, abgerufen am 02.12.2024.
- Engel, Johann Jakob. *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern entwickelt. Erster Theil*. 1783, Georg Olms Verlag 1977.
- Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, 3. akt. und erw. Auflage. J.B. Metzler, 2017.
- Fechner, Jörg-Ulrich. »Gelebte Idylle. Literarisierte Funktionen des Idyllischen im Alltag«. *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, hg. von Hans Ulrich Seeber und Paul Gerhard Klussmann, Bouvier Verlag, 1986, S. 60–80.
- Fisher, Mark. *Ghosts Of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. zero books, 2014.
- Gerstner, Jan, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt. »Idylle als Verfahren«. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerst-

- ner, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 11–15.
- Gerstner, Jan. »Einschließen/Ausschließen«. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 17–24.
- Gottsched, Johann Christoph. *Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer Besonderer Theil. Ausgewählte Werke*, hg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. Bd. 6, Zweiter Teil, De Gruyter, 1973 [1730].
- Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. 1950. Fischer, 1991.
- Herder, Johann Gottfried. »Neger-Idyllen«. *Briefe zur Beförderung der Humanität*, Bd. 10. 1797, 21–25.
- Kohout, Annekathrin. »Auch ein Feiertag ist ein Alltag«. Ästhetisierung von Alltagserfahrungen auf Instagram«. *Alltag! Zur Literaturgeschichte eines Theorieservoirs*, hg. von Vanessa Briesse, Christopher Busch, Alexander Kling und Timea Mészáros, Wehrhan Verlag, 2023, S. 257–269.
- Paul, Jean. *Vorschule der Ästhetik. Kleine Nachschule zur Ästhetischen Vorschule*, 2. Aufl., hg. von Norbert Miller mit einem Nachwort von Walter Höllerer, Carl Hanser Verlag, 1974 [1804].
- Paul, Gerhard. »Einführung«. *Zeitgeschichte – Medien – Historische Bildung. Beihefte zur Zeitschrift für Geschichtsdiaktik 2*, hg. von Susanne Popp, Michael Sauer, Bettina Alavi, Marko Demantowsky und Gerhard Paul, V&R Unipress 2010, S. 193–200.
- Riedel, Christian. *Peter Kurzecks Erzählkosmos. Idylle – Romantik – Blues*. Aisthesis, 2015.
- Schiller, Friedrich. *Über naive und sentimentalische Dichtung. Mit einer Einführung von Horst Oppel*. Ellermann, 1947 [1795].
- Stanzel, Karl-Heinz. »Hellenistische Bukolik«. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 63–70.
- Voß, Johann Heinrich. *Luise. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen*. 1783/1784. 1795.
- Voß, Johann Heinrich. *Die Leibeigenen*. 1774.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Johns Hopkins University Press, 1973.

Medienverzeichnis

- »Gagarin – Sovietwave Mix«. YouTube, hochgeladen von NewSovietWave, 12.04.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=o2mD5hvoeMc>, abgerufen am 02.12.2024.
- »Our Dream – Sovietwave Mix«. YouTube, hochgeladen von Alexander Golubeff, 03.11.2019, https://www.youtube.com/watch?v=DMoCM_FgLP8, abgerufen am 02.12.2024.
- »Pluto(134340) – Грозный-Первоуральск«. YouTube, hochgeladen von Павел Поповиченко, 12.06.2018, https://www.youtube.com/watch?v=NEJivd75_nc, abgerufen am 02.12.2024.
- »Reflection – Sovietwave Mix«. YouTube, hochgeladen von NewSovietWave, 11.03.2019a, <https://www.youtube.com/watch?v=ElhHt3NCJNY>, abgerufen am 02.12.2024.
- »Serenity – Sovietwave Mix«. YouTube, hochgeladen von NewSovietWave, 24.08.2019b, <https://www.youtube.com/watch?v=NvRHXnbo39Q>, abgerufen am 02.12.2024.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Bushaltestation in Sotchi 1968, Russland/UdSSR



https://www.youtube.com/watch?v=RcDyj_uMg1c.

Abb. 2: »Our Dream«, Artwork von Randall Mackey



https://www.youtube.com/watch?v=DMoCM_FgLP8.

Abb. 3: Tsvetnoy Boulevard in Moskau, 1990er, Russland/UdSSR



https://www.youtube.com/watch?v=RcDyj_uMg1c.

II Politische Dimensionen futurischer Idyllen

Utopien in der Dystopie

Zum Wirkungspotenzial deutsch- und nordamerikanischer Climate Fiction der Gegenwart

Maria Kraxenberger

Abstract *Der Artikel untersucht das Wirkungspotenzial gegenwärtiger Climate Fiction anhand einer deskriptiven Analyse der Gattungsbegriffe Utopie, Dystopie und Idylle. Während Dystopien trotz negativer Affekte Diskurse anstoßen, entlasten idyllische Szenen kurzfristig; Utopische Entwürfe scheinen hingegen Hoffnung zu vermitteln und Impulse für Veränderung geben zu können. Der Beitrag formuliert darüber hinaus Hypothesen für empirische Studien, die das Potenzial von Climate Fiction für ökologische Wahrnehmung und kollektive Handlungsbereitschaft erfassen sollen.*

1 Einleitung

In *Klima und Gewalt* beschreibt Carolin Emcke eine Gedankenübung, bei der Fabelwesen wie das Einhorn, das Ungeheuer von Loch Ness oder Pegasus ihrer Plausibilität nach geordnet werden. Ziel sei es, »das Unmögliche in den Bereich des Möglichen zu rücken [...], unscharfe Bilder von etwas, was man fürchtet oder erhofft, schärfer zu zeichnen [und so] Kriterien für die Bedingungen von Möglichkeiten zu entwickeln« – eine Übung, die »der schweren Aufgabe entspricht, der wir uns im Angesicht der Klimakatastrophe stellen müssen« (Emcke 2024, 65).

Emcke betont in ihren Ausführungen die Rolle faktualen Erzählens, um das Unmögliche zu imaginieren und so privates, gesellschaftliches und politisches Handeln gegen die lähmende Negation der Klimakrise anzustoßen. Aber auch fiktionales Erzählen kann diese Rolle bekleiden – fungiert Literatur doch sowohl als Ausdruck, als auch mögliches Initial der hier zentralen »Vorstellungskraft« (Malm 2020, 161).

Unsere Gegenwart, die den kontextuellen Rahmen für heutige Schreib- und Lektüreprozesse definiert, wird stärker als je zuvor von der Klimakrise und den damit in Verbindung stehenden Ereignissen geprägt. Entsprechend findet die Klimakrise in ganz unterschiedlichen Narrativen medialen Niederschlag. Im Bereich der Literatur erstreckt sich sogenannte ›Climate Fiction‹ insbesondere auf narrative Untergattungen des Romans im Bereich der Genre- oder Unterhaltungsliteratur und schließt auch Science Fiction- oder phantastische Literatur mit ein. Dabei kann Climate Fiction, beziehungsweise ›Klimawandelliteratur‹, übergreifend durch ihre thematische Fokussierung auf die Klimakrise als Gegenstand oder Hintergrundfolie charakterisiert werden.

Ungeachtet der globalen Dimension der Klimakrise weist die englischsprachige und insbesondere nordamerikanische Literatur eine längere Tradition der literarischen Auseinandersetzung mit Fragen und Konsequenzen ökologischer Entwicklungen auf als etwa die deutschsprachige Literatur. In der englischsprachigen Gegenwartsliteratur können exemplarisch stark disparate Werke wie etwa *Parable of the Sower* von Octavia E. Butlers (1993), *The Road* von Cormac McCarthy (2006), *The Overstory* von Richard Powers (2018) oder auch *The Ministry for the Future* von Kim Stanley Robinson (2020) aufgrund ihrer literarischen Repräsentation und Aushandlung von ökologischen Krisen und deren Konsequenzen gleichermaßen als Climate Fiction bezeichnet werden. In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur reichen die vielfältigen Darstellungen des Klimawandels, obgleich auf einer ungleich kürzeren Tradition fußend, von Science-Fiction-Klassikern wie *Go! Die Öko-Diktatur* von Dirk C. Fleck (1993), über Ilija Trojanows *EisTau* (2011) bis hin zu Theresia Enzensbergers Zukunftsroman *Auf See* (2022).

So unterschiedlich diese aufgezählten Romane sind, so haben sie doch alle eine intensive Auseinandersetzung mit einer imaginierten Zukunft gemeinsam¹ und bieten damit dem Lesepublikum die Möglichkeit, Zustände und Diskurse aus der Gegenwart in die (nahe) Zukunft zu extrapolieren. Dabei werden narrative, literarische Darstellungen von Zukunft – zukunftsphantastische Er-

1 Dabei ist Trojanows *EisTau* (2011) am stärksten in der Gegenwart verhaftet. Trojanows Beschreibung eines nicht näher lokalisierten Gletscherschwundes kann aber insofern in der nahen Zukunft verortet werden, da der Südliche Schneeferner, potenzielles Vorbild für *EisTau*, erst 2022 aufgrund seines massiven Schwundes den offiziellen Status als Gletscher verlor (Bayerische Akademie der Wissenschaften 2022).

zählprosa im weitesten Sinne – auf semantischer Textebene in der Regel durch utopische, dystopische oder idyllische Beschreibungen etabliert.

Literarische Zukunftsentwürfe jedweder Ausgestaltung eröffnen dabei Möglichkeiten, um die Klimakrise nicht ›nur‹ als wissenschaftliche, außerliterarische Realität, sondern als gestaltbare und in der Rezeption von Literatur unmittelbar erfahrbare Herausforderung zu begreifen. Dem Akt des Lesens kann hierbei die Funktion einer Form von »Lebenshilfe« (Burke 1998) zukommen, die die Menschen dabei unterstützt, sich selbst und die Welt um sie herum zu verstehen und für sich selbst einzutreten (Thumala Olave 2018).

Diesbezüglich erscheint ein Blick auf die kognitionspsychologisch geprägte und interdisziplinär ausgerichtete Leseforschung von Nutzen, stellt diese doch – zumeist auf empirischer Basis – verschiedene Effekte des Lesens und der Rezeption fiktionaler Texte für das Individuum heraus: Zu den in den letzten Dekaden identifizierten Wirkungen des Lesens zählen unter anderem eine verbesserte Fähigkeit zur Empathie (Mar et al. 2009), Vorteile für die psychosoziale Individualentwicklung im Sinne einer Theorie des Geistes durch das Lesen (Kidd und Castano 2013)² sowie die Möglichkeit der Einstellungsveränderung durch die Lektüre fiktionaler Texte (Green und Brock 2000; McKenna 2001).

Insbesondere die letztgenannten Untersuchungen, die die Annahme bestärken, dass fiktionale Literatur Einstellungen und in der Folge auch das Verhalten von Leser*innen beeinflussen kann, weisen auf das Potenzial einer funktionalen und funktionalisierten Beeinflussung von Leser*innen durch die Rezeption fiktionaler Texte hin. Im Hinblick auf das Wirkungspotenzial von insbesondere Climate Fiction betont etwa Matthew Schneider-Mayerson: »Together, the large body of research on narrative persuasion supports the speculations of environmental scholars that climate fiction stories could have significant persuasive effects on readers' beliefs, attitudes, and behaviors« (Schneider-Mayerson 2023, 37). Ein konkreter Nachweis steht jedoch noch aus, da bisher nur wenige Studien die Auswirkungen von Climate Fiction untersucht haben.

Ziel dieses Beitrags ist es vorrangig, ausgewählte Textpassagen aus Climate Fiction im Rückgriff auf die etablierten Gattungsbegriffe Utopie, Dystopie und Idylle zu analysieren und hierdurch mögliche Wirkungspotenziale von Climate Fiction voneinander abzugrenzen und zu diskutieren. Nachgeordnet

2 s. aber Lenhard et al. 2023.

macht es sich der Beitrag dabei zur Aufgabe, Thesen für weiterführende Untersuchungen zum Wirkungspotenzial von Climate Fiction zu generieren, die in empirischen Studien getestet werden können.

Im Sinne einer ersten, exemplarischen Annäherung bezieht sich der vorliegende Beitrag ausschließlich auf Climate Fiction der unmittelbaren Gegenwart aus der deutsch- und nordamerikanischen Literatur (1993–2022).

2 Dystopische Climate Fiction

Entsprechend dem Kontext der Klimakrise bedient sich gegenwärtige Climate Fiction besonders häufig dystopischer Zukunftsentwürfe und bestärkt so die Auffassung vom »Klimawandel als Krise sozialer Ordnung« (Beckert 2024).

Der Begriff der »Dystopie« wird innerhalb der Literaturwissenschaften auf belletristische Werke, einschließlich Science-Fiction, angewandt, die einen wortwörtlichen bösen Ort, eine sehr unangenehme imaginäre Welt darstellen, in der bedrohliche Tendenzen der gegenwärtigen sozialen, politischen und technologischen Ordnung in eine katastrophale Zukunft projiziert werden (vgl. Abrams und Harpham 2015, 414). Als beinahe prototypische Beispiele literarischer Dystopien aus der Gegenwartsliteratur gelten McCarthys *The Road* oder Butlers *Parabel of the Sower*. In den postnuklearen oder durch Seuchen und verschiedene Naturkatastrophen geprägten literarischen Szenarien naher Zukunft sind es hierbei insbesondere die sozialen Abgründe, die das Alltagsleben der Protagonist*innen bestimmen und dabei von Vandalismus und Mord bis hin zum Kannibalismus reichen.

Diese menschlichen Abgründe werden in Ilja Trojanows *Eistau* auf individueller Ebene gegen die erzählende Instanz, den Protagonisten Zeno, gerichtet: Der ehemalige Glaziologe begleitet als Reiseführer eine Kreuzfahrt in die Antarktis und begeht letztendlich Suizid. Zeno verzweifelt und scheitert an sich und der Welt, welche die immer weiter fortschreitende Erderwärmung vehement zu ignorieren scheint: »Unheimlich, wie sehr die Welt [...] noch in Ordnung ist, wie entschieden die Seligen ihre Idylle verteidigen mit allen Mitteln der Blindheit« (Trojanow 2011, 104).

Das »Gefühl des Unheimlichen«, das Juliane Rebentisch als Reaktion des globalen Nordens angesichts der Klimakatastrophe herausstellt (Rebentisch 2024, 3), mag dabei die Auswahl von Klimadystopien und deren Funktion von Seiten der Rezipient*innen erklären. Eine mögliche Funktion des Einsatzes dystopischer Darstellungen im Sinne einer *intentio auctoris* liegt aber offenbar

darin, der Leserschaft »die Immanenz der Zerstörung unserer Lebenswelt vor Augen zu führen« (Wojno-Owczarska 2021, 467).

Diese Annahme wird durch die Ergebnisse einer der bisher relativ wenigen empirischen Studie zum Wirkungspotenzial von Climate Fiction (Schneider-Mayerson 2018) bestärkt: Die qualitative Studie, die sich auf retrospektive Selbsteinschätzung der Leseerfahrung von Climate Fiction fokussierte, kommt u.a. zu dem Ergebnis, dass die überwiegende Mehrheit der befragten US-amerikanischen Leser*innen mit der Lektüre negative und demobilisierende Gefühle verbinden, z.B. Gefühle der Schuld, Scham, Hilflosigkeit und Traurigkeit. Trotz, möglicherweise aber auch gerade aufgrund dieser affektiv negativen Lektürereaktionen, beziehungsweise Textwirkungen, und einer Klassifizierung der meisten genannten Romane als Dystopie, berichtete knapp die Hälfte der Studienteilnehmer*innen von einer Anschlusskommunikation mit Freund*innen oder der Familie über das gelesene Buch, wodurch oft Gespräche über den Klimawandel initiiert wurden. Dieses Ergebnis untermauert die Einschätzung von Manjana Milkoreit, dass Climate Fiction sowohl eine persönliche literarische Erfahrung ermöglicht als auch eine gemeinsame kognitiv-emotionale Wirkung entfaltet, die Leser*innen miteinander verbindet und so als Ausgangspunkt für Gespräche über eine wünschenswerte Zukunft dienen können (Milkoreit 2016, 180).

Vorwiegend dystopisch geprägter Climate Fiction kann demnach zumindest hypothetisch das Potenzial zugesprochen werden, ökologische Auseinandersetzung zu befördern – ausgehend von einer initial negativen Lektürereaktion auf Affektebene (z.B.: wie Hilflosigkeit, aber auch Angst oder Wut) und dem Austausch mit anderen über das Gelesene. Dabei scheinen die dystopischen Lektüren eine »radikale[] Verunsicherung der Welt [zu befördern]. In einer derartigen Verunsicherung liegt allerdings zugleich ein Potenzial zur Veränderung der infragestehenden Welt- und Selbstverständnisse« (Rebentisch 2024, 9).

3 Idyllisch geprägte Climate Fiction

Wie bereits angemerkt, sind dystopisch geprägte Ausformungen von Climate Fiction besonders häufig – augenscheinlich aufgrund der globalen Auswirkungen und der Dringlichkeit der Klimakrise. Dennoch lassen sich auch idyllische Beschreibungen in Cli-Fi-Werken finden, die in der Regel in dystopische Rahmenerzählungen eingebettet sind.

Grundsätzlich bezeichnet die Idylle als Gattungsbegriff »kurze[] epische[] oder lyrische[] Texte mit Schilderung einfach-friedlicher, meist ländlicher Lebensformen als Korrektiv zur Wirklichkeit« (Häntzschel 2007, 122). Bereits im späten 18. Jahrhundert rückt die Idylle durch Friedrich Schillers Auseinandersetzung mit Salomon Gessners *Idyllen* (1756) nicht nur in den Fokus der geschichtsphilosophischen Diskussion, sondern wird dabei über ihre traditionelle Gattungsgrenze hinaus erweitert. Entsprechend beschreibt Schiller die Idylle in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) als eine Ausdrucksform des sentimentalischen Dichters, der den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit reflektiert. Dieses Ideal soll nicht durch naive Rückgriffe auf eine archaische Hirtenwelt, wie bei Gessner, sondern durch die reflexive Überhöhung der Gegenwart evoziert werden. Der sentimentalische Dichter, so Schiller, solle dabei »vorwärts zu unserer Mündigkeit [führen], um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnet, die den Überwinder beglückt. Er mache sich die Aufgabe einer Idylle [welche] den Menschen [...] bis nach Elysium führt« (Schiller 1897 [1795], 66).

Die Idylle nach Schiller ist demnach dezidiert vorwärtsgerichtet zu konzipieren, verbleibt aber, obgleich sie ein ausgleichendes Gegengewicht zur Realität darstellt, innerhalb der Möglichkeiten ihrer jeweiligen Gegenwart verhaftet: Ziel der Idylle ist die gegenwartsbezogene »Mündigkeit«; dabei soll die Idylle »den Kämpfer, den Überwinder« mit »höherer Harmonie« belohnen – Harmonie hier zu verstehen im Sinne der aus dem musikalischen Bereich übertragenden Bedeutung von Eintracht und wohltuender Verbindung bei gleichzeitig angeschlagenen Tönen (vgl. Grimm und Grimm 1870, 484). In vielen Werken, die als Climate Fiction bezeichnet werden können, finden sich literarische Beschreibungen und Darstellungen, die einer solchen Konzeption von Idylle entsprechen und aufgrund ihrer Gegenüberstellung von dystopischen und idyllischen Elementen sich »gleichzeitig angeschlagener Töne« bedienen.

Ein Beispiel hierfür ist die Beschreibung der Zeltstadt im Tiergarten in Enzensbergers *Auf See*; Enzensberger schildert in ihrem Roman die Erlebnisse der 17-jährigen Yada, die in einem zukünftigen, dystopischen Berlin auf der Suche nach ihrer Mutter ist. Dabei findet sie vorübergehend Schutz und eine Art Heimat in einer Zeltstadt im Tiergarten bei Agnes. Diese Zeltstadt erinnert durch die Darstellung kollektiver Praktiken, regelmäßiger Routinen und Rituale sowie durch die Nähe zur Natur, die Ursprünglichkeit und Natürlichkeit symbolisiert, an klassische Konzeptionen von Idylle:

Vor mir breitete sich eine große Rasenfläche aus, auf der hunderte von Behausungen zu sehen waren [...] Morgens bestellten wir den Garten, den [Agnes] hinter ihrem Haus angelegt hatte. Es war ein prächtiger Ort, der einzige hier, an dem ich Ruhe fand. [...] Auf ordentlichen Bahnen wuchs Gemüse, gesäumt nicht von einem Zaun, sondern von jungen Apfel- und Zwetschgenbäumen [...]. (Enzensberger, 2022, 170, 172)

Auf Grundlage von Michail Bachtins Begriff des Chronotopos hat Katharina Müller die Zeltstadt in *Auf See* als Raum-Zeit-Gefüge und als »fragile Heimat« bezeichnet (Müller 2023); diese ist, laut Müller, charakterisiert durch idyllische Darstellungen, subversive Elemente und die Fragilität, also den vorübergehenden Status des erzählten Konstrukts – sobald die Zeltstadt zur festen Siedlung wird, verliert sie ihr idyllisches Potenzial und integriert sich in die bestehenden Strukturen der äußeren Welt.

Das Raum-Zeit-Gefüge der fragilen Heimat, wie es Enzensberger entwirft, bietet keine Lösung für aktuelle Konflikte; vielmehr ist es Ausdruck der Krisenhaftigkeit der erzählten sowie der realen Welt.³ Die idyllische Beschreibung steht dabei nicht im grundsätzlichen Gegensatz zu dystopischen Anlage des Romans; vielmehr scheinen die idyllischen Beschreibungen als Gegenpole zur dystopischen Rahmenerzählung zu fungieren und können so potenziell eine gewisse Erholung und Erleichterung für das Lesepublikum zu bieten. Die Beschreibung des als vorübergehenden und nicht dauerhaft Bestand habenden Zusammenlebens innerhalb der Zeltstadt beglückt und belohnt zwar, jedoch regt sie die Leserschaft aufgrund der temporären Einschränkung und der damit einhergehenden Markierung der Zeltstadt als Episode weder implizit noch explizit zur Reflexion an, noch motiviert sie »Kämpfer und Überwinder« zur Progression.

Ähnlich können auch die sogenannten Meditationskommunen in *Flecks Go! Die Ökodiktatur* aus den 90er-Jahren als idyllische Beschreibungen innerhalb einer dystopischen Rahmenerzählung verortet werden. Die Romanhandlung schildert, wie nach einer Cyberattacke die westliche Welt von einer ökologisch-motivierten Diktatur regiert wird, die die Natur über die Bedürfnisse des Menschen stellt. Innerhalb dieses Szenarios agieren die Meditationskom-

3 Aufgrund des temporären Status der Zeltstadt und ihrer Auflösung, die am Ende des Romans einsetzt, scheint das subversive Potenzial der Zeltstadt weniger wirksam zu sein als Müller konstatiert.

munen autark und folgen dem Credo, dass der Mensch Teil eines übergeordneten organischen Systems sei, das im Einklang mit der Natur existieren müsse:

»Immer wieder war von Kreisläufen die Rede, die es zu schließen galt. So ordnete jedes Haus seine Abfälle nach Kompostierbarkeit und Recyclingfähigkeit. Lebensmittelabfälle, Abwässer oder sonstiger Müll wurden in organischen Dünger umgewandelt und dem Boden wieder zugeführt.« (Fleck 1993, 186–187).

Da die Gebietsansprüche der Kommunen sowohl staatlich begründet als auch ständig erweitert werden, stellen Flecks Meditationskommunen ebenso wie Enzensbergers Zeltstadt räumliche Provisorien dar. Die Kommunen zeugen dabei insofern von der Krisenhaftigkeit der erzählten Welt, als dass sie agieren, als »würde es eine Außenwelt nicht geben« (Fleck 1993, 232). Dies betrifft insbesondere die sozialen Aspekte des Zusammenlebens innerhalb der Kommune:

»im Gegensatz zu draußen, wo der Alltag wie unter Zwang ablief, begleitet von den Direktiven einer unsichtbaren Machtmaschine, herrschte in der Kommune eine heitere Grundstimmung. Egal, was jemand gerade tat, er tat es in dem Bewusstsein, einer gemeinsamen Sache zu dienen« (Fleck 1993, 186).

Die Protagonistin Lari glaubt daher in der Kommune auf Usedom »unter einer unsichtbaren Glocke zu leben« (Fleck 1993, 186). Dabei ist es insbesondere der »unerschütterliche Optimismus« der Kommunenbewohner*innen, der Lari »auf den Keks geht« (Fleck 1993, 232) und ein narratives Gegengewicht zur Außenwelt in *Go!*, insbesondere zum Leben in den Stadtlagern, darstellt.

Die Meditationskommunen weisen dabei aufgrund ihrer vorbildgebenden Funktion nicht über die eigene Gegenwart hinaus; wegen ihres diktatorischen Ursprungs stellen sie außerdem weder Lösungsansätze, noch ein mögliches Initial für tatsächliche Progression oder Reflexion dar. Entsprechend ist auch für *Go! Die Ökodiktatur*, ähnlich wie bei *Auf See*, lediglich von einer vorübergehenden, erleichternden und entlastenden Wirkung idyllischer Beschreibungen auf das Lesepublikum auszugehen, welche allerdings im Rahmen empirischer Untersuchungen zu belegen wäre.⁴

4 Eine erleichternde Textwirkung erscheint in Bezug auf heutige Leser*innen von *Go! Die Ökodiktatur* aufgrund einer vornehmlichen Verortung der Romanhandlung im Globa-

4 Utopisch geprägte Climate Fiction

Allgemein bezeichnet der Begriff der Utopie die »narrative Entfaltung eines idealen funktionierenden Gesellschaftsmodells; im weiten Sinn auf Wirklichkeitsveränderung zum Idealzustand zielendes Denken« (Friedrich 2007, 739). Dieser weiteren Auslegung entsprechend sind utopische Elemente in narrativen Texten nicht notwendigerweise auf die Beschreibung von Gesellschaftsmodellen festgelegt, sondern stehen in einem eher losen Zusammenhang mit gesellschaftlichen Entwicklungen oder Handlungen.

Auf die große konzeptionelle Überlappung von Idylle und Utopie ist in der Forschung immer wieder verwiesen worden (vgl. Gerstner et al. 2022). Ernst Bloch etwa nimmt eine semantische Unterscheidung der beiden Konzepte vor, die besonders in der neueren Forschung von Bedeutung ist (Gerstner et al. 2022, 549); Idylle versteht Bloch als kindliches »Wünschen« (Bloch 1976, 1), das sich durch das Gute erfüllt, das »selber vor allem schon da« war (Bloch 1976, 1). Im Gegensatz dazu setzt die Utopie ein futurisches »Wollen« und »Machen« voraus (Gerstner et al. 2022, 549). Vor diesem Hintergrund erscheint es folgerichtig, idyllische und utopische Beschreibungen in gegenwärtiger Climate Fiction über unterschiedliche Konzeptionen des Temporalen und – damit zusammenhängend – anhand unterschiedlich fungierender Imaginationen, beziehungsweise Auslotungen von Möglichkeiten durch Literatur voneinander zu differenzieren:

Während idyllische Beschreibungen, wie oben angeführt, ihrer jeweiligen Gegenwart verhaftet bleiben, können anhand von utopischen Beschreibungen zukunftsgerichtete Möglichkeiten, die insbesondere über den Bereich des Wahrscheinlichen hinausgehen, verhandelt werden. Entsprechend können utopische Elemente innerhalb vorwiegend dystopischer Rahmenerzählungen auf zwei Ebenen als tatsächlich zukunftsweisend verstanden werden: Zum einen bieten sie auf individueller Ebene das Potenzial, fatalistische Positionen zum Klimawandel in ihrem performativen Widerspruch zu entkräften.

len Norden bei gleichzeitig zum Teil stark rassistischen Beschreibung Indigener in erheblichem Maße eingeschränkt. Im Hinblick auf aber etwa das Lichtfest der Usedomer Kommune kann eine solche Erleichterung zumindest hypothetisch angenommen werden: »Drei Tage sollten die Feierlichkeiten rund um den Vollmond dauern. Dazu gehörten Konzerte, Workshops und Strandpartys. Höhepunkt war die »Anbetung des Lebens« im Amphitheater von Peenemünde, bei der »Sony« vom Firmament gefegt werden sollte.« (Fleck 1993, 278).

Zum anderen können sie als Impulsgeber für »Konterkollektiv[e]« fungieren, die dem bestehenden oder sich etablierenden Status quo in Politik und Gesellschaft entgegenwirken (Malm 2020, 167).

Evi Zemanek hat die historische Entwicklung idyllischer und utopisch geprägter ökologischer Texte – von der antiken Bukolik und Pastoraldichtung über die Idyllen des 18. Jahrhunderts, die Naturstaat-Modelle des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die Agrarutopien des 19. Jahrhunderts bis hin zur Ökonomie – bereits aufgezeigt. Die jüngste Entwicklung der Ökonomie, so Zemanek, stellt dabei eine Subgattung der Utopie dar, deren »Genese [...] auf die realen Negativerfahrungen fortschreitender Industrialisierung« (Zemanek 2015, 200) zurückgeführt werden kann. Da das »Ideal der Ökonomie die literarisch schwer zu gestaltende Ablösung des anthropozentrischen Weltbilds durch ein biozentrisches« (Zemanek 2015, 202) erfordere, stellt sich laut Zemanek zukünftigen und gegenwärtigen Utopien die Aufgabe, ein globales Narrativ zu entwerfen – ein Erzählen, das nicht auf »ein einzelnes isoliertes ökologisches System« (Zemanek 2015, 202) fokussiert ist, sondern eine umfassende globale Perspektive einnimmt. Ein solches Erzählen aus einer globalen, biozentrischen Perspektive umfasst nicht nur Imaginationen des Wahrscheinlichen, sondern geht notwendigerweise darüber hinaus in den Bereich des Möglichen.

Innerhalb der Climate Fiction lassen sich utopische – und insbesondere ökonomische – Zukunftsentwürfe in zwei Hauptkategorien unterteilen: technisch orientierte Utopien einerseits und sozialutopische Modelle andererseits. Technische Utopien sind hierbei besonders eindeutig von idyllischen Beschreibungen abzugrenzen; so sind etwa Geo-Engineering-Maßnahmen maximal entfernt vom friedlich-ländlichen *Locus amoenus* und dessen Naturgegebenheit. Weitere Beispiele technischer Utopien stellen alternative Reise- und Transportmittel dar, wie sie etwa bei Robinsons *The Ministry for the Future* dargestellt sind. Hier wird eine zukünftige Generation von Segelschiffen beschrieben, die mit Photovoltaik-Segeln sowohl Wind- als auch Sonnenenergie nutzen und ihren Antrieb über elektrische Propeller steuern. Einige dieser Schiffe sind zudem mit sogenannten Hydrofoils ausgestattet, die bei hohen Geschwindigkeiten den Rumpf aus dem Wasser heben und so eine noch effizientere Fortbewegung ermöglichen. Die technische Utopie CO₂-neutralen Reisens, wie sie hier entworfen wird, greift zwar nostalgisch auf die vorindustrielle Vergangenheit zurück (»Clipper ships were back, in other words, and bigger and faster than ever.«, Robinson 2020, 418), doch stehen innovative Konzepte im Vordergrund, die über den aktuellen Stand der Technik

hinausweisen und somit die utopische Beschreibung als zukunftsgerichtet ausweisen.

Soziale Utopien sind stärker als technische an das begriffsgeschichtlich vorrangige Modell einer idealen Gesellschaft gekoppelt. Beispiele solcher sozialutopischen, ansatzweise ökotopischen Beschreibungen in Climate Fiction, finden sich etwa in Powers' *The Overstory*. Wenngleich auch nicht aus einer globalen Perspektive heraus, jedoch unter stärkerer Berücksichtigung eines weniger ausschließlich anthropozentrisch geprägten Weltbilds, generieren sich hier sozial-utopische Beschreibungen im starken Gegensatz zur friedlichen Idylle aus dem aktivistischen Widerstand von Einzelpersonen und deren individuellen, lebensgeschichtlichen Verbindungen zu Bäumen. Auch wenn in *The Overstory* der aktivistische Zusammenschluss letztendlich scheitert, finden einzelne Charaktere dennoch zu sich selbst. Ausschlaggebend dafür ist letztlich die Annahme einer alternativen, zukunftsgerichteten Temporalität, die die Natur, wenn auch nicht in den Mittelpunkt, so doch neben dem Menschen ins Zentrum rückt:

The shapes turn into letters complete with tendril flourishes, and the letters spell out a gigantic word legible from space: STILL [...] Already, this word is greening. Already the mosses urge over, the beetles and lichen and fungi turning the logs to soil. Already seedlings root in the nurse logs' crevices, nourished by the rot. [...] Two centuries more, and these five living letters, too, will fade back into the swirling patterns, the changing rain and air and light. And yet – but *still* – they'll spell out, for a while, the word life has been saying, since the beginning. (Powers 2018, 624–625)

Es kann angenommen werden, dass die bei Powers zum Tragen kommende, dezidiert zukunftsgerichtete Temporalität und das Aufzeigen einer artenübergreifenden, das einzelne Menschenleben überdauernden Perspektive der Leserschaft letztlich – dennoch: ›still‹ – Hoffnung vermitteln kann. Ähnlich einzuordnen ist auch das polyphone Gefüge verschiedener, auch nicht-menschlicher Erzählinstanzen bei Robinson: Indem sowohl unterschiedliche Perspektiven, etwa von Geflüchteten, als auch nicht-menschliche Entitäten wie etwa Moleküle in den Erzählprozess eingebunden werden, erweitert sich die Perspektive über das individuelle, als auch anthropozentrische Erleben hinaus und eröffnet eine Sichtweise, die den Menschen als Teil eines größeren, langfristig wirkenden ökologischen Prozesses begreift.

Neben Hoffnung als Lektürewirkung utopischer Beschreibungen innerhalb von dystopischen Rahmenerzählungen, die eine globale Perspektive einnehmen und/oder vom anthropozentrischen Weltbild abzurücken vermögen, kann darüber hinaus auch eine subversive Textwirkung angenommen werden. Dieses Subversionspotenzial manifestiert sich im Sinne eines emanzipatorischen Bestrebens, das sich durch Kritik an bestehenden gesellschaftlichen und politischen Strukturen speist, wie etwa bei der literarischen Darstellung alternativer Formen des Zusammenlebens oder aktivistischer Protestbewegungen (Powers 2018), die den gesellschaftlichen und politischen Status Quo kritisch hinterfragen. Dabei wird nicht nur gesellschaftliche Subversion in der literarischen Darstellung reflektiert, sondern auch literarisch archiviert. Im Falle von etwa *The Overstory* kann entsprechend argumentiert werden, dass sich der utopische Gehalt in Powers' Roman – wenn auch immer wieder hart an der Grenze zum Kitsch – aus einer dynamischen, prozesshaften Veränderung speist.

Um die positive Textwirkung eines solchen dynamischen Veränderungsprozesses fundiert zu untersuchen, sind umfassende Rezeptionsstudien erforderlich. Diese sollten nicht allein auf einzelne Textpassagen (Malecki et al. 2025), Kurzgeschichten (Schneider-Mayerson et al. 2023), oder retrospektive Selbstberichte (Schneider-Mayerson 2018) beschränkt bleiben, sondern insbesondere die Rezeption vollständiger Romane durch empirische Leser*innen einbeziehen: »It is possible that a climate fiction novel [...] has a greater impact on climate action than any short story could ever have due to longer exposure time« (Malecki et al. 2025, 8; vgl. Green 2008, 49).

Im Anschluss an die obige Unterscheidung der Wirkungspotenziale von dystopischen, idyllischen und utopischen Darstellungen erscheint es außerdem sinnvoll, das Moment des Möglichen stärker in zukünftige Untersuchungen von Climate Fiction einzubeziehen – ein Konzept, das sich bewusst vom Realen abgrenzt und über ein anthropozentrisches Weltbild hinausweist. Dabei stellt sich insbesondere die Frage, inwieweit die narrative Dezentrierung des Menschen, z. B. durch nicht-menschliche Erzählinstanzen, die ökologische Wahrnehmung der Leser*innen verändert und welche Rolle solche narrativen Konzeptionen für klimabezogene Mobilisierung und konkrete Verhaltensänderungen auf Seiten der Leserschaft spielen.

5 Ausblick

Literarische Aushandlungen der Klimakrise und ihre geisteswissenschaftliche Betrachtung sind angesichts der globalen Tragweite von Erderwärmung, Extremwetter und Artensterben gleichermaßen unvermeidbar wie unverzichtbar. Die aktuelle weltpolitische Lage, geprägt durch die Hinwendung zu faschistischen und kapitalistischen Interessen und den Abgesang ›grüner‹ Verhaltensweisen macht dies umso dringlicher: »Die Grenzen des Vorstellbaren sind ideologisch gezogene Grenzen, sie sind aus Konventionen gebaut, aus ökonomischen Interessen, aus Einschüchterung. Jede Übung, das Udenkbare zu imaginieren, hilft, sie für nicht unüberwindbar zu halten« (Emcke 2024, 65).

Vor diesem Hintergrund hat dieser Beitrag, ausgehend von den Gattungsbegriffen Utopie, Dystopie und Idylle, verschiedene narrative Strukturen gegenwärtiger Climate Fiction diskutiert und Annahmen zu ihren Wirkungspotenzialen vorgestellt. Drei zentrale Thesen können für weiterführende Untersuchungen zum Wirkungspotenzial von Climate Fiction folgend formuliert werden:

- 1) **Dystopische Climate Fiction als Katalysator für ökologischen Diskurs:** Dystopische Climate Fiction löst negativ valente Gefühle bei der Rezeption aus; diese können dazu beitragen, dass Leser*innen vermehrt Anschlusskommunikation zu ökologischen Themen suchen und sich so intensiv mit der Klimakrise auseinandersetzen.
- 2) **Idyllische Beschreibungen in Climate Fiction als temporäre Entlastung, jedoch ohne transformative Wirkung:** Idyllische Darstellungen innerhalb dystopischer Rahmenerzählungen können kurzfristig beruhigend oder entlastend wirken, indem sie einen Gegenpol zur dargestellten Krisenwelt bieten. Allerdings ist anzunehmen, dass diese Form der Darstellung in der Regel nicht zur kritischen Reflexion oder zur Veränderung bestehender Weltbilder beiträgt.
- 3) **Utopische Beschreibungen in Climate Fiction als Hoffnungsträger und Impulsgeber für gesellschaftliche Veränderung:** Utopische Beschreibungen, insbesondere solche mit ökotopischem Charakter, können Hoffnung vermitteln und Leser*innen dazu anregen, über alternative Gesellschaftsmodelle oder politische Handlungsoptionen nachzudenken. Hierbei ist zu untersuchen, inwieweit z.B. nicht-menschliche Erzählperspektiven das ökologische Bewusstsein von Leser*innen beeinflussen.

Emckes Einhorn, Robinsons Multiperspektivität, als auch Powers' aktiv-vorwärts gerichtetes ›dennoch‹ stehen stellvertretend für Versuche des Imaginierens, Erzählens und der Literatur, trotz, aber auch gerade aufgrund, aktueller Entwicklungen und modellierter Vorhersagen, die Hoffnung nicht zu verlieren.

Es ist an der Literatur, Leser*innen durch die Auseinandersetzung mit dem Möglichen neue Perspektiven zu eröffnen. Es ist Aufgabe der (empirischen) Literaturwissenschaft, zu erforschen, welche Textmerkmale welche Wirkungen auf welche Leser*innen haben (Klein 2005)⁵ – insbesondere auf Romanebene. Ein besseres Verständnis dieser Wechselwirkungen könnte nicht nur präzisere Aussagen über das Wirkungspotenzial von Literatur im Allgemeinen ermöglichen, sondern gegebenenfalls aufzeigen, inwieweit und auf welche Art und Weise Climate Fiction im Besonderen wirkungskräftige Impulse für gesellschaftlichen Wandel setzen kann – »Vielleicht [...] lohnt es sich [ja ›dennoch‹], das Einhorn für möglich zu halten« (Emcke 2024, 65).

Literaturverzeichnis

Enzensberger, Theresia. *AufSee*. Hanser, 2022.

Fleck, Dirk C. *Go! Die Ökodiktatur*. 1993. P. machinery, Kindle-Version.

Powers, Richard. *The Overstory*. W.W. Norton, 2018.

Robinson, Kim Stanley. *The Ministry for the Future*. Orbit, 2020.

Trojanow, Ilija. *EisTau*. Hanser, 2011.

Abrams, M.H. und Geoffrey Galt Harpham. »Utopias and dystopias.« *A glossary of literary terms*, hg. von M.H. Abrams und Geoffrey Galt Harpham, Cengage, 2015, S. 334–335.

Bayerische Akademie der Wissenschaften. »Gletscherschwund. Der südliche Schneeferner verliert seinen Status als Gletscher.« 26. September 2022, <https://badw.de/die-akademie/presse/pressemittelungen/pm-einzelartikel/detail/gletscherschwund-der-suedliche-schneeferner-verliert-seinen-status-als-gletscher.html>, abgerufen am 10. Januar 2025.

Beckert, Jens. »Der Klimawandel als Krise sozialer Ordnung.« *Soziopolis*, 2024, S. 1–6.

5 Explizit einzuschließen sind hier auch formale und sprachliche Eigenschaften von Texten.

- Bloch, Ernst. »Arkadien und Utopien.« *Europäische Bukolik und Georgik*, hg. von Klaus Garber, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, S. 1–7.
- Burke, Kenneth. »Literature as equipment for living.« *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*, hg. von Kenneth Burke, Univ. of California Press, 1973, S. 293–304.
- Emcke, Carolin. *Was wahr ist: Über Gewalt und Klima*, Wallstein Verlag, 2024.
- Friedrich, Hans-Edwin. »Utopie.« *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar, Bd. 3, 2007, S. 739–743.
- Gerstner, Jan, et al. »Utopie.« *Handbuch Idylle: Verfahren–Traditionen–Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 549–552.
- Green, Melanie C. »Research challenges. Research challenges in narrative persuasion.« *Information Design Journal* 16, 1, 2008, S. 47–52.
- Green, Melanie C. und Timothy C. Brock. »The role of transportation in the persuasiveness of public narratives.« *Journal of Personality and Social Psychology*, 79, 5, 2000, S. 701–721.
- Grimm, Jacob, und Wilhelm Grimm. »Harmonie.« *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=H02661>, abgerufen am 13. Januar 2025. Originalausgabe: Bd. 10, Sp. 484, Z. 57. IV. Band, 2. Abtheilung, 1870.
- Häntzschel, Gerd. »Idylle.« *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar, Bd. 3, 2007, S. 1997–2003.
- Kidd, David Comer, und Emanuelle Castano. »Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind.« *Science*, 342, 6156, 2013, S. 377–380.
- Klein, Wolfgang. »Wie ist eine exakte Wissenschaft von der Literatur möglich?« *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 137, 2005, S. 80–100.
- Lenhart, Jan, Richter, Tobias, Appel, Markus, & Mar, Raymond A. »Adolescent leisure reading and its longitudinal association with prosocial behavior and social adjustment.« *Scientific Reports*, 13, 1, 2023, S. 9695.
- Malecki, W.P., Matthew Schneider-Mayerson, Aino Petterson, Małgorzata Dobrowolska und Jagdish Thaker. »The role of hope and fear in the impact of climate fiction on climate action intentions. Evidence from India and USA.« *Poetics*, 108, 2025, S. 101960.
- Malm, Andreas. *Wie man eine Pipeline in die Luft jagt. Kämpfen lernen in einer Welt in Flammen*. Matthes & Seitz, 2020.

- Mar, Raymond A., Keith Oatley, und Jordan B Peterson. »Exploring the link between reading fiction and empathy: Ruling out individual differences and examining outcomes.« *Communications*, 34,4, 2009, S. 407–428.
- McKenna, Michael C. »Development of reading attitudes.« *Literacy and motivation*, hg. von Ludo Verhoeven und Catherine E. Snow, Routledge, 2001, S. 132–152.
- Milkoreit, Manjana. »The promise of climate fiction: imagination, storytelling, and the politics of the future.« *Reimagining climate change*. Routledge, 2016, S. 171–191.
- Müller, Katharina Maria. »Zur Konstruktion fragiler Heimat in Theresia Enzensbergers Auf See (2022).« *Diyalog Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik*, 2023, S. 498–514.
- Rebentisch, Juliane. »Das ökologisch Unheimliche.« *Berlin Review*, 8, 2024, S. 1–19.
- Schiller, Friedrich. *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Ehlermann, 1897 [1795].
- Schneider-Mayerson, Matthew, Abel Gustafson, Anthony Leiserowitz, Matthew H. Goldberg, Seth A. Rosenthal und Matthew Ballew. »Environmental Literature as Persuasion. An Experimental Test of the Effects of Reading Climate Fiction.« *Environmental Communication*, 17,1, 2023, S. 35–50.
- Schneider-Mayerson, Matthew. »The Influence of Climate Fiction: An Empirical Survey of Readers.« *Environmental Humanities*, 10.2 (2018): 473–500.
- Thumala Olave, María Angélica. »Reading Matters. Toward a Cultural Sociology of Reading.« *American Journal of Cultural Sociology*, 6, 3, 2018, S. 417–454.
- Wojno-Owczarska, Ewa. »Klimawandel und Wetterbericht in ausgewählten Werken von Marcel Beyer und Kathrin Röggla.« *The Rhetoric of Topics and Forms*, hg. von Gianna Zocco, De Gruyter, 2021, S. 439–476.
- Zemanek, Evi. »Bukolik, Idylle und Utopie aus Sicht des Ecocriticism.« *Ecocriticism. Eine Einführung*, hg. von Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe, Böhlau, 2015, S. 187–204.

Liminal Arcadia

Nicht-Orte, dystopische Heterotopien und Idyllen in Backrooms und Liminal Spaces

Jan Sinning

Abstract Der Beitrag analysiert die Internetästhetiken Liminal Spaces und Backrooms als gegenwärtige Manifestationen von Liminalität im Spannungsfeld zwischen Unheimlichem und Nostalgie. Ausgehend von Blochs Arkadienkritik wird unter Einbezug liminalitäts- und raumtheoretischer Ansätze gezeigt, wie digitale Räume heterotopische Idyllen und ein arkadisches Korrektiv hervorbringen. Am Beispiel von Kane Parsons' Backrooms-Serie werden koloniale und extraktivistische Logiken, die Agency der Natur und Bewältigungsfunktionen der liminalen Idylle analysiert.

1 Einleitung

Liebe Leser*innen,
zunächst die Bitte vor Lektüre des Beitrags einen Blick in die begleitenden Abbildungen zu werfen, da diese Analyse *liminaler Medien* wesentlich auf den durch die Rezeption ausgelösten Assoziationen, Emotionen und Gedanken basiert (vgl. Abb. 1–10).

In seiner Abhandlung *Arkadien und Utopien* schreibt Ernst Bloch, dass »arkadische Bilde[r]« eher »aus der Gesellschaft herausfallen«, statt diese im sozialutopischen Sinne »immanent-konstruktiv« zu verbessern (Bloch 1976 [1968], 4). Im Folgenden wird dieser Zustand des *Herausfallens* als Erscheinungsform von *Liminalität* verstanden: Das 1909 vom Ethnologen Arnold van Gennep entwickelte Konzept der *Liminalität*¹ beschreibt sowohl *menschlich-kulturelle Über-*

1 Der Begriff *Liminalität* basiert auf dem lateinischen Wortstamm *limes*, für Türschwelle, Grenze, Anfang.

gangsriten (*rites de passage*), die neue Lebensphasen einläuten (2005 [1909], 28), als auch »räumliche Übergänge«, in denen es weder ein eindeutiges *hier und da* noch ein *hier und jetzt* gibt, (ebd., 25). *Liminalität* manifestiert sich, in Anlehnung an den Philosophen Timothy Morton, als ein *Zeit* und *Raum* transzendierendes *Hyperobjekt*, wobei die inhärenten Widersprüchlichkeiten des *Liminalen* dem Anthropologen Victor Turner zufolge, im »Betwixt and Between«² (1967a, 338) bestehen – ein *Reich an Möglichkeiten* des *Zwischenzustandes* für die Entwicklung neuer Ideen und Beziehungen (vgl. Turner 1967b, 49). Bloch zufolge waren die ursprünglichen Vorstellungen von *Arkadien* in älteren Vorstellungen »irgendwo im Raum« *lokalisiert* und mithin »geografisch, nicht futurisch« (Bloch 1976 [1968], 4). Demnach können sich innerhalb des *Hyperobjekts* der *Liminalität*, in Anlehnung an Michel Foucault, »heterotopische Idyllen« herausbilden, deren »Tempus das einer ›absolut[en] Gegenwart‹ ist, »die alle zeitlichen Bezüge zu einer Vergangenheit oder Zukunft suspendiert« (Jablonski 2022, 303).

Die um 2019 entstandenen *Internetästhetiken*³ der *Liminal Spaces* und *Backrooms*⁴ sind neue, gegenwärtige Auseinandersetzungen mit dem Zustand des *Herausfallens* in die *Liminalität*: Sie basieren auf visuellen Darstellungen menschenleerer *öffentlicher Räume*, die aufgrund ihrer Architektur zugleich kontemporäre und *retroästhetische* Eigenschaften aufweisen, da sie seit der architektonischen Moderne weltweit verbreitet sind. Das beim Rezipieren entstehende Moment des *Wiedererkennens* kann Eindrücke des *Vertrauten* evozieren, die sich in Gefühlen von *Geborgenheit*, *Trost* und *Nostalgie* manifestieren können – wenn etwa das Bild eines Spielplatzes im Design der 1990er Jahre Sehnsucht nach einer vermeintlich unbeschwerten Kindheit weckt (vgl. Abb. 1). Da die dargestellten *Räume* nicht von menschlichen Akteuren bespielt

2 Die seit dem 18. Jahrhundert bekannte Redewendung *Betwixt and Between* (*Dazwischen und Zwischen*) wird vom Cambridge Advanced Learner's Dictionary als »between two positions, choices, or ideas; not really one thing or the other« definiert (CALD).

3 *Internetästhetiken* sind Onlinephänomene, die durch das Kuratieren und Teilen verschiedener selbst erstellter Bilder und Videos durch eine große Zahl Nutzer*innen entstehen. Die erstellten Produkte werden auf Social-Media-Plattformen wie Tumblr, Pinterest und neuerdings auch TikTok geteilt (vgl. Fandom: *Aesthetics Wiki*).

4 Obgleich beide *Internetästhetiken* zahlreiche *ästhetische Ähnlichkeiten*, *Gemeinsamkeiten* und *Schnittpunkte* aufweisen, muss vorweg festgehalten werden, dass *Backrooms* als *Liminal Spaces* kategorisiert werden können, aber nicht jeder *Liminal Space* auch ein *Backroom* ist.

werden, oftmals bei Nacht gezeigt werden oder nach fotografischen Maßstäben nicht optimal ausgeleuchtet sind, können neben harmonischen auch disharmonische Eindrücke von *Irritation* und *Entfremdung* entstehen, die Eigenschaften des *Unheimlichen* (*the uncanny*, in Anlehnung an Sigmund Freud), des *Seltsamen* (*the weird*, in Anlehnung an H.P. Lovecraft) und des *Gespensstischen* (*the eerie*, in Anlehnung an Mark Fisher) aufweisen (vgl. Wynn 2023, 00:12:25 und 00:58:31).

Morton zufolge hat die Menschheit ausgerechnet zum Zeitpunkt, als sie sich die Erde mittels Technologie endgültig »Untertan« gemacht hat (Genesis 1,28, LUT 2017), erkennen müssen, dass sie doch nicht »das Sagen hat« (vgl. Morton 2013, 164). Diese Erkenntnis bildet die Grundlage dieser analytischen Auseinandersetzung mit *liminalen Internetästhetiken*: Das Postulat dieser Analyse besteht darin, dass *Liminalität* das *räumliche Erleben* und die Ängste der Bewohner des (vermeintlichen) Anthropozäns angesichts politischer und gesellschaftlicher Problem- und Bedrohungslagen – etwa den Auswirkungen der Klimakrise oder einer zunehmenden individuellen Vereinzelung widerspiegelt. Dabei lassen sich die *liminalen Ästhetiken* auch als Bewältigungsmechanismen begreifen: Gerade durch die Evokation negativer Gefühle wie *Entfremdung* und *Bedrohung* können *liminale Medien* ex negativo (vgl. Sinning 2024, 117) neue Inszenierungsformen von Idyllen hervorbringen: Ein *liminales Arkadien*, das einerseits in einen *retroästhetischen Schutz- und Rückzugsraum* führt, andererseits aber – im Sinne Ernst Blochs – auch als *arkadisches Korrektiv* fungiert (vgl. Bloch 1976, 6f. und Garber 2022, 349) und mithin elysisch-zukunftsgerichtete Perspektiven eröffnen.

Da kontemporäre *Internetästhetiken* auf Stilmitteln digitaler Bildnarration basieren, soll in dieser Analyse der Ansatz jüngerer Idyllenforschung aufgegriffen werden, statt der »Identität des »Idyllischen«« die »Performativität des »Idyllisierens«« zu fokussieren, indem *Verfahren der Idylle*, deren »Machart«, »textuelle[n] Operationen« und »Struktur[en]« identifiziert werden (Gerstner et al. 2022, 13).

Zunächst soll das in der *Liminalität* enthaltene Spiel mit Elementen des *Vertrauten* und *Verfremdeten*, des *Heimlichen* und *Unheimlichen* anhand der *Internetästhetik* der *Liminal Spaces* untersucht werden, wobei *raumtheoretische* Überlegungen berücksichtigt werden sollen (Foucault, de Certeau und Augé) (vgl. Kap. 2.1). Aus den *Liminal Spaces* soll anschließend allgemeine Erkenntnisse zum idyllischen Potenzial der *Liminalität* abgeleitet werden (vgl. Kap. 2.2), das vor allem in idyllischer Harmonisierung besteht (vgl. Schmitt 2022, 25ff.): Eine

Ruhe, die im Sinne Schillers »aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte« entsteht (Schiller 2008 [1795]).

Die visuellen Grundlagen der *Internetästhetik* der *Backrooms*, aus denen sich durch das Mitwirken einer engagierten Fan-Community ein narrativer Erzählkosmos entwickelt hat, werden im anschließenden Kapitel thematisiert (vgl. Kap. 3.1). Dass in den Darstellungen der *Backrooms*, wie in *liminalen Medien* im Allgemeinen, Elemente der Flora und Fauna, mithin tief in Idyllentraditionen verankerte Naturmotiviken, *a prima vista* nur in reduzierter, beschnittener, gehegter Form dargestellt werden, bedeutet nicht, dass diese eine untergeordnete Rolle spielen – im Gegenteil: Wie eine vertiefende Analyse der Videoserie *The Backrooms* (ab 2022) des Filmemachers Kane Parsons zeigt, besteht ein Zusammenhang zwischen den Auswirkungen von Industrie, Extraktivismus und Kolonialismus auf die Natur und Parsons' Version der *Backrooms*, in denen sich die Natur in *unheimlicher* und *monströser* Form Bahnbricht (vgl. Kap. 3.2).

2 Liminalität und Liminal Spaces

2.1 Evokationen von Einsamkeit und Nostalgie in der visuellen Rezeption der *Internetästhetik Liminal Spaces*

Onlinesuchen nach *Liminal Spaces* liefern eine große Bandbreite unterschiedlichster Ergebnisse – Fotografien und Videos –, was durch die Motivauswahl der Bildbeispiele für diesen Beitrag reflektiert werden soll⁵: Die Fotografie *Liminal Hotel*, die einen spärlich beleuchteten, überdachten Innenhof zeigt (vgl. Abb. 2), ist die wohl bekannteste visuelle Darstellung eines *Liminal Space*, die sich in fast allen textlichen und filmischen Auseinandersetzungen mit

5 In Online-Communities, an denen sich jede/r interessierte Nutzer*in beteiligen kann, besteht ein großes Potenzial an Kontroversität, vor allem hinsichtlich der Frage nach den Konventionen einer Internetästhetik. So gibt es etwa auf Seiten der Anhänger*innen der Liminal Spaces-Ästhetik den Vorwurf, dass die massive Popularität der *Backrooms* zu einer unnötigen Simplifizierung der Ästhetik geführt habe: »This is not liminal, because the whole liminal aesthetic is based on this kind of eerie stillness and the minute you start throwing monsters in, that's just horror.« (Wynn 2023, 00:15:20) Von Teilen der *Backrooms*-Community wird wiederum Kritik an Kane Parsons' Version der *Backrooms* geäußert, die stellenweise von den Merkmalen und Regeln des *Backrooms* Wiki abweicht.

dieser *Internetästhetik* wiederfindet und beispielsweise auch in der Video-Serie *The Backrooms* (vgl. Abb. 3 und 4) von Kane Parsons zitiert wird (vgl. Kap. 3.2).

In der *Internetästhetik* der *Liminal Spaces* lassen sich Parallelen zu den bereits von Arnold van Gennep und Victor Turner beschriebenen Eigenschaften der *Liminalität* als biografisch-individuelle »Schwellenphase« (Gennep 2005 [1909], 15) erkennen:

In effect, the initiate is ›betwixt and between‹, neither here nor there, no longer a child and not yet an adult. (Turner 1967a, 338)

Der hier von Turner beschriebene Zustand des *Betwixt and Between* beinhaltet das Potenzial für Neuschöpfungen, sowohl in der psychischen Identitätsentwicklung, etwa in der Adoleszenz, als auch, wie bereits Arnold van Gennep festgestellt hat, in »räumliche[n] Übergänge[n]« (2005 [1909], 25): *Neue Räume* werden betreten, erkundet oder in der Vorstellung kreiert. *Liminal Spaces* können demnach als gegenwärtige Auseinandersetzung mit der *liminalen Räumlichkeit* begriffen werden.

Die den visuellen Darstellungen inhärente *Unheimlichkeit* (*uncanniness*), bedingt durch die Darstellung verlassener und damit *zweckentfremdeter öffentlicher Räumlichkeiten*, ist laut den Umweltpsychologen Alexander Diel und Michael Lewis mit dem Paradox des *Uncanny Valley* – das Unbehagen bei nur teilweise menschenähnlichen künstlichen Gesichtern (Puppen, Clowns etc.) – vergleichbar:

The successful reproduction of such an uncanny valley would indicate that uncanniness is a general response elicited by detecting deviations from predictable patterns. For physical places, unusually designed, distorted, or otherwise structurally deviating environments, are then predicted to elicit negative experiences of creepiness, eeriness, or strangeness [...] (Diel und Lewis 2022)

Dieses Phänomen wird in visuellen Darstellungen verlassener (Indoor-)Kinderspielplätze und Spieckecken in Schnellrestaurants anschaulich (vgl. Abb. 1 und 5). Hier steht die *Unheimlichkeit* in wechselseitigem Bezug zur *Retroästhetik* dieser Motive, da augenscheinlich Vorstellungen einer vermeintlich unbeschwerten Kindheit evoziert werden. So wird beispielsweise auf dem Reddit-Messageboard *r/LiminalSpace* zum Design von McDonald's-Filialen in den 1990er- und 2000erjahren geschrieben (vgl. Abb. 5): »The old ones

were way nicer, saying this as an adult now. I liked the decor with the statues of the mascots and stuff. Everything feels so sterile nowadays.« (Reddit: *r/LiminalSpace*)

Das Spektrum dieser ausgelösten Emotionen nimmt im (Online-)Diskurs zu *Liminal Spaces* einen zentralen Stellenwert ein. So fragt etwa die Kulturkritikerin Nathalie Wynn:

The question is why do so many people feel a strange stirring of emotion when looking at these images? (Wynn 2023, 00:00:55)

Es sollte nicht verwundern, dass *liminale Internetästhetiken*, die ausgerechnet im Jahr 2019, am Vorabend der COVID-19-Pandemie entstanden sind, seit 2020 einen erheblichen Popularitätszuwachs erhalten haben. Plötzlich war *Liminalität* auch außerhalb des *virtuellen Raums* sichtbar und die Einsamkeit menschenleerer Orte wurde zumindest zeitweise Alltagsrealität vieler Menschen. Bereits 2021 beschreibt ein/-e Nutzer*in auf dem *r/LiminalSpace*-Messageboard ihre Gefühlslage am Anfang der Pandemie folgendermaßen:

I'll confess I unironically miss the early days of the pandemic. It was scary but it was also exciting. When the lockdowns were just starting you could joke [...] »yay, I get to stay home and play Videogames!«. (Reddit: *r/LiminalSpace*)

Diese Mischung aus Hochgefühl und Furcht, Genuss des Alleinseins und Einsamkeit, kann als typisch für das mediale Erleben von *Liminalität* angesehen werden: »Liminal spaces can be both comforting and discomfoting, nostalgic and unsettling, intimate and unnatural.« (Pitre 2022)

Insgesamt lassen sich *Liminal Spaces* in drei Dimensionen dividieren, deren Zusammenspiel wiederum die Eindrücke und Emotionen bei der visuellen Rezeption von *Liminalität* auslöst:

- a) *Bildästhetik*: Als visuelle Medien spielen *Liminal Spaces* mit den Möglichkeiten fotografischer bzw. filmischer Inszenierung von *Räumen* (Perspektiven, spärliche künstliche Beleuchtung etc.).
- b) *Entfremdungsgefühle durch menschliche Abwesenheit*: Zweckentfremdung der für menschlichen Gebrauch konzipierten, aber verlassen dargestellten Gegenstände führt zu Irritationen und *Entfremdungsgefühlen* – ein Effekt,

der sich in Videos durch den Einsatz elektronischer Ambient-Musik, etwa Synthwave zusätzlich verstärkt.⁶

- c) *Wohlige Gefühle und Nostalgie*: Im (Online-)Diskurs über *Liminal Spaces*, auf Messageboards wie Reddit, journalistischen Betrachtungen und Videoessays scheint weiterstgehend Konsens darüber zu bestehen, dass in der Rezeption keineswegs nur negative Gefühle, sondern auch Emotionen wie Geborgenheit und Trost ausgelöst werden, was oftmals in Zusammenhang zur Kindheitsnostalgie steht.⁷

2.2 Das unheimlich-idyllische Potenzial der liminalen Raumdarstellungen

Liminality may perhaps be regarded as the Nay to all positive structural assertions, but as in some sense the source of them all, and, more than that, as a realm of pure possibility whence novel configurations of ideas and relations may arise. (Turner 1967b, 48)

Mit diesen Worten beschreibt Victor Turner die sich aus *struktureller Verneinung* und *Unsichtbarkeit* innerhalb der *Zwischenzustände* des *Liminalen* entwickelnden *Zwischenräume* und *Zwischenwelten*, in denen sich – so die Annahme dieser Analyse – auch neue Formen des Idyllischen entwickeln können (vgl. Gerstner et al. 2022, 13):

Unter *raumtheoretischen* Gesichtspunkten bilden sich »heterotopische Idyllen« (Jablonski 2022, 303) innerhalb *räumlicher Liminalität* heraus, die im Sinne Foucaults »zutiefst irreale« *Räume* darstellen, d.h. sie stehen als »Orte ohne realen Ort« in einem »allgemeinen [und zugleich] entgegengesetzten Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft« (Foucault 2006 [1967/1984], 320). Das von Turner beschriebene *Reich der Möglichkeiten* der *Liminalität* (1967b, 340) manifestiert sich in *liminalen Heterotopien* in deren »Potentiale[n]« (Wilhelmer 2015, 40): Die *Heterotopien* innerhalb *liminaler Räume* referieren auf »reale Orte« des gesellschaftlichen Alltags, indem diese »zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden« (Foucault 2006, [1967/1984], 320).

Das Gefühl der *Entfremdung* angesichts der *Liminalität* kann anhand Marc Augés Theorie der *Nicht-Orte* (*non-lieux*) umrissen werden: Durch die Darstel-

6 z.B.: denouement. *Liminal Spaces*. YouTube. 2023.

7 z.B.: aurora.heaven. alone in 1995. you went back into the past but no one was there. YouTube. 2025.

lung von (Menschen-)Leere und *Zweckentfremdung* zeigen *liminale Raummotiviken* Eigenschaften der *non-lieux*: Gezeigt wird »eine Welt« durch »einsame Individualität« (2010 [1992], 93) gekennzeichnet, wie sie in der der »surmodernité« (*Übermoderne*) vorherrscht (2010 [1992], 39). *Räumliche Darstellungen* zeigen mithin Zustände »der Durchreise, des Provisorischen« die in »bislang unbekannte Dimensionen« (2010 [1992], 93) führen kann. Augés Diagnose der *non-lieux*, dass diese aufgrund ihrer Eigenschaftslosigkeit, Identitätslosigkeit und letztlich Austauschbarkeit »niemals in reiner Gestalt« existieren können, sondern sich ständig neu zusammensetzen ist daher auch ein Merkmal *liminaler Räume* (2010 [1992], 93). Ähnlich Mortons Beschreibung *lokaler Manifestationen von Hyperobjekten* (vgl. Morton 2013, 1) sind *Orte* und *Nicht-Orte* »fliehende Pole; der Ort verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her« (Augé 2010 [1992], 197).

Hierbei kann die Erkenntnis des Kulturphilosophen Michel de Certeau aufgegriffen werden, dass »Übergänge« zwischen »*Dasein*« und »*Handlung*« bestehen und der tote, unbelebte »Ort« erst durch menschliches Handeln zum »Raum« wird (1988 [1980], 218). Nach de Certeau manifestieren sich diese *Übergänge* auch in fiktionalen Erzählungen: Neue (*Erzähl- und Handlungs-*)*Räume* entstehen durch das Betreten *fremder Orte*, mithin durch das *Überschreiten* eines *Limen* (Türschwelle, Grenze, Anfang), aber auch durch das »Erwachen von unbewegten Gegenständen«, die so »durch das Aufgeben ihrer Stabilität« diese *Orte* verändern können und so Bekanntes in neuen Kontexten präsentieren (ebd.) – ein in den fiktionalen Narrationen der *Internetästhetik* der *Backrooms* grundlegendes Motiv (vgl. Kap. 3.2):

Bereits Sigmund Freud hat in seinem Essay *Das Unheimliche* (1919) die Spannungsfelder zwischen dem *Vertrauten* und *Unvertrauten*, *Heimlichen* und *Unheimlichen*, in denen das »Vertraute unheimlich, schreckhaft werden kann« beschrieben (2020 [1919], 13). Eine ähnliche Feststellung findet sich in der *Hauntology* des Kulturwissenschaftlers Mark Fisher, der darauf hinweist, dass *weirdness* und *eerie*ness sich aus der Faszination für das Äußere, Abseitige, außerhalb unserer Normalität liegende speisen (*the strange*), ohne dabei zwangsläufig furchteinflößend zu sein:

The allure that the weird and the eerie possess is not captured by the idea that we »enjoy what scares us«. It has, rather, to do with a fascination for the outside, for that which lies beyond standard perception, cognition and experience. This fascination usually involves a certain apprehension, perhaps

even dread — but it would be wrong to say that the weird and the eerie are necessarily terrifying. (Fisher 2016, 8)

Die ambivalente Anziehungskraft des (Be-)Fremd(-lich)en, jenseits alltäglicher Wahrnehmung, kann sich in einem Spiel mit unseren Erwartungen an Räume manifestieren:

The representation of the environment in weird fiction is intensely spatial, but also counterintuitive in the sense that it does not behave according to human expectations of space. (Ulstein 2019, 132)

Diese Spannungsfelder der *Liminalität* können in Kontext zu bis in die Antike zurückreichenden Motivtraditionen der Idylle gesetzt werden, die ihrerseits nicht ohne Spannungen sind:

In der bukolischen Dichtung bringt die »hybride« und damit *liminale Figur* des Pan – an der »Grenze zwischen Tier, Mensch und Gott« – bei den Hirten sowohl Verehrung als auch panischen Schrecken hervor (Wennerscheid 2022, 513). Da auch Idyllen anscheinend in einem Wechselverhältnis zum Schrecken stehen, bedarf es mithin dem Verfahren des *Harmonisierens* bzw. *Vermittelns*, um diese »Differenzen auszugleichen, ohne sie aufzulösen« (vgl. Schmitt 2022, 32).

Digitale *liminale Ästhetiken* basieren auf dem Einsatz fotografischer und filmischer Stilmittel, sind mithin das Resultat von Inszenierungen, aus denen ihre zwischen *Unheimlichkeit* und *Anheimelnden* changierende visuelle Wirkung entsteht (vgl. Kap. 2.1). Im folgenden Kapitel wird diese Inszenierung der »rhetorischen, narrativen, motivischen (und im weiteren Sinne diegetischen) Textstrategien« bzw. Bildstrategien des Idyllisierens in der *Internetästhetik* der *Backrooms* untersucht (Heller und Jablonski 2022, 36). Da in den Backrooms die Inszenierung des *Überschreitens* aus der *Diesseitigkeit* ins *liminale Dazwischen* ein wesentliches Motiv darstellt, entstehen *neue Räume* der »interrelationships between aesthetic properties of objects« (Morton 2013, 1f.), in denen sich neue Möglichkeiten für die Inszenierung »computergenerierte[r] Idyllen« ergeben (Jablonski 2022, 303).

3 Backrooms: Noclipping ins Betwixt and Between?

3.1 Der Ursprung der Internetästhetik auf 4chan

Retrospektiv betrachtet ist die Entstehung der *Internetästhetik* der *Backrooms* auf eine Reihe von Zufällen zurückzuführen: Der Spielzeugladenbesitzer Bob Mazza erstellte im Jahr 2003 einen Weblog, um die Fortschritte beim Bau einer Rennstrecke für ferngesteuerte Modellautos in einem ehemaligen Möbelhaus in Oshkosh (WI/USA) zu dokumentieren. Dort wurde am 2. Februar 2003 die Fotografie eines menschenleeren, verwinkelten Flurs, mit gelbgemusterten Wänden veröffentlicht (vgl. Abb. 6). Diese Episode, die erst seit dem Jahr 2024 bekannt ist, wäre nicht weiter der Rede wert, wenn ebenjene Fotografie nicht am 12. Mai 2019 auf dem anonymen Imageboard 4chan⁸ in einem mit *unsettling images* betitelten Thread erneut veröffentlicht worden wäre. Einige Stunden später erschien der folgende anonyme Kommentar zum Bild:

If you're not careful and you noclip out of reality in the wrong areas, you'll end up in the Backrooms, where it's nothing but the stink of old moist carpet, the madness of mono-yellow, the endless background noise of fluorescent lights at maximum hum-buzz, and approximately six hundred million square miles of randomly segmented empty rooms to be trapped in
God save you if you hear something wandering around nearby, because it sure as hell has heard you (4chan, Interpunktion dem Original entnommen)

Dieser Kommentar bildet zusammen mit der Fotografie die Grundlage der *Internetästhetik* der *Backrooms*, daher wird in dieser analytischen Auseinandersetzung trotz ungeklärter Urheberchaften⁹ von einer Text-Bild-Kombination

8 Zweifellos können 4chan und ähnliche unregulierte und unmoderierte Imageboards als der ›dark underbelly‹ gegenwärtiger [2025] Onlinekultur bezeichnet werden. Auf diesen Imageboards wird anonym Content produziert – im Guten wie im Schlechten: Einerseits haben zahlreiche Kontroversen, wie die misogynen *Gamergate*-Kampagne (ab 2014) und die rechtsextreme Verschwörungstheorie *QAnon* (ab 2017) ihren Ursprung auf 4chan, andererseits entstehen dort immer wieder Inhalte, die ihren Weg in den Mainstream finden und auf gängigen Social-Media- und Videoplattformen verbreitet werden, oftmals ohne dass dortigen Nutzer*innen deren Ursprung bekannt ist.

9 Die Fotografie wurde am Sonntag, 12.05.2019, 15:37 Uhr gepostet, der Text am selben Tag um 23:07 Uhr. Es ist unklar, ob beide Posts von einem oder zwei Nutzer*innen stammen.

ausgegangen, da hier bereits die *bildästhetischen* und *narrativen* Charakteristika der *Internetästhetik* vorhanden sind:

Als Produkt der Anfangszeit der Digitalfotografie und einer eher zufälligen Bildkomposition entsteht die *visuelle Ästhetik* des Bildes durch die niedrige Auflösung und die leicht schiefe Perspektive. *Retroästhetik* wird auch durch die baulichen Details erzeugt: Die gelben, etwas vergilbten Tapeten im Stil der 1960er- oder 1970erjahre und der fleckige, unsauber verlegte Teppich wirken vernachlässigt. In Kontrast dazu steht die alltägliche *Zeitlosigkeit* einiger *funktionaler* Einzelelemente wie Leuchtstoffröhren und Deckenplatten, die auch heutzutage noch in öffentlichen Gebäuden verbaut werden. Die Kombinationen aus *räumlicher Leere*, verwinkelter Architektur ohne sichtbaren Ausgang, *Retroästhetik* und nüchterner *Alltagsästhetik* erzeugt ein Gefühl von Desorientierung, Einsamkeit – und subtiler Bedrohung.

Die Beschreibungen »the madness of mono-yellow« und »stink of old moist carpet« (4chan) beinhalten eine möglicherweise intendierte intertextuelle Referenz: Die 1892 veröffentlichte Gruselgeschichte *The Yellow Wallpaper* der amerikanischen Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Charlotte Perkins Gilman handelt von einer scheinbar an postpartaler Depression leidenden jungen Mutter, die unter strikter Bettruhe steht. Ihre einzige Beschäftigung besteht in der Betrachtung der abstoßenden gelben Tapete des Krankenzimmers, – was zu einer psychotischen Obsession wird:

It is the strangest yellow, that wallpaper! It makes me think of all the yellow things I ever saw—not beautiful ones like buttercups, but old foul, bad yellow things. But there is something else about that paper—the smell [...] The only thing I can think of that it is like is the color of the paper! A yellow smell. (Perkins Gilman, 1892)

Für die Deutung der widersprüchlichen Eigenschaften der Backrooms eignet sich Mark Fishers Unterscheidung zwischen dem *Seltsamen* (*weird*) und dem *Ge-spens-tischen* (*erie*): *Weirdness* beschreibt eine unerwartete Präsenz (»*the presence of that which does not belong*«), *eeriness* eine Leerstelle (»when there is nothing present when there should be something«) (Fisher 2016, 61). Die Backrooms oszillieren zwischen diesen Extremen: Es könnte einen Ausweg geben – oder auch nicht. Es könnte eine feindliche Präsenz geben – oder auch nicht. Diese Präsenz wird nicht näher beschrieben, allein die Phrase »God save you« deutet Gefahr an (4chan). Ironischerweise ist eigentlich das adressierte Individuum die *fremde Präsenz* in den *Backrooms* – wer müsste hier eigentlich wen fürchten?

Das in der Bildunterschrift erwähnte *noclipping*¹⁰ verweist auf den *liminalen Übergang* in den Zustand des *Betwixt and Between*, wobei eine genaue Aufenthaltsortsbestimmung innerhalb der Backrooms [die mit »six hundred million square miles« (4chan) dreimal so groß wie der Planet Erde sind,] ein schwieriges Unterfangen darstellen könnte – es herrscht *Gleichförmigkeit, Austauschbarkeit* und *Ortlosigkeit*.

Die sich auf Grundlage der 4chan-Posts entwickelnde *Internetästhetik* der *Backrooms* besteht aus einer Kombination von Genreelementen aus Horror und Science-Fiction, mit deutlich *retrofuturistischem* Einschlag und wird in verschiedene Medienformen (Bilder, Filme, Videospiele, Hörspiele etc.) adaptiert. So ist durch das Mitwirken zahlreicher Fans eine komplexe Erzählstruktur entstanden, wobei die Merkmale der Backrooms ein Produkt von *Aushandlungen* und *Übereinkunft* sind, da prinzipiell jede/-r eigene Versionen der Backrooms erstellen kann. Die allgemein akzeptierte, mithin »offizielle« Version dieser *kollaborativen Mythologie* wird in Lexika, z.B. im *Backrooms Wiki* (vgl. Fandom) kodifiziert, während fiktionale Reiseführer wie der *Traveler's Guide to the Backrooms* (vgl. Coffee Biscuits) die Rezipient*innen durch die einzelnen *Räume* mit ihren jeweiligen Monstern und Hindernissen leiten.

Insgesamt kann konstatiert werden, dass die kollaborative Fiktion der Backrooms aus »zutiefst irrealen Räume[n]« (Foucault 2006 [1967/1984], 320) besteht, die eine *radikalisierte, überzeichnete* Steigerung der von Augé beschriebenen Charakteristika der *Nicht-Orte* aufweisen. In ihrer scheinbar unendlichen *Gleichförmigkeit* und *funktionaler Ästhetik ohne Funktion*, sind sie *Räume* »ohne Geschichte, Identität oder Relation« (2010 [1992], 83). Gleichsam besteht ein »Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft« (Foucault 2006 [1967/1984], 320), da diese *Raumkonstruktionen* nur in Referenz zur *funktionalen Architektur öffentlicher Räume* entstehen können. Wie innerhalb dieser *dystopischen Liminalität* neue *heterotopische Idyllen* entstehen können, soll im Folgekapitel anhand der gegenwärtig einflussreichsten Form von *Backrooms-Medien* analysiert werden: *The Backrooms* von Kane Parsons.

10 In einem Vorschlag den aus dem Videospielbereich stammenden Begriff *noclip* ins *Collins English Dictionary* aufzunehmen, wurde der Begriff folgendermaßen definiert: »to glitch through solid environments, such as walls, [...] to reach for another destination.« (Collins English Dictionary, 2022)

3.2 Die Videoserie *The Backrooms* von Kane Parsons: Dystopische Heterotopie oder heterotopische Idylle?

Gegenwärtig ist Kane Parsons (bekannt unter seinem YouTube-Alias Kane Pixels) der prominenteste Produzent von Content zu den *Backrooms*: Der Filmmacher (Jahrgang 2005) begann 2022 mit der Veröffentlichung seiner Serie *The Backrooms* (auch bekannt unter dem Titel *Kane Pixels' Backrooms*) auf der Videoplattform YouTube. Seither wurden die bislang 25 Episoden millionenfach aufgerufen; aktuell befindet sich ein Spielfilm zu den *Backrooms* unter Parsons' Regie in Produktion (Stand Juli 2025).

Parsons' Version der *Backrooms* beinhaltet zahlreiche Bezüge zum Horror- und Science-Fiction-Genre mit einem deutlichen *retrofuturistischen* Einschlag: Die Handlung ist in den späten 80er- bzw. 90er Jahren angesiedelt, was sich in den Darstellungen zeittypischer Technologien, einer bewusst niedrig gehaltenen Bildqualität sowie den stellenweise eingesetzten musikalischen Synthwave-Einspielern widerspiegelt. Der stark variierende Inhalt der einzelnen Episoden, deren Länge von nur wenigen Sekunden bis zu über 45 Minuten reicht, umfasst u.a. »Found Footage«-Videos, Lehrfilme, Forschungsdokumentationen und Überwachungskameravideos.

Parsons' erstes Video *The Backrooms (Found Footage)* (*The Backrooms*-Episode 1, 2022) orientiert sich eng am Ursprungsszenario der *Internetästhetik* (vgl. Kap. 2.1): Im Jahr 1991 *noclipt* ein Kameramann in eine *Raumstruktur* mit gelben Wänden und enervierendem elektrostatischen Summen der Lampen (vgl. Abb. 7), wo er während der vergeblichen Suche nach einem Ausgang durch ein *monströses Etwas* getötet wird. Anschließend springt die Kamera zurück in die Realität – allerdings ins Jahr 1996.

In den folgenden Prequels und Sequels wird die nichtlineare Handlung eines missglückten wissenschaftlichen Projekts dargestellt: Das Async Research Institute öffnet 1989 ein Portal zu einer anderen Dimension und beginnt mit Unterstützung der US-Regierung die dort vorgefundenen *Räume* zu erforschen – keineswegs nur aus wissenschaftlichem Entdeckerdrang, sondern aus der Motivation heraus, dass die *Erschließung neuer Räume* angesichts industrieller Umweltverschmutzung und drohender Überbevölkerung eine Notwendigkeit werden könnte. Dafür wird in Kauf genommen, dass bereits

das Öffnen des Portals ein Erdbeben auslöst¹¹ und in der Folgezeit immer wieder unbeteiligte Menschen in die *Backrooms* verschwinden.

In Parsons' Szenario werden die »die kolonialistischen Dimensionen von ›Idylle‹« widergespiegelt (Drath 2022, 59): Async und die US-Regierung scheinen vom Konzept der ›empty spaces‹ auszugehen, das seine Ursprünge im Zeitalter des (Siedler-)Kolonialismus hat. Im »kolonialen Diskurs« (Dunker 2022, 320) wurde die Aneignung, Ausbeutung und Besiedlung von Land durch das Konstrukt des *leeren Raums* gerechtfertigt (vgl. Banivanua Mar und Edmonds 2010, 7) – ungeachtet der Interessen ansässiger indigener Bevölkerungen, denen eine eigene *Agency* abgesprochen wurde. Forschungsbemühungen sind dabei »eine der wichtigsten kolonialen Praktiken« (Dunker 2022, 320), um die Peripherie für sich zu beanspruchen und mithin die Grundlage für die anschließende extraktivistische Nutzfarmachung. Aus dieser Sicht sind die *Backrooms* ein riesiger *Abstellraum* zur ›Auslagerung‹ ›schmutziger‹ Industrien und ›überflüssiger‹ Bevölkerung, nach Foucault »Abweichungsheterotopien« (Foucault 2013 [1966/2005], 12). Neben den Parallelen zu den »Raum-Bemächtigungswünsche[n]« der »Kolonialrevisionisten vom Schlage eines Hans Grimm (*Volk ohne Raum*, 1926)« (Dunker 2022, 320) gibt es auffällige Ähnlichkeiten zu Forschungsvorhaben der Gegenwart, wie Elon Musks *SpaceX Mars colonization program*, die vor dem Hintergrund der sich anbahnenden Klimakatastrophe eine Fortführung kolonialer Strategien darstellen (vgl. Temmen 2022, 480).

Hier ist allerdings zu bedenken, dass es sich bei Parsons' *Backrooms* um eine im sprichwörtlichen Sinne andere Dimension handelt – ein aus menschlicher Sicht schwer zu greifendes *liminales Hyperobjekt*, dessen *Raumkonstruktionen* und *Zeitverläufe* menschlichen Vorstellungen zuwiderläuft (vgl. Morton 2013, 1). Durch die scheinbar arbiträre Anordnung menschlicher Alltagsgegenstände wird die Grenze ihrer »[Gebrauchs-]Bestimmung« überschritten (Certeau 1988 [1980], 190). So sind etwa die übergroßen Stühle (vgl. Abb. 8) eher als *Meme* (von altgr. *μίμημα*, *nachgeahmte Dinge*), denn als Sitzmöbel für menschlichen Gebrauch zu betrachten. Die *Backrooms* haben eine eigene Form von Natur: Nicht natürlich und mithin nicht idyllisch anmutende *Raumelemente* wie elektrisches Licht, Teppiche usw. sind die eigentlichen Repräsentanten der Natur der *Backrooms*, die zwar *ästhetisch* auf menschliche *Kulturräume* und -*objekte*

11 Am 17. Oktober 1989 ereignete sich das Loma Prieta earthquake im US-Bundesstaat Kalifornien in der Gegend der Stadt Santa Cruz. Parsons referiert in seiner Diegese auf diese Katastrophe: Das Async Research Institute hat seinen Sitz in Santa Cruz und ist mithin für das Erdbeben verantwortlich.

referieren – jedoch ohne diese im eigentlichen Sinne abzubilden (vgl. Foucault 2006, [1967/1984], 320), sodass die »Natürlichkeit« der Natur selbst in Frage« steht (Heller und Nitzke 2022, 273). Diese aus menschlicher Sicht *skurrilen Verfremdungen* erzeugen Gefühle von *Unheimlichkeit* im Sinne des *Uncanny Valley* (vgl. Kap. 2.1).

In Parsons' *Backrooms* zeigt sich, dass die Vorstellungen von einem »leeren«, unberührten Naturidyll und einer »idyllische[n] Beziehung zur nicht-menschlichen Natur« angesichts gegenwärtiger Problemlagen eine »dunkle« Dimension« beinhalten (Heller und Nitzke 2022, 273). Aus postkolonialer Perspektive werden gegenwärtige Ängste vor der *anthropozänen Apokalypse* dahingehend kritisiert, dass die Apokalypse für viele indigene Menschen bereits mit dem europäischen Kolonialismus eingetreten ist, dem »Lebensräume, Ontologien und Relationen zwischen verschiedenen Lebensformen« zum Opfer fielen (ebd., 180). Die im *Hyperobjekt Backrooms* angelegte Natur scheint eine eigene Form von Intelligenz und *Agency* zu besitzen, deren Logik sich nicht den menschlichen Vorstellungen und Wünschen unterwirft und die sich mit den ihr zu Verfügung stehenden Mitteln gegen die von Async angestrebte »Kolonialisierung [der] Natur« zur Wehr setzt (Muraca 2020, 172). Anstatt nach Alternativen für »schmutzige« Energiegewinnung zu suchen, wird der Ansatz verfolgt, in den *Backrooms* »Abweichungsheterotopien« zu konstruieren, um weiterhin fortzufahren wie bisher (Foucault 2013 [1966/2005], 12). Wenn die *Backrooms* stattdessen als »Krisenheterotopien«, d.h. »privilegierte oder heilige oder verbotene Orte« betrachtet werden, die möglicherweise tatsächlich *Rückzugsräume* »für Menschen in biologischen Krisensituationen«, etwa einer Klimakatastrophe, sein könnten (ebd.), könnten statt *dystopischer Heterotopien* *heterotopische Idyllen* entstehen. Voraussetzung hierfür wäre ein respektvoller Umgang mit der Natur der *Backrooms*, die »das Sagen hat« und entscheidet, ob sie menschliche Aufenthalte in ihnen duldet oder nicht (vgl. Morton 2013, 164). Die Mahnung *Wir sind nur Gast auf Erden* gilt offensichtlich auch für die *Backrooms* (Thurmair 1935).

4 Fazit

'Tis neither here nor there.
William Shakespeare: Othello, Act 4,
Scene 3 (Craig 2000 [1914])

Liminale Zwischenzustände sind elementarer Bestandteil menschlicher Erfahrung und Wahrnehmung, was sich in der Popularität *liminaler Internetästhetiken* widerspiegelt. In der gegenwärtigen digitalen »surmodernité« (Augé 2010 [1992], 39) bilden die *liminalen Ästhetiken* eine interaktive Bühne, auf der alle interessierten Menschen mitspielen können – durch das Verfassen einer *Backrooms*-Geschichte, die Produktion einer neuen *Liminal Space*-Fotografie oder auch schon durch die bloße Rezeption *liminaler Medien*. Der im Spiel mit diesen *Raumdarstellungen* evozierte Eindruck des *Surrealen* entsteht durch das *Erkennen der Entfremdung* menschengemachter Orte und Objekte von ihrer ursprünglichen Funktion.

In diesem Spannungsfeld manifestieren sich die Charakteristika *liminaler Internetästhetiken*: *Liminale Räume* haben transitorische Qualitäten – sie sollen durchschritten werden (vgl. Augé, 2010 [1992], 93). Während ihre Merkmale auf den ersten Blick austauschbar scheinen, wird gleichsam eine autonome, parallele *Realität* des *Dazwischen* sichtbar, die jenseits der alltäglichen Ordnung existiert und eine eigene Logik und Struktur aufweist (vgl. Foucault 2006 [1967/1984], 320). *Liminalität* kreiert demnach sowohl den »Raum, mit dem man etwas macht« (de Certeau 1988 [1980], 218) – als auch den »Raum, der bereits etwas ist« oder »etwas sein könnte«.

In der *Internetästhetik* der *Backrooms* manifestieren sich die Charakteristika des (räumlich) *Liminalen* wohl am unmittelbarsten, da die *Backrooms* als eine unveränderliche, autonome Entität dargestellt werden, die durchschritten werden muss: Eine labyrinthische Parallelwelt, die nicht das Resultat menschlicher Handlung ist, sondern eine bereits bestehende, *übernatürliche* und *fremde* Realität darstellt, aber gleichzeitig Elemente des *Vertrauten* beinhaltet. *Retro-futuristische* Anleihen und Popkulturelemente verbinden in den *Backrooms* Vergangenheit und Zukunft zu Alternativwelten, deren Narrativ sich ständig fort-schreibt.

Anhand von Parsons' Version der *Backrooms* wird transparent, wie gegenwärtige Krisenerscheinungen – der drohende Untergang des vermeintlichen Anthropozäns, Umweltzerstörung, soziale Vereinzelung und *Entfremdung* medial verhandelt werden, was auch als Bewältigungsstrategie gefasst werden

kann: Die *Ästhetik des Liminalen*, des *Unheimlichen*, der *Übergangsphase* erlaubt es, gesellschaftliche Zustände indirekt aufzugreifen. Die Evokation negativer Affekte wie Angst und Desorientierung ist mithin kein Selbstzweck, sondern sie eröffnet ein Möglichkeitsfeld für kritische Reflexion.

Gegenwärtige *liminale Internetästhetiken* können gleichzeitig als Formen des *arkadischen Eskapismus* und des *arkadischen Korrektivs* verstanden werden (vgl. Bloch 1976 [1968], 4 und 6), die sich hier in ihrer unvollendeten Endlosigkeit als *Anti-Arkadien* manifestieren, das die Grenzen zwischen *Vertrautem* und *Unvertrautem*, *Realität* und *Fiktion*, *Spiel* und *Ernsthaftigkeit* immer wieder neu auslöst.

Arkadien bleibt als Konzept unvollendet (vgl. Garber 2022, 348), dennoch ist ein »umfunktioniertes Nachleben von Arkadischem« möglich (Bloch 1976 [1968], 6): Im *Liminalen* balanciert das *Arkadische* zwischen der *Ästhetik des Vertrauten* und des *Unvertrauten* und erzeugt so eine Spannung zwischen Transgression und bekannten Wahrnehmungsmustern, die sowohl die Flucht ins *Bekannte* als auch ins *Unbekannte* ermöglicht. *Retroästhetik* führt in die *heterotopische Idylle* einer ›Welt, die nicht mehr ist‹ – eine verklarte Vergangenheit und vermeintlich unbeschwerte Kindheit, in der die Dinge schöner waren und ein McDonald's- oder Spielplatzbesuch ein freudiges Ereignis war – nicht von ungefähr lautet der Titel eines populären *Liminal Spaces*-Videos *alone in 1995. you went back into the past but no one was there* (aurora.heaven 2025). Gleichsam führt *Retrofuturismus* in die *heterotopische Idylle* einer ›Welt, die niemals war‹ – ein Reflexions- und Trauerprozess über den Zustand der Gegenwart und verpasste Chancen der Vergangenheit, der nichtsdestotrotz beruhigend, tröstend und harmonisch sein kann. *Liminale Medien*, vor allem die *Backrooms*, verkörpern diese Ideen als eine Art gegensätzliches oder entgegengesetztes *Arkadien*. Dabei bleiben die *Backrooms* – wie *Arkadien* an sich – ein unvollendetes Konzept – eine endlose und unerklärbare Weite. Spätestens seit Schiller ist bekannt, dass der Mensch »nun einmal nicht mehr nach *Arkadien* zurück kann« (Schiller 2008 [1795]) – oder vielleicht doch? Schließlich ist die Ankunft des »*Elysium*« ebenso weit entfernt wie das Ende der *Backrooms* (ebd.). Das »arkadische Irgendwo« könnte sich hinter dem Ausgang der *Backrooms* befinden – die futurische Idee eines »goldene[n] Zeitalter[s], gleich einem Paradiesgarten« (Bloch 1976 [1968], 5).

Literaturverzeichnis

- 4chan. *unsettling images*. 12. Mai 2019. Archiviert durch Wayback Machine, Internet Archive, <https://web.archive.org/web/20220201004253/https://archive.4plebs.org/x/thread/22661164/#22661164>, abgerufen am 27. Juli 2025.
- Augé, Marc. *Nicht-Orte*. 1992. Beck, 2010.
- aurora.heaven. *alone in 1995. you went back into the past but no one was there*. YouTube, 2025, https://www.youtube.com/watch?v=B7DZ8lxYX9M&t=1230s&ab_channel=aurora.heaven, abgerufen am 27. Juli 2025.
- Banivanua Mar, Tracey und Penelope Edmonds. »Introduction: Making Space in Settler Colonies.« *Making Settler Colonial Space. Perspectives on Race, Place and Identity*. Palgrave Macmillan, 2010, S. 1–24.
- Bloch, Ernst: »Arkadien und Utopien.« 1968. *Europäische Bukolik und Georgik*, hg. von Klaus Garber, WGB, 1976, S. 1–7.
- Cambridge Advanced Learner's Dictionary (CALD). »Betwixt and Between.« <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/betwixt>, abgerufen am 21. Januar 2025.
- de Certeau, Michel. *Kunst des Handelns*. 1980. Merve, 1988.
- Collins English Dictionary. »noclip.« 2022. <https://www.collinsdictionary.com/submission/25204/noclip>, abgerufen am 21. Januar 2025.
- Coffee Biscuits: *The Traveler's Guide To The Backrooms*. Podcast, <https://open.spotify.com/show/6Fa7hounLLaIY2XslHejEA>, abgerufen am 22. Januar 2025.
- Diekkämper, Birgit. *Formtraditionen und Motive der Idylle in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bemerkungen zu Erzähltexten von Joseph Freiherr von Eichendorff, Heinrich Heine, Friedrich de la Motte Fouqué, Ludwig Tieck und Adalbert Stifter*. Peter Lang, 1990.
- Deutsche Bibelgesellschaft (Hg.). *Lutherbibel 2017* (LUT). Deutsche Bibelgesellschaft, 2017.
- Denouement. *Liminal Spaces*. YouTube, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=wRX4_wYozjM&ab_channel=denouement, abgerufen am 27. Juli 2025.
- Diel, Alexander und Michael Lewis. »Structural deviations drive an uncanny valley of physical places.« *Journal of Environmental Psychology*, Volume 82, August 2022, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0272494422000895>, abgerufen am 22. Januar 2025.
- Di Placido, Dani. »Finally, The Internet Found ›The Backrooms.« *Forbes*, 30.05.2024, <https://www.forbes.com/sites/danidiplacido/2024/05/30/finally-the-internet-found-the-backrooms/>, abgerufen am 22. Januar 2025.

- Drath, Marie. »Wiederholen/Variieren.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 51–60.
- Dunker, Axel. »Postkoloniale Studien.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 317–321.
- Fandom. *Aesthetics Wiki*. https://aesthetics.fandom.com/wiki/Aesthetics_Wiki, abgerufen am 22. Januar 2025.
- Fandom. *The Backrooms Wiki*. https://backrooms.fandom.com/wiki/Backrooms_Wiki, abgerufen am 22. Januar 2025.
- Fandom. *Liminal Spaces*. https://liminal-spaces-a.fandom.com/wiki/Liminal_Hotel, abgerufen am 22. Januar 2025.
- Fandom. *Theprimecreature Wiki*. https://theprimecreature.fandom.com/wiki/Liminal_Hotel, abgerufen am 22. Januar 2025.
- Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie*. Repeater Books, 2016.
- Foucault, Michel. »Von anderen Räumen.« *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Suhrkamp, 1967/1984, 2006, S. 317–329.
- Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper Zwei Radiovorträge*. 1967. Suhrkamp, 2013.
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche*. 1919. Reclam, 2020.
- Garber, Klaus. »Arkadien.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 347–350.
- Gennep, Arnold van. *Übergangsriten (Les rites de passage)*. 1909. Campus, 2005.
- Gerstner, Jan, Jakob C. Heller und Christian Schmitt (Hg.). *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. J.B. Metzler 2022.
- Gerstner, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt. »Idylle als Verfahren.« *Handbuch Idylle Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler 2022, S. 11–15.
- Heller, Jakob Christoph und Nils Jablonski. »Inszenieren.« *Handbuch Idylle Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler 2022, S. 35–42.
- Heller, Jakob Christoph und Solvejg Nitzke. »Ökologische und postapokalyptische Idyllen im 20. und 21. Jahrhundert.« *Handbuch Idylle Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler 2022, S. 271–276.

- Jablonski, Nils. »Medienästhetik.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 299–303.
- Mehmel, Fabian und Clara Öden. »Sowjetwave als Idylle. Erinnerung an die UdSSR zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.« [In diesem Band].
- Morton, Timothy. *The Ecological Thought*. Harvard University Press, 2010.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, 2013.
- Muraca, Barbara. »Für eine Dekolonisierung des Anthropozändiskurses: Diagnosen, Protagonisten und Transformationsszenarien.« *Gesellschaftstheorie im Anthropozän*, hg. von Frank Adloff und Sighard Neckel, Campus 2020, S. 169–189.
- Parsons, Kane (alias Kane Pixels). *The Backrooms*. YouTube. 2022f. https://www.youtube.com/playlist?list=PLVAh-MgDVqvDUEq6qDXqORBioE4Yhol_z, abgerufen am 22. Januar 2025.
- Perkins Gilman, Charlotte. *The Yellow Wallpaper*. 1892. <https://gutenberg.org/ebooks/1952>, abgerufen am 22. Januar 2025.
- Pitre, Jake. »The Eerie Comfort of Liminal Spaces Why we're compelled by images of abandoned shopping malls, waiting rooms, and corridors.« *The Atlantic*, 1. November 2022, <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2022/11/liminal-space-internet-aesthetic/671945/>, abgerufen am 23. August 2024.
- Reddit. *r/LiminalSpace*, <https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/>, abgerufen am 22. Januar 2025.
- Schmitt, Christian. »Harmonisieren/Vermitteln.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 25–34.
- Schiller, Friedrich. »Über naive und sentimentalische Dichtung.« *Theoretische Schriften*, hg. von Rolf Peter Janz, DKV 2008 [1795], 706–810.
- Shakespeare, William. »Othello, the Moor of Venice.« 1603. *The Complete Works of William Shakespeare*, hg. von William James Craig, Oxford University Press, 2000, <https://www.bartleby.com/lit-hub/the-oxford-shakespeare/othello-the-moor-of-venice-14>, abgerufen am 22. Januar 2025.
- Sinning, Jan. »Greta Thunberg in der Kinder- und Jugendliteratur und im Deutschunterricht. Idyllische Idealisierung zwischen ›Radical Kindness‹ und Rebellion.« *Idyllen und Sehnsuchtsorte in Literatur und Medien für Kin-*

- der und Jugendliche Fachwissenschaftliche Analysen – fachdidaktische Modellierungen, hg. von Nils Lehnert, Beltz 2024, S. 107–129.
- Temmen, Jens. »Auf zu neuen Ufern? Der neue Weltraumtourismus von Musk und Co.« *Geschichte der Gegenwart – Beiträge zur öffentlichen Debatte*, <https://geschichtedergegenwart.ch/auf-zu-neuen-ufern-der-neue-weltraumtourismus-von-musk-und-co/>, abgerufen am 22. Januar 2025.
- Thurmair, Georg. *Wir sind nur Gast auf Erden*. 1935. https://www.evangeliums.net/lieder/lied_wir_sind_nur_gast_auf_erden.html, abgerufen am 27. Juli 2025.
- Turner, Victor. »Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage.« *The Forest of Symbols*, hg. von Victor Turner, Cornell University Press 1967a, S. 338–347 u. in *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, hg. von Victor Turner, Cornell University Press, 1967b, S. 46–55.
- Ulstein, Gry. »Through the Eyes of Area X: (Dis)Locating Ecological Hope via New Weird Spatiality.« *Geocriticism and Spatial Literary Studies*, hg. von Robert T. Tally Jr., S. 129–147.
- Wennerscheid, Sophie. »Pan/Faun/Satyr.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 513–515.
- Wilhelmer, Lars. *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*. transcript, 2015.
- Wynn, Nathalie. *Tangent: Liminal Spaces*. Patreon, 16. 6.2023, <https://www.patreon.com/c/contrapoints/posts>, abgerufen am 22. Januar 2025.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Liminal Spaces on Twitter.



<https://de.pinterest.com/pin/liminal-spaces-on-twitter--1069745717729501425/>, abgerufen am 27.07.2025.

Abb. 2: Steam Workshop: The Liminal Hotel.



<https://steamcommunity.com/sharedfiles/filedetails/?id=2866861757>, abgerufen am 27.07.2025.

Abb. 3: Kane Pixels: The Backrooms (Found Footage).



YouTube. Upload: 7. Januar 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=H4dGpz6cnHo>, abgerufen am 27.07.2025.

Abb. 4: Kane Pixels: The Backrooms (Found Footage).



YouTube. Upload: 7. Januar 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=H4dGpz6cnHo>, abgerufen am 27.07.2025.

Abb. 5: Reddit: r/LiminalSpace: McDonald's liminal spaces.



https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/comments/pootuo/mcdonalds_liminal_spaces/, abgerufen am 27.07.2025.

Abb. 6: 4chan: »unsettling images«, 12. Mai 2019.



Archiviert durch Wayback Machine, Internet Archive, <https://web.archive.org/web/20220201004253/https://archive.4plebs.org/x/thread/22661164/#22661164>, abgerufen am 21. Januar 2025.

Abb. 7: Kane Pixels: The Backrooms (Found Footage).



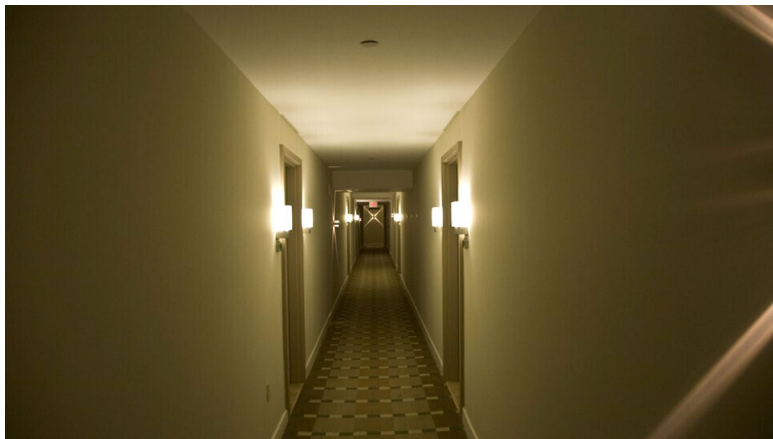
YouTube. Upload: 7. Januar 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=H4dGpz6cnHo>, abgerufen am 27.07.2025.

Abb. 8: Kane Pixels: The Backrooms (Found Footage # 2).



YouTube. Upload: 2. August 2022: https://www.youtube.com/watch?v=sA5PxGHqpTo&list=PLVAh-MgDVqvDUEq6qDXqORBioE4Yhol_z&index=15&ab_channel=KanePixels, abgerufen am 27.07.2025.

Abb. 9: Jake Pitre: »The Eerie Comfort of Liminal Spaces Why we're compelled by images of abandoned shopping malls, waiting rooms, and corridors.«



The Atlantic, 2022, <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2022/11/liminal-space-in-tinternet-aesthetic/671945/>, abgerufen am 27.07.2025.

Abb. 10: Reddit: r/LiminalSpace: Could this be considered an outside liminal space?



https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/comments/p4k5or/could_this_be_considered_an_outside_liminal_space/?rdt=36787, abgerufen am 27.07.2025.

III Medienästhetische Dimensionen futurischer Idyllen

Die Idylle als Symbol und Leerstelle

Ikonographische Vorstellungen zur Idylle im Manga

Bernd Appel

Abstract *Der Artikel untersucht in Japan und Deutschland produzierte Manga im Hinblick auf die Frage, inwieweit Vorstellungen der Idylle bildlich und textlich in diesem visuellen Medium verwendet werden. Auf der Grundlage der Orientierung an klassischen Topoi des Idyllischen wird zudem durch Bild- und Textanalysen gezeigt, welche Formen und Funktionen Idyllenkonzepte in ausgewählten Manga besitzen.*

1 Einleitung

Für junge Menschen ist der Manga heute eines der zentralen visuellen Medien: Ob im Schulbus, oder im heimischen Wohnzimmer: das Lesen japanischer Comics¹ gehört heute – ebenso wie ihr amerikanisches Äquivalent – zu den regelmäßigen Freizeitbeschäftigungen jüngerer Generationen und »alter Hasen« (Packard et al. 2019, 191–193).

Manga hat in Japan eine lange Tradition. Ursprünglich in Form von Holzschnitzereien (sogenannten Ukiyo-e) entstanden, ist er seit den 1950er-Jahren durch die Werke von Tezuka Ozamu (*AstroBoy*) zunächst national, dann durch Manga wie Otomo Katsuhiros *Akira* auch international bekannt geworden. Für Japan stellt der Aufstieg der Zeitschrift *Shonen Jump* ein Beispiel für die gesellschaftliche Bedeutung des Mangas dar: Sie bildete bereits 1991 mit einer Auflagenstärke von mehr als sechs Millionen Exemplaren eine der erfolgreichsten Zeitschriften des Landes (Berndt 1995, 15). Die »serielle Publikation« und seine

1 Manga meint »literarischen Erzählmustern folgende Comics mit Längen von 16, 32 oder mehr als 64 Seiten, die oft über Jahre als Serie in Zeitschriften und anschließend in vielbändigen Buchausgaben erscheinen« (Berndt 1995, 18). Manga sind folglich als eine Unterform von Comics zu betrachten.

Nutzung als »Wegwerflektüre« (Berndt 1995, 17) machen Manga in Japan allgegenwärtig. Der Einfluss des Manga auf die japanische Kultur geht inzwischen so weit, dass sich selbst Literaturpreisträger und Cineasten von ihm inspirieren lassen (Berndt 1995, 24).

Manga unterschiedlicher Genres thematisieren verschiedenste Gesellschaftsbereiche: Vorstellungen der Idylle sind dabei nicht genrespezifisch. Sie ziehen sich durch alle Formen von Manga. In diesem Beitrag soll sich die Betrachtung von Idyllen-Konzepten jedoch überwiegend auf Shonen- und Shjo-Manga beziehen, da diese international betrachtet die beiden populärsten Genres darstellen. Exemplarisch sollen aus dem japanischen Sprachraum *BLAME!* von Nihei Tsutomu und *Oh! My Goddess* von Fujishima Kosuke untersucht werden. Mit *Green Garden* der Kölner Mangaka Sozan Coskun wird außerdem auch ein Manga aus dem deutschsprachigen Raum analysiert.

Manga verbindet auf besondere Weise die visuelle Darstellung von Idyllen in Form von Bildern mit Text, der in Denk- oder Sprechblasen Äußerungen oder Gedanken der Figuren wiedergibt. Jaqueline Berndt postuliert, dass es vor allem die Dramaturgie der Text-Bild-Beziehung ist, die die Möglichkeit besäße, rein textbasiert vermittelte Vorstellungen von Welt zu übersteigen. Sie betont, »daß der Ausdruck des dramatisch erzählenden Manga durchaus den des Romans übertreffen könne« (Berndt 1995, 28): ein interessantes Statement, aus dessen Implikation sich die Frage ergibt, ob auch die Darstellung von Idyllen innerhalb der Text-Bild-Beziehungen eines Manga solche in Textform potenziell ergänzen, wenn nicht gar übertreffen kann.

2 Idyllen-Darstellungen in Bildergeschichten – wissenschaftliches Neuland

In ihrem Vorwort zum *Handbuch Idylle* betonen die Herausgebenden Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt, dass Forschungsprojekte zur Idylle sich bislang weitestgehend auf die textliche Darstellung entsprechender Räume in der Literatur beschränkt haben und multimediale Betrachtungen bisher absolute Ausnahme geblieben sind (Gerstner et al. 2022, 2). Es fehlt bislang nicht nur an Gesamtdarstellungen zur Idylle. Zugleich beschränkt sich die bisherige Idyllen-Forschung in wesentlichen Teilen auf drei Forschungsbereiche: Erstens die Forschung zum antiken Ursprung der Idylle bei Theokrit und Vergil, zweitens Untersuchungen zum Verhältnis von Idylle

und Bukolik und drittens Beiträge zur Wiedergeburt der Gattung Idylle im ausgehenden 18. Jahrhundert (Gerstner et al. 2022, 3).

Zwar ist die Idylle gemäß dem wissenschaftlichen Konsens »als Gattungszusammenhang« (Gerstner et al. 2022, 2) bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts aus der Literatur verschwunden, jedoch sowohl als »Reflexionsraum der Moderne« (Gerstner et al. 2022, 4) wie als Spielart von Intertextualität durch das Fortschreiben von Idyllen-Traditionen in unterschiedlichen Medien erhalten geblieben.²

Im *Handbuch Idylle* wird anhand zahlreicher Topoi nachgewiesen, wie verschiedene Idyllen-Traditionen und -konzepte außerhalb textlicher Literatur multimedial Eingang in popkulturelle Medien wie Film, Comics oder Werbung gefunden haben, was als Grundlage für weitere Analyseansätze dienen kann. Für die Analyse der Idyllen in den ausgesuchten Manga sollen die Topoi Garten, Wald, Gewässer und Baum betrachtet werden, da diese vor allem aufgrund ihres ikonografischen und symbolischen Gehalts im visuellen Medium Manga von Bedeutung sind, und auch kulturübergreifend funktionieren (Packard et al. 2019, 187). Hinsichtlich der Vorgehensweise wird eine Analyse vom Bild zum Text und schließlich eine Betrachtung der Text-Bild-Beziehungen unter Einbeziehung mangatypischer Analysekatégorien angestrebt.

3 Zentrale theoretische Aspekte – Manga als Text-Bild-Medium

Da sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit Manga im Hinblick auf seine Text- und Bildgestaltung sowie in Bezug auf den Einsatz von Idyllischem anders als die theoretische Forschung zur Idylle an sich immer noch weitestgehend in den Kinderschuhen befindet und konkrete theoretische Modelle zu seiner Interpretation bisher fehlen (Groensteen 2010, 24–25), muss bei einer literaturwissenschaftlichen Analyse insbesondere der Text-Bildbeziehungen auf Modelle aus der Bilderbuch- und Comicforschung zurückgegriffen werden. Die von Alexander Press in seiner Monografie *Die Bilder des Comics* postulierte These, dass Comicforschung grundsätzlich interdisziplinär funktioniert und sowohl Bereiche der Erzähltheorie, als auch der Bild-, Medien- und Kulturwissenschaften umfassen muss, lässt sich auch auf den Manga anwenden (Press 2018, 8). Für sämtliche Formen visueller Medien,

2 Vgl. hierzu beispielhaft den Artikel zur *Sowjetwave* von Fabian Mehmel und Clara Öden in diesem Band.

die genretypologisch unter dem Oberbegriff ›Bildergeschichten‹ subsumiert werden können (z.B. Bilderbücher, Comics oder koreanische Manhwa) ist das Zusammenwirken von Text und Bild bei der Lektüre und Interpretation von entscheidender Bedeutung.

Vorrangiges Element für die Rezeption visueller Medien³ ist das affektiv auf die Leser*innen wirkende Bild. Die Grundsatzdiskussion innerhalb der Bild- und Textforschung, ob Texte oder Bilder hinsichtlich ihres Informationsgehalts und ihrer Affektivität einen höheren Stellenwert in der Rezeption aufweisen (Ströbel 2013, 107), muss im Hinblick auf Bildergeschichten mit Sicherheit zugunsten des Bildes ausfallen.

Insbesondere im Kontext des mythischen Denkens nach Ernst Cassirer kommt dem Bild als unmittelbar affektiv wirksamem Objekt eine besondere Wirkungsmacht bei der Generierung von Bedeutung zu. Auf der Basis des emotionalen Zugangs erhielten Bilder unmittelbaren Realitätsgehalt, wie Cassirer schreibt: »Für das mythische Denken, [...] [in] dem alles Wahrgenommene als solches schon Realitätscharakter besitzt, gilt für das Gesehene Bild das gleiche wie für das [...] Wort – es ist mit realen Kräften ausgestattet« (Cassirer 2010 [1923–1929], 52). Somit wird dem Bild bei der Betrachtung im Rahmen mythischer Denkstrukturen eine direkte Abbildungsfunktion der Realität zugesprochen. Übertragen auf das Feld der Manga kann dem Bild somit hinsichtlich der Darstellungen von der Idylle Vorrang innerhalb des Rezeptionsprozesses eingeräumt werden.

Für die Analyse der Bildinhalte visueller Printmedien kann die ›klassische‹ Bildanalyse, fruchtbar eingesetzt werden, die vor allem die Komposition, die Farbigkeit, die Perspektive und die Stimmung eines Bildes in den Blick nimmt. Diese kommt im literaturwissenschaftlichen Kontext vor allem bei der Analyse von Bilderbüchern zum Einsatz, die dem einzelnen Bild großzügig Platz einräumen. Hinsichtlich der Analyse der Bilder innerhalb einer Bildergeschichte schlägt Tobias Kurwinkel eine Orientierung an einer aus der Kunstwissenschaft orientierten Bilderanalyse vor (Kurwinkel 2017, 131–150).⁴

3 Der Medienbegriff muss in diesem Aufsatz grundsätzlich zweifach verwendet werden, da er sowohl für die Ebenen der einzelnen Elemente des Manga (das Bild) wie auch für das gesamte Produkt (den Manga) Verwendung findet.

4 Kurwinkel unterteilt das Bild in vier Analyseebenen: Bildgestaltung (Quantität, Qualität, Gerichtetheit, Abgrenzung und Struktur), Farbe (Farbton, Farbhelligkeit und Farbintensität), Komposition (Reihung, Gruppierung, Rhythmisierung, Staffellungen und Überdeckungen) und Perspektive (Kavalier-, Zentral- oder Linearperspektiven sowie Aufriss-Schrägbilder und Fluchtpunkt-Perspektiven), (Kurwinkel 2017, 131–150).

Zentrale Merkmale des Comics oder Mangas wie z.B. die Bedeutung der Figuren werden zwar in der ›klassischen‹ Bildanalyse nicht berücksichtigt. Nichtsdestotrotz bietet sie die Möglichkeit, bei einer bewussten Fokussierung auf die gezeichneten Panelinhalte von Comics und Manga wesentliche Analysemerkmale zu übernehmen.

Der Manga bietet viele visuelle Möglichkeiten zur Vermittlung, Rezeption und Analyse seiner Inhalte, die sich auch auf die Analyse der Idyllen anwenden lassen. Diese beziehen sich auf fünf unterschiedliche Ebenen (Panel, Seite, Kapitel, tankōbon oder Arc). Die kleinste Einheit – das Panel – kann eine kleine Struktur auf einer in Größe B4 gezeichneten Seite bilden, aber auch auf die Größe einer ganzen Seite oder Doppelseite ausgedehnt sein.

Auf der Seitenebene gibt es zahlreiche Elemente, die die Rezeption der Leser*innen beeinflussen. Berndt zählt hierzu unter anderem die Gestaltung sowie die Dicke des Panelrahmens, das Zeichenmaterial sowie die Ausrichtung des Panels und die Verwendung handschriftlicher Elemente (Berndt 2018, 65–78). Auch die vertikale oder horizontale Anordnung der Panels spielt bei der Inhalterfassung eine zentrale Rolle.

Das einzelne Bild selbst setzt sich ebenfalls aus verschiedenen für die Gattung typischen Elementen zusammen, die sowohl die Gestaltung der Figuren als auch der Hintergründe umfassen. Sowohl Lineart, wie auch Screentones, Speedlines⁵ und die Nutzung von Weißflächen in Form von spatio-topischen Gestaltungsformen (Packard et al. 2019, 199) oder auch alternative Inking-Materialien⁶ können sowohl für das Background-Design als auch für die Zeichnungen der Figuren eingesetzt werden, wobei Visuo-Symbole⁷, Cartoonisierungen und Abstraktionen hauptsächlich bei der Darstellung von Figuren zum Einsatz kommen (Packard et al. 2019, 197–205).

Die im Manga vorherrschenden weißen und schwarzen Bildflächen lassen in Kombination zusätzlich Schlüsse auf die intendierte Interpretation des jeweiligen Panels zu. Das Medium unterscheidet sich daher sowohl hinsichtlich

5 Die Begriffe Screentones und Speedlines werden mit Rasterfolie und Bewegungslinien übersetzt. Rasterfolie bezeichnet ein durch bestimmte Körnung festgelegtes Punktmuster, das in Manga für die Herstellung grauer Schattenflächen verwendet wird. Speedlines dienen der Darstellung von Schnelligkeit oder Bewegung (vgl. Packard et al. 2019, 197–199).

6 Unter Inking versteht man das analoge oder digitale Tuschen der Outlines im Manga.

7 Der Begriff Visuo-Symbol meint die Darstellung eines Gefühls mithilfe von Symbolen, die am oder über dem Kopf einer Figur im Manga erscheinen, z.B. Augen in Spiralwirbelform als Ausdruck für Benommenheit (vgl. Packard et al. 2019, 197).

der Bildkompositionen als auch bei den Kolorierungen vom Comic und vom Bilderbuch.

Wird nun der Blick weg von den Bildern Richtung Text gelenkt, so lassen sich die Unterschiede zwischen Manga und anderen Formen der Bildergeschichte erkennen: Während im Bilderbuch der Text meistens als Erzähltext oder geschriebene wörtliche Rede in unterschiedlichen Größen, Schriftarten oder Positionen dargestellt wird, erscheint das geschriebene Wort in Comic und Manga gleich in dreifacher Form: (1) als Element der erzählten Welt zum Beispiel in Form von gezeichneten Plakaten, (2) als Lautmalerei oder Soundword und (3) als mündliche Kommunikation zwischen den Figuren (Press 2018, 11). So kann Schrift im Comic entweder zum Gegenstand, zum Geräusch oder zur gesprochenen Sprache werden.

Eine wesentliche Besonderheit von Comics, Webtoons, Manhwa und Manga ist die spezielle Präsentation der gesprochenen Sprache durch ihre Einbettung in Sprechblasen.⁸ Durch die Darstellung wörtlicher Rede, die durch den Text in der Sprechblase suggeriert wird, ist die sprechende Figur »artifizial präsent« (Press 2018, 19):

Die Eigenschaften der Anwesenheit der Comicfiguren werden durch die Sprechblase verändert. Eine Sprechblase behandelt die sprechende Figur nicht als Zeichen für etwas Abwesendes, sondern als anwesende Figur (Press 2018, 19).

Die Sprechblase wird somit zu einem zentralen Unterscheidungsmerkmal zwischen Comic und Manga auf der einen und dem Bilderbuch auf der anderen Seite.

Trotz dieser Differenzen lassen sich viele Aspekte, die im Rahmen der Bilderbuchanalyse für die Betrachtung des Textes herangezogen werden, auch für die Analyse von Schrift und Text im Manga anwenden: Kurwinkel schlägt für die Sprach- und Textanalyse in Bilderbüchern beispielhaft die Auseinandersetzung mit der Typografie vor, die auf makroskopischer und mikroskopischer Ebene untersucht werden müsse. Das »materiell und

8 Die Bedeutung der Entwicklung von Sprechblasen dürfe in Bezug auf die Entstehung der Comic- und Manga-Kultur gemäß Press nicht hoch genug eingeschätzt werden, da es sich hierbei schlichtweg um nichts anderes als eine kunsthistorische Revolution gehandelt habe (Press 2018, 17).

digital reproduzierbar(e) Schriftbild« (Kurwinkel 2017, 152) ist dabei Hauptforschungsgegenstand der Typographie. Neben technischen Aspekten, z.B. der verwendeten Wortart, der Schriftgröße, der Laufweite oder dem Wortabstand sind auch Fragen des linearen und inszenierten Lesens für die Analyse des Textes in Bilderbüchern wesentlich (Kurwinkel 2017, 153–154). Durch die Inszenierung spezifischer Typographie ist es daher möglich, den Grad der »Schriftbildlichkeit« (Kurwinkel 2017, 155) eines geschriebenen Buchstaben, Wortes oder Satzes zu erhöhen und so den Leser*innen eine erwünschte Interpretation oder Auffassung des Wortes nahezulegen.

Die Analyse der Bildergeschichte ist dann vollständig, wenn statt der ausschließlichen Betrachtung des Textes oder des Bildes die Text-Bild-Beziehungen im Vordergrund stehen. Da es sich hier um ein umfangreiches medien- und literaturwissenschaftliches Feld handelt, werden im Rahmen dieses Beitrags kurz nur Grundzüge angerissen. Gemäß Kurwinkel ließe sich das Verhältnis von Text und Bild in jeder Form von Bildergeschichte auf drei verschiedene Varianten zurückführen: 1) Die Parallelität von Text und Bild, 2) das komplementäre Verhältnis von Text und Bild oder 3) das kontrapunktische Verhältnis von Text und Bild (Kurwinkel 2017, S. 160–162).⁹

Bei der nun folgenden Analyse der Idyllenkonzepte in ausgewählten Szenen von *BLAME!*, *Oh! My Goddess* und *Green Garden* sollen die oben genannten Merkmale der Bild- und Textanalyse genutzt werden, um eine Vorstellung der Idyllen im Manga zeichnen zu können.

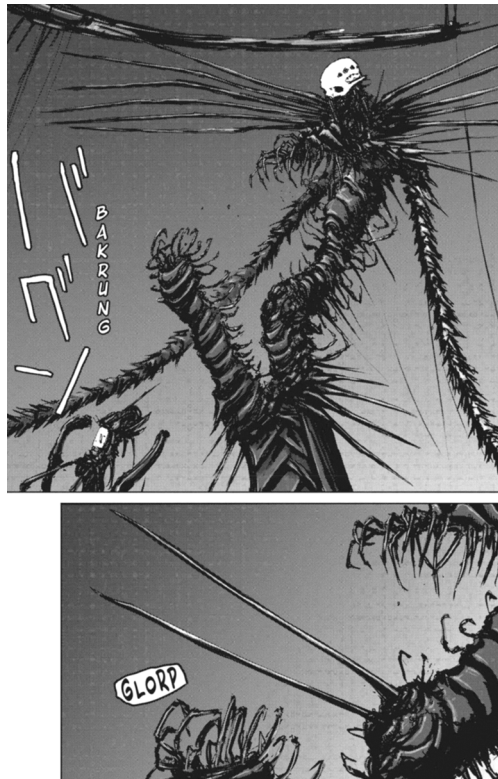
4 Idyllen im Manga – *BLAME!*, *Oh! My Goddess* und *Green Garden*

Die zehnbändige Manga-Serie *BLAME!* (1997–2003) stellt den Humanoiden Killy und seine Suche nach Netsphere-Genen in einer durch »Siliziumleben« verseuchten und von Mensch-Cyborg-Mischwesen (Schutzwehr) kontrollierten Maschinenwelt (Megastruktur) in den Mittelpunkt ihrer Geschichte. Der Genrezuordnung zufolge ist *BLAME!* zwischen dem Seinen- und Shonen-Genre angesiedelt (Packard et al. 2019, 202). Im Hinblick auf die Untersuchung

9 Die Parallelität von Text und Bild käme einer »Doppelung als Vermittlung von (ungefähr) gleichen Informationen« gleich (Kurwinkel 2017, 160). Seien Text und Bild komplementär zueinander, würden sich Beide im Hinblick auf ihren jeweils geleitetsten Informationsgehalt gegenseitig produktiv befruchten. Ein kontrapunktisches Verhältnis käme einer gegensätzlichen Aussage von Bild und Text gleich.

der Idyllendarstellung soll auf eine Szene aus den Kapiteln 47–48 eingegangen werden, in denen Killy und seine Gefährten das mächtige ›Siliziumleben‹ Davinelulinvega und seine Untergebenen bekämpfen, um dessen Eindringen in die Netsphere zu verhindern.

Abb. 1: Davinelulinvega – Körper innerhalb der Megastruktur



Nihei, Blame 5, Massive Edition 2017, S. 107.

In *BLAME!* stellt sich die Lebenswelt der Figuren trostlos dar. Der Krieg zwischen den Fraktionen sowie der Gigantismus der Megastruktur haben die Welt zu einem Ort absoluter Einöde gemacht. Pflanzen und die Tiere existieren nicht. Wie in den Ansätzen früher Bukolik und den ursprünglich aus der

Antike stammenden Vorstellungen Theokrits, zeigt sich die in *BLAME!* erzählte Welt zunächst als fundamental lebensfeindlich. Die zentrale Figur, anhand der Idyllisches konstruiert wird, ist das Siliziumleben Davinelulinvega, dessen Körper an einen Tausendfüßler erinnert und auf dessen Spitze sich eine halb-kreisförmige, an einen Totenschädel erinnernde Struktur befindet (Nihei 2017, 106).

Innerhalb des im Kontext der Erzählung real erscheinenden Raums der Megastruktur handelt es sich bei Davinelulinvega um eine starre, der Sprache nicht mächtige Kreatur, die auf ewig an einem nicht näher bezeichneten Ort mit eben jener Struktur verbunden ist.

Betrachtet man die Darstellung dieser Figur, fällt auf, dass Davinulinevega auf Basis ihrer Form beängstigend und bedrohlich wirkt: Der Körper der Figur besteht überwiegend aus spitzwinkligen Formen, vor allem Dreiecken, die an Krallen oder Spinnenbeine erinnern (Kurwinkel 2017, 131). Ihr durch Schwarzflächen und dunkles Raster gekennzeichnete Körper hebt sich stark vom in Weiß gehaltenem Schädel ab (Abb. 1) (Nihei 2017, 107–109).

Panels sind überwiegend auf Seitengröße ausgedehnt und senkrecht angelegt, was auf die scheinbare Endlosigkeit des Körpers in Anlehnung an die Ausdehnung der Megastruktur verweist. Der ebenfalls stark an eine Dreiecks-komposition erinnernde Körper (Kurwinkel 2017, 149) evoziert wie auch die Körpereinzelteile ebenfalls Vorstellungen von Bedrohlichkeit und Monstrosität.

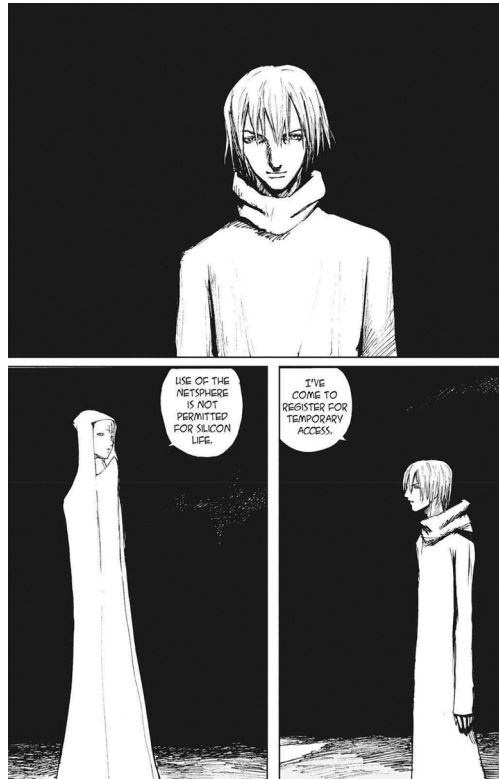
Um diese Dimensionen zu betonen, verzichtet Nihei vollständig auf die Nutzung von Visuo-Symbolen (Packard et al. 2019, 195) sowie auf spatio-topische Gestaltung (außerhalb des Klammervorgangs, der die Figur mit der Megastruktur verbindet).

Da Davinululinvega der Sprache nicht mächtig ist, entfällt auf die Gedanken oder Äußerungen der Figur keine einzige Sprechblase (Nihei 2017, 106–110). Eine sprachliche Analyse der Seiten bleibt daher aus. Somit ist es den Leser*innen nicht möglich, die Gedanken und Gefühle der Figur innerhalb der Welt wahrzunehmen. Auch hinsichtlich der Frage, ob Davinelulinvega – wie durch ihre Gestaltung suggeriert wird – tatsächlich böse ist, lässt sich keine eindeutige Aussage treffen.

Der Eintritt in die Idylle in *BLAME!* wird den Leser*innen auf einer kompletten Seite präsentiert (Nihei 2017, 110). Es ist ein Fluss zu sehen, der das untere Bilddrittel dominiert, allerdings nicht im Sinne klassisch idyllischer Vorstellungen als sprudelnde Quelle erscheint, an dessen Ufern Blumen und Gräser wachsen (Thums 2022, 424). Dass es sich um ein Gewässer handelt,

lässt sich trotz der minimalistischen Zeichnungsweise unmittelbar aus der Perspektive und den Schwarz-Weiß-Kontrasten erschließen. Räumlich ist die Idylle der Megastruktur insofern also bereits entgegengestellt, da sie Natürliches abseits der Technik darstellt.

Abb. 2: Davinelulinvega – Körper innerhalb der Idylle



Nihei, *Blame* 5, Massive Edition 2017, S. 113.

Am deutlichsten stellen sich die idyllischen Elemente an der Figur Davinulinvegas selbst aus. Innerhalb der idyllischen Szenerie verwandelt sich nämlich vor allem der Körper der Figur hin zum Idyllischen. Sie ist nun ganz in Weiß gehalten, die Konturen zeigen sich abgerundet und als einfache weiße Flächenstrukturen (Abb. 2). Statt mit einem Totenschädel erscheint Davinelu-

linvega nun mit menschlichem Antlitz (Nihei 2017, 113). Außerdem ist die Figur nun der Sprache mächtig und vermag sich mit der Inkarnation der Netsphere zu unterhalten. Folgt man an dieser Stelle den Einschätzungen Kurwinkels, erzeugt diese alternative Darstellung Davinelulinvegas eher ein Gefühl der Ruhe und des Friedens (Kurwinkel 2017, 132).

Hervorzuheben ist, dass es eben die in Kapitel 47 angedeutete Idylle ist, durch welche die für den Manga typische Verwandlung Davinelulinvegas ausgelöst wird. Diese Verwandlung vollzieht sich allerdings nicht in mangatypischer Form, indem sich die Figur etwa in eine Chibi- oder Cartoongestalten transformiert (Packard et al. 2019, 197–205), sondern in Form einer ›Idyllisierung der Figur‹, die in dem Moment einsetzt, in dem die Leser*innen zum Ende des Kapitels die Idylle präsentiert bekommen.

Wird diese Szene vor dem Hintergrund der verschiedenen im *Handbuch Idylle* dargestellten Verfahren betrachtet, ist das Idyllische in diesem Kapitel durch Verfahren des Harmonisierens und Vermittelns hergestellt worden (Schmitt 2022, 25). Nun der Sprache mächtig, drückt Davinelulinvega seine Sehnsucht nach einer von der Megastruktur unabhängig existierenden idyllischen Lebenswelt auch aus: »I want to see the netsphere so badly.« (Nihei 2017, 182). Die in *BLAME!* dargestellten idyllischen Szenerien weichen auf den ersten Blick stark von den klassischen Idyllen ab. Gegenüber der Megastruktur als ›locus terribles‹ ist es jedoch vor allem der Wunsch nach Menschwerdung, der mit der »Mikrowelt« (Jablonski 2022, 410) und den Topoi Paradies und Garten in Verbindung steht, der in *BLAME!* die Idylle auch außerhalb anderer gängiger Topoi herzustellen vermag.¹⁰

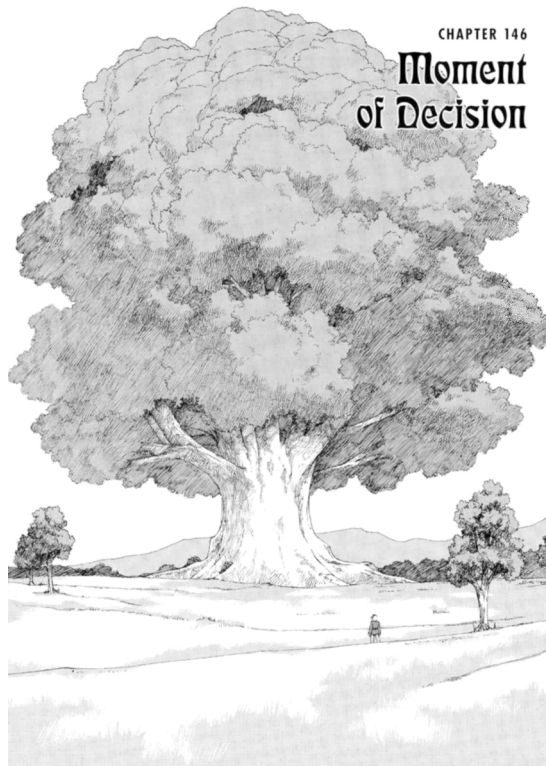
Der zweite untersuchte Manga ist der 48-bändige Shonen-Manga *Oh! My Goddess* (1988–2014). Das Werk handelt von Keiichi Morisato und seinem von kuriosen Situationen geprägtem Leben mit vier Göttinnen. Die betrachtete Szene spielt sich im Rahmen des Zusammentreffens von Keiichi mit seinem Vater ab, den er zu einem Motorrad-Rennen herausfordert. Betrachtet wird das Kapitel 146, in dem sich beide auf das Rennen vorbereiten.

Keiichis wortkarger Vater Keima hat seinen Sohn zu einem Motorradrennen herausgefordert, um seine Position als Oberhaupt der Familie zu festigen. Beide – Keiichi und Keima – sind von fahrbaren Maschinen faszinierte Mechaniker, die sich mit Leidenschaft der Restauration, der Reparatur und der

10 Eine weitere bemerkenswerte Spielart der Idylle, die am Ende von *BLAME!* in Kapitel 66 dargestellt ist, kann in diesem Beitrag aufgrund der gebotenen Kürze leider nicht näher betrachtet werden.

Aufrüstung von Maschinen widmen. Ansonsten dominieren Alltagsprobleme ihr Leben.

Abb. 3: Der Baum in Keimars Traum



Fujishima, Ah! My Goddess!, Vol. 23, Chapter 146, Dark Horse, 2006, S. 96.

Die Idylle, die unvermittelt das Kapitel 146 einleitet, zeigt Keimar inmitten einer topischen Wiese. Bäume und Blumen dominieren statt Asphalt, Straßen und Planken die Szenerie und evozieren so unmittelbar idyllische Vorstellungen eines Paradieses, wie es etwa Jana Schuster im *Handbuch Idylle* als klassischen Topos benennt (Schuster 2022, 517). Als »Ort der Einfriedung« und den »Zeitläufen enthobene Seinsqualität« (Schuster 2022, 517) wirkt die Szenerie

als klarer Kontrast gegenüber den hektischen Abläufen des Alltags von Keima und Keiichi.

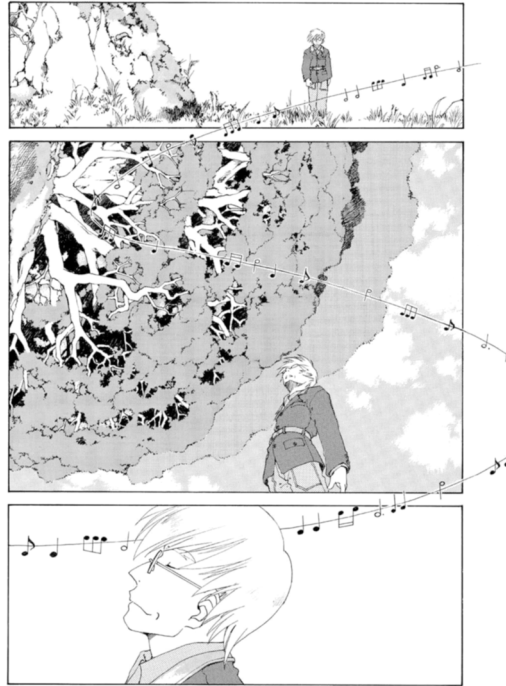
Neben den gängigen Vorstellungen zum locus amoneus recurriert diese Szenerie aus *Oh! My Goddess* in besonderem Maße auf den Baum als klassischen Topos der Idylle und seine schützende Funktion. Er steht auf der zentralen Seite – der Kapitelseite der Idyllen-Szene – im Zentrum (Fujishima 2001, 96) und dominiert das gesamte Bild (Abb. 3). Unweigerlich wird hier auf die nordische Mythologie und den Weltenbaum Yggdrasil Bezug genommen.

Auf der Kapitelseite wirkt Keimar einsam und verloren im Vergleich zum alles überragenden und überstrahlenden Baum. Unter »der schützend[en] Funktion des Baumschattens« (Kuhlmann 2022, 351) ist es Keimar für einen Moment gestattet, die hektischen Momente des Alltags und die Konkurrenz zu seinem Sohn zu vergessen. Der Baum erhält somit die Funktion eines Beschützers, dessen weitausragende Krone die Geräusche der Umgebung dämpft, die Figur den Alltag vergessen lässt und sie vor dem Chaos in ihr abschirmt.

Für die Leser*innen ist die dargestellte Idylle allerdings – trotz der Überpräsenz des idyllisch konnotierten Baumes – nicht vollständig zugänglich. Der Gesang, der in dieser Situation scheinbar zu hören ist und vermutlich von der selbst in die Idylle eingreifenden Göttin Belldandy stammt, bleibt dem Zugriff der Leser*innen verwehrt. Lediglich Keimar ist in der Lage, die Stimmen zu hören, wie der Aufbau der Seiten bezeugt. Auf die Nutzung von giongo oder gitaigo (Packard et al. 2019, 196) wird ebenso verzichtet wie auf andere Textformen. Dafür fällt insbesondere auf dem letzten Panel der Szenerie (Fujishima 2001, 97) die spatio-topische Gestaltung auf, die auf Hintergründe verzichtet und lediglich Keimar und symbolische Noten zeigt (Abb. 4).

Keimars Kopf ist die einzige Stelle, an der die Noten unterbrochen werden, was einen Zugriff des Gesangs oder der Musik ausschließlich auf seine Ohren verdeutlicht. Die Leser*innen werden an dieser Stelle, zumindest was die auditive Wahrnehmung der Idylle angeht, aus der Szenerie ausgeschlossen. Die Fragilität der Idylle (Gerstner u.a. 2022, 1) wird somit besonders durch den auditiven Ausschluss des Idyllischen wie über klassische Topoi konstruiert.

Abb. 4: *Keimar innerhalb der Idylle – ohne Worte und Lautschriften*



97

Fujishima, Ah! My Goddess!, Vol. 23, Chapter 146, Dark Horse, 2006, S. 97.

Die in den Folgekapiteln 147 und 148 präsentierten Zeichnungen sind hingegen von Dynamik, Turbulenz, Geschwindigkeit, Hektik und Lautstärke geprägt. Shonen-typische Bildelemente wie Effektlines, spatio-topische Darstellungen und Soundwords wie z.B. lautimitierende giongo (Packard et al. 2019, 196) dominieren die Szenerie. Die einzelnen Panels werden nun zumeist schräg angeordnet und vertikal gelesen, sodass der Eindruck von Dynamik und Tempo zusätzlich unterstrichen wird (Abb. 5) (Fujishima 2001, 146–159). Somit wird der Kontrast zur im Kapitel 146 gezeigten Handlungsarmut und der Ruhe, die in der Idylle wirksam werden, umso deutlicher.

Abb. 5: Während des Motorradrennens



Fujishima, Ah! My Goddess!, Vol. 23, Chapter 148, Dark Horse, 2006, S. 149.

Zuletzt wird ein Manga aus dem Bereich der Germanga (Packard et al. 2019, 187) betrachtet. Hierbei handelt es sich um die vierbändige Manga-Serie *Green Garden* (2020–2022) von Sozan Coskun.

Die Protagonistin Mai Haidara lebt in einer Welt unendlicher Energie, die der Menschheit Wohlstand und ein sorgloses Leben geschenkt hat. Da die Energie aber aus Träumen der Menschen gespeist wird, verfallen diese zunehmend aufgrund von Schlaflosigkeit und Alpträumen dem Wahnsinn oder begehen Suizid. Für die Analyse des Idyllen-Konzepts sollen Kapitel Neun und Kapitel 20 untersucht werden, in denen Mai und ihr Freund August den Green

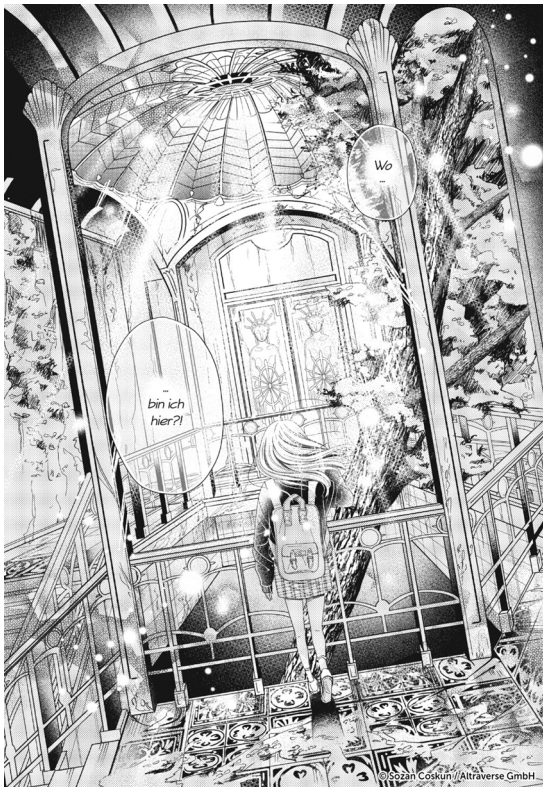
Garden schließlich nach einer Auseinandersetzung mit den Regierungsvertretern ihres Landes erreichen.

In Sozan Coskuns vierbändigem Manga *Green Garden* deutet schon der Titel der Serie die vermeintliche Erscheinungsform der Idylle an. Die Erwartungen der Leser*innen, dass der Sehnsuchtsort sich als eine Form des locus amoneus manifestieren wird, realisieren sich allerdings erst im zweiten Buch. Innerhalb der modernen Welt der Protagonistin Mai entspricht der Green Garden den Vorstellungen eines idyllischen Gartens zunächst nur bedingt. So wird der Garten im ersten Band des Manga lediglich als Inhalt eines Buches präsentiert, das Jule, die Schwester des zweiten Protagonisten August, stets bei sich trägt, um sich daraus vorlesen zu lassen. Bei Jule hat bereits diese vergleichsweise unbedeutende Erscheinung der Idylle Konsequenzen: Jedes Mal, wenn sie aus dem Buch vorgelesen bekommt, schläft sie kurz darauf ein und überwindet das zentrale Problem der Gesellschaft von *Green Garden*: die Schlaflosigkeit (Coskun 2020a, 74). Das Buch wird zum Synonym für den idyllischen Garten, entspricht aber auch als Buch dessen zentralen Eigenschaften, die sich durch »die semantischen Merkmale des Kleinen und der Begrenztheit« auszeichnen (Jablonski 2022, 407). Mai selbst wird die Bedeutung des Buchs als Synonym einer Idylle allerdings erst im Verlauf der Handlung bewusst. Die Idylle in *Green Garden* ist somit gemäß Nils Lehnert implizit als Sehnsuchtsort zu begreifen, den alle Figuren unbewusst zu erreichen versuchen (Lehnert 2024).

Visuell taucht der Green Garden erstmals als Vision Mais im zweiten Band des Mangas auf. Nachdem sie und August die Stadt verlassen haben, findet sie sich zu Beginn des neunten Kapitels in einem Haus im Wald wieder, das Mai allerdings in einen alternativen Raum eintreten zu lassen scheint (Coskun 2020b, 110).

Hier scheint die Vision des Green Garden ganz den klassischen Topoi der Idylle zu entsprechen: Auf einem einseitigen Panel zeigt sich die Idylle als locus amoneus und kuriert auf die Topoi von Garten, Paradies, Wald und Baum (Abb. 6). Insbesondere der Baum als »Schicksalszeichen« (Kuhlmann 2022, 351) steht zentral im Bild und scheint aus dem Bodenlosen in den Himmel zu wachsen. Die Linienführung ist an vielen Stellen gebrochen und löst sich auf, was den traumhaften Charakter der Szenerie hervorhebt. Wie auch das Buch als Synonym des Green Garden, zeugt auch der Baum von der »Tendenz zur Absonderung und Eingrenzung des idyllischen Ortes« (Kuhlmann 2022, 351).

Abb. 6: Der Traum vom Green Garden



Coskun, Green Garden 2, Kapitel 9, Altraverse, 2020, S. 110.

Auch die sprachliche Gestaltung der entsprechenden Seite ist als besonders hervorzuheben. Das Bild erscheint derart opulent, dass es sogar in die Sprechblasen hereinreicht. Wie auch schon bei *BLAME!* oder *Oh! My Goddess* verzichtet Coskun an dieser Stelle auf die Nutzung von Soundwords oder umfassenden Textpassagen. Sie lässt ganz das Bild der Idylle auf die Leser*innen wirken.

Eine herausragende Spielart der Idylle zeigt schließlich das Ende der Manga-Serie: Nachdem Mai und August das Oberhaupt der Regierung mit ihren Plänen, die unendliche Energie abzuschalten, konfrontiert haben und dieser

besiegt worden ist, gelangen beide abermals zu der Tür, die schon im zweiten Band erschienen ist (Abb. 6).

Dieses Mal allerdings stellt die Tür die Eintrittspforte in die Idylle des Green Garden dar, die dem Leser*innen allerdings nicht bildlich präsentiert wird (Abb. 7). Lediglich eine spatio-topische weiße Fläche hinter der Tür lässt vermuten, dass sich hinter ihr etwas verbergen muss. Zeichnerisch durchbricht der leere Raum die Linienführung des obigen Panels massiv und zeigt, wie die Idylle scheinbar in die reale Welt einzubrechen scheint (Berndt 2018, S. 65–78).

Abb. 7: Mai betritt den Green Garden im Traum



Coskun, Green Garden 2, Kapitel 9, Altraverse, 2020, S. 108.

Was sich tatsächlich hinter der Tür befindet, erfahren die Leser*innen nicht (Coskun 2022, 167–172). Die Idylle ist somit ausschließlich Mai und August zugänglich und beschränkt sich rein auf den Wahrnehmungshorizont der Figuren. Im Hinblick auf das Einschließen und Ausschließen als Verfahrensweise der Idylle (Gerstner 2022, 17) ist es hier abermals das lesende Publikum, das ausgeschlossen wird. Es kann sich die Idylle nur imaginieren, die sich den Figuren hinter der Pendeltür offenbart.

5 Fazit

Die in diesem Beitrag analysierten Beispiele zeigen, dass sich idyllische Situationen im visuellen Medium Manga in differenzierte Weise auf Text- wie auf Bildebene manifestieren können: als Körperidyllen und dystopische Idyllen wie in *BLAME!*, als visuelle Idylle wie in *Oh! My Goddess* oder mal in Form eines Gegenstandes oder als mentale Projektion wie in *Green Garden*. Allgegenwärtig erscheint die Vorstellung von der Idylle als in sich geschlossener Raum, der fern von einer als bedrohlich empfundenen Außenwelt als Rückzugsort dargestellt wird, andererseits jedoch durch äußere Bedrohungen sehr zerbrechlich erscheint. Bei der Darstellung von Idyllen kommen überwiegend klassische, aus der Antike überlieferte Topoi zum Einsatz: Zeichnungen von Bäumen, Flüssen, Gärten und Pflanzen dienen der Konzeption idyllischer Situationen im Manga ebenso wie in entsprechenden textlichen Beschreibungen in ihren literarischen Vorgängern. Es zeigt sich somit, dass antike Vorstellungen der Idylle auch in modernen Medien wie dem Manga transformiert Teil des kulturell tradierten Gedächtnisses bleiben (Gerstner et al. 2022, 4).

Besondere Aufmerksamkeit verdient im Manga das Verfahren des Ein- und Ausschließens von Figuren, gesellschaftlichen Strukturen und Rezipient*innen im Konzept der Idylle. Es sind insbesondere die Leser*innen, die aus Vorstellungen, die die Figuren im Manga von der Idylle haben, ausgeschlossen werden. Dies betrifft sowohl auditive Elemente der Idylle wie in *Oh! My Goddess* als auch visuelle Elemente der Idylle wie in *Green Garden*. Eine Analyse von *BLAME!* hat gezeigt, dass Idyllen im Manga sogar dystopischen Charakter erhalten können und somit klassischen Vorstellungen zuwiderlaufen.

Primärliteratur

- Coskun, Sozan. *Green Garden*, Band 1, Hamburg 2020a, Altraverse.
 Coskun, Sozan. *Green Garden*, Band 2, Hamburg 2020b, Altraverse.
 Coskun, Sozan. *Green Garden*, Band 4, Hamburg 2022, Altraverse.
 Fujishima, Kosuke. *Oh! My Goddess*, Band 23, Berlin 2002, Egmont.
 Nihei, Tsutomu. *BLAME! Master Edition* 5, New York 2017, Vertical Comics.

Literaturverzeichnis

- Berndt, Jaqueline. Phänomen Manga. Comic-Kultur in Japan. Quintessenz, 1995.
- Berndt, Jaqueline. »Hand in Hand. Kouno Fumiyo's Mangaserie Kono sekai no katasumi ni (In This Corner of the World) im Vergleich zur Anime-Adaption durch Katabuchi Sunao.« *Ästhetik des Gemachten. Interdisziplinäre Beiträge zur Animations- und Comicforschung*, hg. von Hans-Joachim Backe, Julia Eckel, Erwin Feyersinger, Véronique Sina und Jan-Noël Thon, De Gruyter, S. 53–81.
- Cassirer, Ernst. Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken. 1923–1929, Felix Meiner, 2010.
- Gerstner, Jan, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt. »Einleitung.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, S. 1–10.
- Groensteen, Thierry. »Challenges to international comics studies in the context of globalization.« *Comics Worlds and the World of Comics. Towards Scholarship on a Global Scale*, hg. von Jaqueline Berndt, Kyoto Seika University, 2010, S. 15–30.
- Jablonski, Nils. »Garten.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, S. 407–410.
- Kuhlmann, Hauke. »Baum.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, S. 351–353.
- Kurwinkel, Tobias. Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik. Francke, 2017.

- Lehnert, Nils (Hg.). *Idyllen und Sehnsuchtsorte in Literatur und Medien für Kinder und Jugendliche. Fachwissenschaftliche Analysen – fachdidaktische Modellierungen*, 2024.
- Packard, Stephan, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas R.A. Wilde und Janina Wildfeuer. *Comicanalyse. Eine Einführung*, J.B. Metzler, 2019.
- Press, Alexander. *Die Bilder des Comics. Funktionsweisen aus kunst- und bildwissenschaftlicher Perspektive*, transcript, 2018.
- Schmitt, Christian. »Harmonisieren/Vermitteln.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, S. 25–34.
- Schuster, Jana. »Paradies.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, S. 517–519.
- Ströbel, Katrin. *Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst*, transcript 2013.
- Thums, Barbara. »Gewässer.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Christoph Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, S. 423–426.

Postpragmatisch, postironisch – postidyllisch?

Reminiszenzen eines historischen Genres in Leif Randts *Planet Magnon* (2015)

Endre Hárs

Abstract *Leif Randts Roman Planet Magnon (2015) eignet sich durch seine literarische Topografie und alternative Gesellschaftsordnung, jedoch auch durch seine Klischee-ökonomie – durch starke Affektbezogenheit bzw. forciert popkulturelle Simplizität seines Narrativs – besonders gut zur Analyse im Kontext des Idyllischen. Die postironische Aushebelung von Wirkungsabsichten taucht den geschilderten gesellschaftlichen Idealzustand in Zwielficht, ohne die idyllische Attitüde komplett einzubüßen. In den Zukunftsaspekten, vor allem im Science-Fiction-Charakter des Romans gewinnt ein utopisches Versprechen Konturen, das Planet Magnon als Paradebeispiel futurischer Idyllik erscheinen lässt.*

Leif Randts Roman *Planet Magnon* (2015) scheint wie geschaffen, nicht nur im Kontext sozialkritischer Utopien bzw. Dystopien (Wanko 2022) diskutiert, sondern auch in der Gattungstradition der Idylle verortet zu werden. Man rennt damit – im Hinblick auf andere Romane des Autors bzw. deren relativ einstimmige Analysen – sogar offene Türen ein.¹ Dennoch macht es Sinn, in

-
- 1 Zu *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) vgl. Greiner 2014, 315–329 bzw. das Fazit von Gratzke 2018, 114–115: »What has your emotional investment in reading this book been? There is no rage because there was no conflict. The alienation (*Entfremdung*) of lovers from themselves, each other, and humankind in consumer capitalism is rendered here into a defamiliarization (*Verfremdung*) in a vaguely Brechtian way. Instead of generating strong emotions, this novel invites the reader [...] to take an intellectual stance over the unfulfilled promises of consumer capitalism and its romantic utopia.«

einem Kontext, in dem eine Konjunktur von Bezeichnungen wie ›postpragmatisch‹, ›postironisch‹, ›postpolitisch‹ etc. vorherrscht, auch diesen Aspekt hervorzukehren und zu vertiefen. Dieses Vorhaben wird im Folgenden in drei Schritten umgesetzt. In einer ersten Annäherung geht es um die Erläuterung dessen, inwiefern man in *Planet Magnon* auf die Kategorie des Idyllischen zurückgreifen kann. Im zweiten Schritt wird die eher klassisch eruierte Idyllik – im Einklang mit dem, was die Forschung bereits geleistet hat – in die Evaluierung des Postidyllischen überführt. Als Drittes wird auf die Zukunftsaspekte, somit auf den Science-Fiction-Charakter des Romans eingegangen. An diesem letzten Punkt gewinnt ein »utopisches Versprechen« (Baßler 2022, 367) Konturen, so die Arbeitshypothese, das *Planet Magnon* gerade der futurischen Idyllik verdankt.

1 Idylle auf Magnon

Planet Magnon führt in die fantastische Welt eines Sonnensystems mit den sechs Planeten Blink, Blossom, Cromit, Sega, Snoop und Toadstool ein, die von einer menschlichen Zivilisation bewohnt werden, die sich technisch gesehen in nichts Besonderem von der realweltlichen unterscheidet und dennoch eine ganz andere Gesellschaftsstruktur aufweist. Nach einer agonistischen Vorgeschichte, über die kaum etwas berichtet wird, hat ein KI-Projekt namens ActualSanity 48 Jahre vor Handlungsbeginn die Aufsicht über die Planeten übernommen und reguliert deren Leben seither umfassend und völlig konfliktfrei. Die Menschen leben in zehn ideologisch-lebensstrategisch organisierten Kollektiven (oder je nachdem kollektivlos), wobei das friedliche Zusammenleben der Kollektive die Rekrutierung und sogar das Abwerben von Mitgliedern nicht ausschließt. Die Kollektive und ihre soziale Ausrichtung werden gleich zum Auftakt des Romans aufgelistet und durch Kombination der Attribute »traditionsreich« vs. »neuzeitlich«, »ideal« vs. »pragmatisch« charakterisiert. Der Erzähler Marten Eliot gehört zu den Dolfins, einem auf ein besonderes Lebensdesign verschworenen Kollektiv. Dessen Techniken der sogenannten PostPragmaticJoy richten sich gezielt auf die Gestaltung eines harmonischen Selbst, sei es in Form einer Meditationstechnik namens Celi-usübung, sei es mithilfe einer Superdroge namens Magnon. Die Handlung setzt sich in Gang, als Marten zusammen mit seiner Kommilitonin Emma Glendale auf eine Werbereise für neue Mitglieder des Kollektivs geschickt wird, die jedoch durch unerwartete Vorfälle, allen voran durch die Aktivitäten

eines neuen, rebellierenden Kollektivs namens Hank in eine krisenbeladene Observationsreise übergeht. Die präsentische Ich-Erzählung Martens wird durch dessen Erinnerungen an die Kindheit, Erläuterungen des Lebens im Kollektiv sowie Beobachtungen und Analysen anderer Kommiliton*innen und vor allem seiner selbst durchbrochen, ja sogar dominiert.

Folgt man den Herausgebern des *Handbuchs Idylle*, so kann man in der Analyse vermeintlich idyllischer Texte und Textpassagen nicht nur über die historische Gattung, sondern auch über die Kategorie des Idyllischen hinausgehen und die verschiedenen »Verfahren« des »Idyllisierens« in den Vordergrund rücken, d.h. die »produktive[n] Möglichkeiten« dessen erkunden, wie man »das ›Idyllische‹ in seiner textuellen Funktion und Eigenlogik [...] fassen« (Gerstner et al. 2022, 12) kann. Dabei zeichne sich die Produktion des Idyllischen durch fünf »Verfahren« – »Einschließen/Ausschließen«, »Harmonisieren/Vermitteln«, »Inszenieren«, »Simplifizieren« und »Wiederholen/Variieren« (Gerstner et al. 2022, 11–60) – aus, die freilich je nach poetischem Anliegen auch verschiedentlich kombiniert werden können. Diese Art der Annäherung ans Idyllische erscheint im Fall *Planet Magnon* deshalb angebracht, weil es sich zum einen um ein Prosawerk handelt, in dem es gewiss nicht nur ums Idyllische, geschweige denn um die Idylle geht,² und die zum anderen davon dennoch reichlich, beinahe inflationär Gebrauch macht. Wie im Folgenden nachzuweisen ist, richtet sich ein ganzes Cluster von sowohl diegetisch (auf der Ebene der *histoire*) als auch narrativ (auf der Ebene des *discours*) lokalisierbaren »Verfahren« auf eine als »idyllisch« auszuweisende Konstellation im Dienst der Romanwelt und des Romankonzepts. Sie eröffnen die Möglichkeit, die »Fähigkeit« der Dolfins, »[d]ie Schönheiten einer jeden Bewegung isoliert zu betrachten und für uns nutzbar zu machen« (Randt 2015, 47), im Licht idyllisierender Verfahren erscheinen zu lassen.

Der Ist-Zustand der diegetischen Welt des Romans gewährt in eine Ordnung Einblick, die zugunsten der Ermöglichung von Harmonie auf einem noch umfassenderen, fantastisch versetzten narrativen Gestus des Ausschließens beruht als die anderen Romane Randts. In Abhebung von der schwer verortbaren Traumcity von *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011), und

2 Während die historische Gattungsbezeichnung, bei Jablonski die »Idylle i.e.S.«, die »Fokussierung auf [...] die Idylle als materialen Topos in der Tradition der Rhetorik als ›Stück‹« nahelegt, ist das Idyllische, »die Idylle i.w.S.«, ein »Motiv-/Strukturkomplex«, der seine Wirkung zum einen außerhalb dieser Tradition, zum anderen frei integrierbar in andere (moderne) Poetiken entfaltet. Jablonski 2019, 23–24.

den realweltlichen Schauplätzen von *Allegro Pastell* (2020) radikalisiert der Chronotopos von *Planet Magnon* »die Vorstellung einer Welt ohne Außen« (Navratil 2022, 489). Was sich außerhalb des Planetensystems befindet, wird nicht erkundet und im Euphemismus »das Sonnensystem verlassen« (Randt 2015, 42) sogar mit dem Tod gleichgesetzt. Umso mehr wird die grundlegende »strukturelle Rahmensetzung« der utopischen Welt des Romans durch narrativ »abgesetzte Binnenstrukturen« (Gerstner et al. 2022, 21) und vor allem durch »in die Diegese eingebundene[] Rahmungen, Innenräume[] oder Blickachsen« (ebd.) skaliert bzw. variiert. Im »Planetenbund« (Randt 2015, 276) ist jeder Planet anders, und jedes Kollektiv weicht bzw. grenzt sich von dem anderen durch gewisse Besonderheiten ab, die die Gesamtwirkung integrierter Ganzheit nur erhöhen. Im Einzelnen erscheint jedenfalls das Vorliegende als ebenso selbstverständlich wie zwingend.³ Im Sommercamp des Kollektivs Dolfon auf Cromit schwimmen die Fellows im Ozean und sitzen mit »Kaltgetränke[n] und Eiskonfekt« in der Hand in der »Nachmittagssonne« oder im »Palmenschatten« (Randt 2015, 15) – ein Zustand, den in Frage zu stellen oder durch etwas anderes abzulösen, keinen Sinn macht:

Die Sonnenuntergänge auf Cromit hatten in den Sommercampwochen unseres zweiten Jahres eine besondere Qualität. Wir sahen die Planeten Sega und Blossom am Horizont entlangwandern, einen olivfarbenen und einen dunkelblauen Himmelskörper [...]. Von unserem Ferienstand aus betrachtet, sahen diese beiden Lebensräume völlig gleichbedeutend aus. (ebd., 16)

Nicht anders ergeht es den Protagonist*innen in der städtischen Umgebung des Planeten Blossom. Die »grüne[n] oder rote[n] Lichter« der Ladegeräte elektronischer Zigaretten auf einer Dachterrasse avancieren »unter den transparenten Waben der Solarkuppel« (ebd., 23) zum idealen Schauplatz für den letzten Kuss und eine »einernehmliche« Trennungsszene:

»Heute schließen wird den Kreis. Es ist ein guter Zeitpunkt. Man kann an diesem klaren Herbstvormittag weit hinausblicken, über die dreizehn Bezirke des Westens hinweg, bis in die Waldberge, wo die Blossom Extras beginnen. [...] Wir werden beide gerne an unsere gemeinsame Zeit zurückdenken.« (ebd., 24)

3 »Ein Zustand außerhalb des Kollektivs war kaum vorstellbar« (Randt 2015, 130), gesteht Marten, allerdings erst in Auseinandersetzung mit Duncans Distanznahme zum Kollektiv.

Für Planet Snoop sind wiederum »das frisch gemähte Gras im Lammenland«, eine »friedlich, akkurat zurechtgestutzte Gartenlandschaft auf der dünn besiedelten Nordhalbkugel«, »Sicherheit unter blauem Himmel« (ebd., 31) charakteristisch, die der Erzähler mit Erinnerungen an seine Kindheit verbindet. Erst recht geht es auf Planet Blink harmonisch zu: Die Sonne scheint »auf rötlich glänzende Steinmassive«, auf »die Kupferfelsen des Südens« herunter. Unter dem »Kernblau« (ebd., 48) des strahlenden Himmels reiht sich »ein Naturschutzgebiet an das nächste« (ebd., 51), denn Blink ist prinzipiell »ein Planet für das Panoramablickmilieu« (ebd., 52), eine »Naturschutzidylle« (ebd., 199). Beschreibungen dieser Art demonstrieren nicht nur den planetarischen Farbenreichtum und Frieden, die raumtypologisch erweiterte »innere« (systembedingte) Schönheit der Planetengemeinschaft. Sie erwecken bei allen Unterschieden der Landschaft und der die Planeten »dominierenden« (Randt 2015, 279) Kollektive auch schnell den Eindruck, dass es sich doch überall um immer dieselben Muster handelt. Diese Welt ist vielfältig und doch sehr einheitlich zugleich. Dadurch wird zum einen die monolithische Einförmigkeit gemieden, zum anderen das Idyllische selbst vervielfacht, gespiegelt und – unter Bedingung einer der »PostPragmaticJoy« (Randt 2014) verpflichteten Welt »gefaltet« (Baudisch 2024, 139).

Die handlungsbedingt hervortretende Revue idyllischer Orte spielt nicht nur mit der Hervorkehrung der Differenz (Einschluss/Ausschluss) bzw. der Relativierung der Identität (Wiederholung/Variation). Sie gewährt auch der Reflexion der popliterarischen »Ausgestelltheit« (Randt 2015, 143) der Figuren und ihrer Umgebung, der nachweislichen Inszeniertheit des Idyllischen Raum. Über das erste »Magnonexperiment« (ebd., 58) heißt es:

Es waren sternenklare Nächte. An den Bäumen waren Duftsonden angebracht, die stets von glühenden Flugwürmern umschwirrt wurden. Es hieß, dass unser Labor diese Glühwürmer herangezüchtet habe, speziell für diesen Anlass, dass es sich um *rudimentäre Dekorationstiere* handelte. [...] Als junge Delfins gingen wir davon aus, dass diesen Tieren mit ihrem einseitigen Interesse an Duftsonden zwar ein kurzes, aber letztlich erfülltes Leben geschenkt war. (ebd., 59, Herv.i.O.)

Die Vorstellung des selbst für künstliche Insekten erfüllten, schönen Lebens ist ein Bestandteil der Delfinphilosophie, die von einer forcierten und immer auch selbstreflexiven Konzentration auf den Konnex von Körper und Geist geprägt ist: In harmonischen planetarischen Umgebungen bewegen sich und be-

obachten einander schöne Menschen, tun aber auch etwas dafür. ›Zucht‹ und ›Dekoration‹, die bewusste Gestaltung des Selbst stört keineswegs das angestrebte Ästhetisieren. Im Kollektiv Dolfin verfügt man dazu über besondere Techniken, die nicht nur erzählen, sondern durch den Austausch, das Zusammenspiel und das Ranking von Marten und Emma szenisch demonstriert werden. Die gemeinsame Werbereise bietet ständigen Anlass zur gegenseitigen Beobachtung und Selbstkorrektur. Voyeuristisch und doch auf propagierter Selbstverwahrung vor »substanzielle[n] Emotionen« (ebd., 40) verfolgt Marten als Erzähler, wie sich Emma als Spitzenfellow und attraktive Frau öffentlich gebärdet. Sie bietet den Anblick einer unnahbar schönen Frau, der genau die Sexualität abgeht, die sie um sich herum ausstrahlt. Es ist auch Emma, die die »Celiusübung« (Randt 2015, 84), die Technik des künstlich herbeigeführten körperlichen Wohlfühls, vor den Augen eines Fremdkollektivs »schamlos«⁴ demonstriert:

Emma krempelt die Hemdsärmel hoch, breitet die Arme aus und schließt die Augen. Sie hat sich für die plakativste Celiusübung entschieden. [...] Mit verschlossenen Augen strahlt sie eine Art kindlichen Trotz aus, dem man sich nur schwer entziehen kann. Im Tempel ist es jetzt absolut still. Alle betrachten Emma. Sukzessive erhöht sie ihre Spannung, es sieht aus, als könnte sie nun jederzeit von der Tischkante emporschweben, dabei werden sich doch nur die feinen Haare an ihren Unterarmen aufrichten ...« (ebd.)

Die Fähigkeit, »mich zu überschauern« (ebd., 97), die »Gänsehautpraxis« (ebd., 84) der Dolfins, ist nicht nur ein deutliches Beispiel für die Inszeniertheit innerer Disposition, sie demonstriert auch den vermittlungsbezogenen Aspekt der zur Schau getragenen seelisch-körperlichen Idylle: Die Affektkultur der Dolfins strebt die Außerkraftsetzung von Gegensätzen, das harmonische Ausartieren seelisch-körperlicher Zustände an. Das gleichzeitige Bewusstbleiben und Sich-Fahren-Lassen, das Wohlfühl ohne Selbstverlust, sind wesentliche Konstituenten ihres Selbstbildes und der Kern der »PostPragmaticJoy«, die erlernt und ständig geübt werden. Die von Randt in einem externen Beitrag gesondert erklärte »Post Pragmatic Joy« (Randt 2014) setzt einen in die Lage, »die Ambivalenz von Emphase und kalter Rationalität« (Dickmann 2023, 249) zu

4 »Scham ist ein wichtiges Thema für uns alle. Die produktive Umdeutung des Schamgefühls [ist] ein zentrales Projekt der PostPragmaticJoy.« (Randt 2015, 37).

überwinden und »in einen vollkommen affirmativen Zustand« (ebd.) zu überführen. Marten und Emma sind die perfekte Inszenierung des Idyllischen als ein Paar, das sonst nichts miteinander verbindet. Die »emotionale Mittellage« (Baudisch 2022, 166), die Versöhnung von Innen und Außen, »echt« und »künstlich« ergibt einen ästhetischen Effekt des schönen Scheins. Georg Dickmann bezeichnet die Kollektive des Romans als »Lifestyle-Communitys« (Dickmann 2023, 249), deren Ziel in der »alles umspannende[n] Glätte« (ebd.) und in den polierten Oberflächen besteht (Dickmann 2023, 255). Dies trifft allen voran auf die Dolfins im Vordergrund der Handlung zu.

Dem »Glätte-Paradigma« (Murašov 2022, 250) der Planetengemeinschaft widerspricht jedoch nicht, dass sich über diese Ästhetik, so Eva Murašov, auch der »Zwangsscharakter der Idylle und Reinheit« (Murasov 2022, 216) vermittelt. Man sieht sich mit einer alternativen Gesellschaftsordnung, mit »interstellarer Glückseligkeit« (Bremerich 2015), »eine[r] Art friedlicher interplanetarischer Koexistenz« (Drügh 2016) konfrontiert, deren organisatorische Einheiten die Biopolitik »mentaler Nischen« (Theisohn 2015) betreiben und auch die idyllische Kleinräumigkeit sicherstellen. Die Welt des *Planet Magnon* zeichnet sich durch forcierte Überschaubarkeit und Abgeklärtheit aus. Sie ist es auch dank der Bemühungen von ActualSanity, der Regulanz der alles umfassenden KI des Planetensystems (Ranst 2015, 275–276), dem Science-Fiction-Garanten für die reklamierte Simplifizität. Soweit fügt sich alles zusammen und knüpft mit dem gesamten Setting von Figuren, Kollektiven, Wunschbildern und Umgangsformen unübersehbar an Idyllisches an.

2 Postidylle auf Magnon

Die angeführten Beispiele und Verfahren schöpfen aus Randts Romanästhetik und führen jene literarisch umgesetzte Attitüde weiter fort, deren Wurzeln in die popliterarischen Debatten der jüngsten Gegenwart reichen. Die im Roman für das Kollektiv Delfin charakteristischen »Techniken« der »PostPragmatic-Joy« zur Ermöglichung der »höchstmögliche[n] Lebensqualität« (Randt 2015, 291) rücken einen Begriff ins Zentrum, der zum ästhetisch-poetologischen Schlüsselmoment avanciert. »Ziel der PPJ« sei dem Glossar des Romans zufolge ein »Schwebезustand [...], in dem Rauscherfahrung und Nüchternheit, Selbst- und Fremdbeobachtung, Pflichterfüllung und Zerstreuung ihre scheinbare Widersprüchlichkeit überwinden« (Randt 2015, 291–292). Dessen Konsequenz ist die postpragmatische Gelassenheit, die die Protagonist*in-

nen sowohl vor der übertriebenen Selbstkontrolle als auch dem Selbstverlust bewahrt.⁵ »Eine Mischung aus enormer Objektivität und großer Emotion« (ebd., 64), »Zustand konzentrierter Besänftigung« (ebd., 66), »stille[r] Euphoriefähigkeit« (ebd.), wie es im Roman über die Wirkungen der Droge Magnon heißt.

Die postpragmatische Attitüde hat die Forschung mehrfach als postironische Geste ausgewiesen. Postironie beruhe auf einem Effekt, der als Drittes zum Doppel des ironischen Sagens und Meinens hinzukommt. In der postironischen Haltung von Pop III, so Marvin Baudisch, »sind die zweiten Worte heute die ersten Worte [...] insofern das markierte, uneigentliche Sprechen in Zitaten gleichsam herabgesunken ist zur einzigen Sprache« (Baudisch 2024, 140). Die »neue Ernsthaftigkeit« sei ein »Vexierspiel«, eine »Oszillation«, eine »postironische[] Faltung von ›Künstlichkeit und Echtheit‹« (ebd.). Postironisch ist Randts literarischer Postpragmatismus folglich, indem er sich zwischen den »ersten« und den »zweiten« Worten positioniert, sich jenseits der Hinterfragung der Ernsthaftigkeit deren Genuss erlaubt:

PPJ ist eine weitere Option, eine bestimmte Spielart von Postironie. Sie befreit zunächst die Betrachtung von unmittelbaren Auslegungsweisen und ermöglicht dann die Wahl. Es geht folglich nicht um das unmögliche Vorhaben, die Ironie auszuschalten, sondern darum, sie gelassen auszuhalten und von einem habitualisierten Reflex zu einer Option unter anderen zu transformieren. Postpragmatisch gilt es, den neutralen Zwischenzustand einzuüben, der liest, was dort schwarz-auf-weiß steht. (Baudisch 2022, 185)

Überträgt man nun dieses Konzept auf die oben eruierten idyllischen Momente des Romans, so gewinnt eine Konstellation Gestalt, die man in freier Variation des Postironischen und des Postpragmatischen – mit postpragmatischer Gelassenheit *in actu* – auch *postidyllisch* nennen kann. Martens popliterarisches Erzählen im Präsens bzw. seine eingeschobenen Erinnerungen halten Situationen, Szenen von sozialem Austausch, oder einfach Impressionen über innere und äußere Zustände fest, die viel zu schön, ausgeglichen oder affirmativ sind, um wahr zu sein, da sie, in Murašovs kritischen Worten, »mit ihrer Wiederholung von Postkartenmotiven und -ästhetik an Kitsch grenz[en]«

5 So gehört »die passgenaue Benennung der eigenen Stimmungslage« zu der »Kernkompetenz der Dolfins« (Randt 2015, 219).

(Murašov 2022, 249).⁶ Dennoch bringen die Ereignisse und Martens Wahrnehmungen einen »Effekt des Dritten« (Koschorke 2010, 11) hervor, der über die traditionelle Inszeniertheit des Idyllischen (Gerstner et al. 2022, 35–38), über die Differenz der Wörtlichnahme idyllischer Momente und deren ironischer Unterwanderung hinausgeht, indem er die Abfolge von Affirmation und Ablehnung (oder Relativierung) aushebelt. Wie fragwürdig auch immer hier etwas *zunächst* aussieht, niemals ist ausgeschlossen, dass es *auch* mit Echtheit zu tun hat und als solches seine Wirkung tut. Diesem Prinzip ist z.B. folgender Dialog der beiden Werbefellows verpflichtet:

»Du musst den Bauch nicht einziehen«, sagt Emma.
 »Aber das tue ich doch gar nicht.« Ich blicke an mir herunter.
 Es sieht tatsächlich so aus, als würde ich den Bauch einziehen.
 Es fühlt sich aber nicht so an. (Randt 2015, 136)

Marten, der »Schönling« (ebd., 190), ist unabhängig von den spezifisch dolfinischen Techniken schöner Gebärden ein attraktiver junger Mann, wie auch Emma eine attraktive junge Frau, und beide trotz der Tatsache ein schönes Paar, dass dieser Eindruck im Laufe der Handlung immer fragwürdiger wird. Nichts spricht also dagegen, dass die schönen Orte und die schönen Menschen tatsächlich auch das sind, als was sie nur zu sein scheinen, und dass die angenehmen Situationen auch als solche wahrgenommen werden. »Man gewöhnt sich schnell an perfekten Asphalt« (ebd., 168), äußert sich Marten über die Infrastruktur des Planeten Cromit. Dieses Zugeständnis scheint für alle Momente des Romans maßgebend zu sein, die erzählerisch mit planetarischen oder individuellen Komfortgefühlen in Verbindung gebracht werden. Die postpragmatische Attitüde ist nicht lediglich eine Haltung »ausgestellte[r]« (ebd., 175) Annehmlichkeit. Die Klischeeökonomie lässt das Idyllische zwar als in seiner Wirkungsabsicht durchschaubar und in seiner literarischen Relevanz hinterfragbar wirken, sie sorgt aber auch dafür, dass es dennoch zum Einsatz gebracht wird. Das der Idylle immer schon – verdeckt-unverdeckt – inhärente »Offenlegen der Kunsthaftigkeit der Darstellung« (Gerstner et al. 2022, 5) wird erhöht, multipliziert, (post-)romantisch »potenzier[t]« (Schlegel 1798). Mag folglich hier etwas als gestylt – als in ihrer Echtheit zwingend unecht – erscheinen, es vermag in einem durch und durch postironischem Narrativ

6 Murašovs Urteil bestätigt Jablonskis Versuch, die Idylle unter Einbeziehung der Produkte der Massenkultur »vom Kitsch her zu denken«. Jablonski 2019, 10.

erst recht eine Wirkung zu entfalten. Wenn das Genre jemals verdiente, zur Postidylle qualifiziert zu werden, dann ist es bei diesem Autor und in diesem Roman.⁷

3 Postidylle und Futur

Mit der bisherigen Analyse wurde allerdings noch nicht auf alle Handlungselemente des Romans Bezug genommen. Statisch im Sinne auch der idyllischen Tradition bleibt die Situation, die die Protagonist*innen erleben, nämlich keineswegs. Vor allem verüben die Hanks, das neue, rebellische Kollektiv der »Gebrochenen Herzen« (Randt 2015, 155) – ebenso harmlose wie beängstigende – Drogenattacken auf verschiedene Kollektive. Ihr Ziel ist es, das Recht auf seelisches Leid, auf Enttäuschung und Trauer im auf Glück und Frieden getrimmten Gefühlshaushalt der Planetengemeinschaft einzufordern – ein antiidyllisches Anliegen. Martens und Emmas Werbekampagne muss folglich in die Observation der neuen Umstände übergehen, während immer mehr Freunde abtrünnig werden. Schließlich ist es Marten selbst, an dem sich immer mehr Zeichen der Beunruhigung und der »Krise« (Randt 215, 204) gewahren lassen.⁸ Sein erzählerisches »sentimental journey« (Baudisch 2024, 142) beginnt.

All das schärft den Blick für die temporalen Horizonte der eingangs so stabil erscheinenden Welt des Romans. Man weiß, dass die Gegenwart die utopische Überwindung einer Geschichte ist, die durch Aggression und »institutionelle sowie private Streitigkeiten« (ebd., 277) geprägt war. Nun ist aber eine neue Krise angesagt und die Stabilität des künstlich – maschinell bzw. algorithmisch – hergestellten gesellschaftlichen Idealzustands wird durch Konflikte auf die Probe gestellt. Das Utopische scheint wieder einmal durch Dystopisches herausgefordert zu werden (Baudisch 2024, 143).

Es stellt sich die Frage, ob das, was im Ist-Zustand der Welt des Romans das inflationäre Idyllisieren ermöglicht, überhaupt als Endpunkt der Entwicklung betrachtet werden kann. Im intra- bzw. extradiegetischen Umfeld der Post-PragmaticJoy gibt es nämlich Zeichen, die den Begriff »mit einem zeitlichen

7 Die Attribuierung von Randts Prosa als Idylle taucht übrigens nicht erst im vorliegenden Zusammenhang auf. Vgl. Navratil 2022, 487.

8 Dafür gibt es bei den körperbewussten Delfins immer auch äußere Anzeichen: »Ich erkenne Sie [...] kaum wieder, Mister Eliot«, sagt die Eliteschülerin Brenda zu Marten, »... weil Sie, na ja, etwas fertig aussehen, Mister Eliot.« Randt 2015, 212.

Index versehen« und »auf eine mögliche, bessere Zukunft verweis[en]« (Navratil 2022, 482). In Randts Essay *Post Pragmatic Joy (Theorie)* (2014) heißt es:

Postpragmatische Zustände gibt es längst, gelungene Sätze gehen daraus hervor. Eine tatsächlich ausgelebte Post Pragmatic Joy jedoch, die gibt es noch nicht. Sie ist das Ziel, sie ist die dumpfe Ahnung hinter den Texten, sie ist das Flirren über den Füllwörtern, die geheime Antwort, die noch keiner kennt. (Randt 2014, 8)

Was die »gelungene[n] Sätze« angeht, liegen sie sowohl intra- als auch extradiegetisch gleichermaßen vor: Im Roman bedeutet »Mitch« das »zweckfreie« (Randt 2015, 61) Sprechen, die »Praxis der entrückten, aber formschönen Aussage« (ebd.), die Sprache des angestrebten schönen Lebens. Auf metafiktionaler Ebene erscheint Martens Narrativ selbst als Variation des Mitch. Die Romantextur erscheint als postpragmatisch angelegt und in einem Erfüllungsverhältnis zur Theorie der PostPragmaticJoy. Zu Recht behauptet Moritz Baßler:

Die Science-Fiction ist hier unschwer mit Randts poetologischem Programm zu identifizieren. Wie ein guter Popsong enthält sein Verfahren der Post Pragmatic Joy immer ein utopisches Versprechen, das im begrenzten Raum des Ästhetischen zugleich konkret eingelöst wird. (Baßler 2022, 367)

Etwas anders verhält es sich mit der im Essay genannten und die Figurenwelt des Romans durch und durch beschäftigenden »tatsächlich ausgelebten« (Randt 2014, 8) Wirklichkeit. Hier werden nicht alle Aspekte der Zweckfreiheit und der Formschönheit erfüllt, bzw. deutlicher mit dem genannten zeitlichen Index versehen. Auf der Ebene der Handlung gibt es nicht nur eine Vergangenheit, es eröffnet sich auch eine Zukunft, deren »utopisches Versprechen« noch eingelöst werden muss. Zu den Zeichen der Krise kommen »Verweis[e] auf ein zu kommendes Glück« (Murašov 2022, 253) hinzu. Marten wird bereits zu Beginn der Handlung immer wieder mit den Attributen dieser Zukunft ausgestattet: »Du wirst ein großer Dolfín sein, [...] Du bringst den Neubeginn« (Randt 2015, 19), ermuntert Dozent Mariano bereits den jungen Marten. Auch Emma sieht in ihm »den neuen Dolfín [...], den frei schwebenden, souverän tastenden Postpragmatiker« (ebd., 41, Herv.i.O.). Selbst Marten versteigt sich zu prophetischen Sätzen, in denen übrigens auch die Fiktion jenes Planeten zuerst erscheint, der titelgebende Relevanz hat und dennoch nicht zur Roman-

realität gehört: »Ein Planet Magnon, der langfristig einen produktiven Schutzraum bietet, mag noch in ferner, vielleicht unerreichbarer Zukunft liegen. Aber ich finde doch, dass früher oder später jeder Mensch die Möglichkeit erhalten sollte, eine Magnonerfahrung zu durchlaufen« (Randt 2015, 83), prophezeit Marten auf der Werbetour auf Planet Sega. Dass es ausgerechnet eine Droge ist, die die Vollendung der gesellschaftlichen Idylle fördern soll, hält freilich auch den prekären Status dieser nicht näher definierten Zukunft bzw. des utopischen Planeten Magnon aufrecht.

Der Weg Martens – sowie, vor ihm, Emmas und der näheren Freunde – führt jedenfalls zu den Hanks. Von deren Ausbruch, Attacken und Programm leitet sich die Krise der bestehenden Kollektive her, und hier wird auch die Lösung der Probleme gesucht. Wenn Marten schließlich zur Schlüsselfigur der Versöhnung zwischen den widerstrebenden Kräften wird, so geschieht dies nicht durch seine Kraft, vielmehr durch seine, bereits von Emma beobachtete konstitutive Schwäche: Zum neuen Dolfin avanciert er, wie Emma behauptet, gerade »[w]eil ich kein klares Profil hätte« (ebd., 41) und weil er sich folglich offen für das noch unabsehbare Kommende zeigt. Die Chance, die mit dieser Veranlagung einhergeht, reformuliert er auf dem Höhepunkt der eigenen und der kollektiven Krise, beim Anblick der Junioren des Dolfinkollektivs, die durch die Drogenattacke der Hanks ihr vertrautes Wohnheim räumen und in gemischte Wohngemeinschaften umziehen mussten. Als Konsequenz der Maßnahmen befinden sie sich, so Marten, in vormals nicht erlebtem intensivem Austausch mit anderen Kollektiven bzw. Kollektivlosen:

Vielleicht ist das die Zukunft. Vielleicht wird sich bald kein Dolfin mehr spezialisieren, vielleicht finden bereits die aktuellen Junioren ihr Glück in einem Zustand des permanenten Moduswechsels. *Das freie Schweben* des Postpragmatikers, das mir einst attestiert wurde, findet auf einem völlig neuen Niveau statt. (Randt 2015, 211)

Es stellt sich die Frage, worin genau diese neue Haltung besteht. Martens Veranlagung äußert sich in seiner vorerst verdrängten, später immer deutlicher hervortretenden Affinität für gerade jene Enttäuschung, die Hauptthema der Hanks, des neuen Kollektivs der Gebrochenen Herzen ist, nicht ohne popli-

terarische Allusionen zu erwecken.⁹ Er erzählt zwischen den Zeilen über eine Beziehung zu Emma, die nie zustande kam und beinahe unzuverlässig als ein Erfolg gewürdigt werden muss (ebd., 141). Auch kehrt er mehrfach zu seiner früheren Freundin zurück, die ihn schließlich mit dem verblüffenden Argument endgültig vor die Tür setzt, er hätte seine vormals attraktive dolfinsche Unnahbarkeit eingeübt. Grund für die zunehmende Schwäche ist auch, dass er die Drogen anderer Kollektive ausprobiert und frei auf sich einwirken lässt. Zuletzt beschwert sich Emma über sein »neues, generelles Misstrauen« (Randt 2015, 144), über das gerade Gegenteil dolfinscher Zuversicht. Seiner Tante gesteht Marten: »Ich finde pessimistisches Sprechen manchmal befreiend ...« (ebd., 152). Bis zur großen Begegnung mit der geheimnisvollen Anführerin der Hanks, dem »Mädchen mit der Tigermaske« (ebd., 160),¹⁰ deutet alles darauf hin, dass Marten in seiner persönlichen Entwicklung genau da angekommen ist, wo ein radikaler Wechsel, der »Aufbruch zu besseren Zeiten« (ebd., 144) bevorsteht.

Die genannte Begegnung zwischen dem mehrfach angeschlagenen Spitzenfellow der Delfins und dem Mädchen mit der Tigermaske, der geheimnisvollen Vertreterin der Hanks auf Toadstool, verläuft vielspurig und endet in mancher Hinsicht dennoch enttäuschend. Die Hanks haben ihr entstehendes Kollektiv auf dem »Müllplaneten« (Randt 2015, 25), bewusst an einem Ort stationiert, der den »Ausschluss alles Negativen, Deregulierten, Wuchernenden, Wertlosen – also des materiellen wie immateriellen Rests« (Murašov 2022: 234), eben das Andere der Planetengemeinschaft repräsentiert. Hier absolvieren Emma, Gordon und Marten ein mehrstufiges Initiationsritual, ohne dem Kollektiv entschieden beitreten zu wollen. Es wird bald klar, dass es sich bei den Hanks um keine »Kriminellen« (Randt 2015, 246) handelt, gerade umgekehrt. Auch »[d]ie AS sabotiert das aggressive Kollektiv nicht. Im Gegenteil. Sie unterstützt die Hanks beim Bau einer brillanten Festung [einer hochmodernen Müllanlage, E.H.]« (ebd., 247) Selbst der Widerstand ist folglich systemimmanent und steht im Dienst der Erhaltung des Status quo. Der

9 Denn das seeliche Leid Martens und der Hanks ist der wohltemperierte (postironische) Nachklang auf die monologisierenden jungen männlichen Helden von Nick Hornby, Christian Kracht und Benjamin v. Stuckrad-Barre.

10 »Guten Tag«, sage ich. Die Fremde rührt sich nicht. Ich bin überrascht, dass auf ihrer Schutzmaske tatsächlich ein Tigermuster eingraviert ist. [...] In diesem Moment steht die Maskierte wieder von ihrem Platz auf. Sie entfernt sich. Ihr sportiver Gang ist mir vertraut, ich kenne ihn von anderen Frauen, es liegt eine Verweigerung des Femininen darin. Selbstverständlich finde ich das anziehend.« Randt 2014, 242–243.

Austausch zwischen Marten und MMDT (dem Mädchen mit der Tigermaske) gestaltet sich darüber hinaus als eine Art Liebesromanze, Abwandlung »idyllischer Wollust« (Jablonski 2019, 90): »Die Maskierte ahnt längst, dass sie mir gefällt. [...] Unsere Masken berühren sich fast.« (ebd., 245) »Wir mögen uns wirklich gerne, das ist nunmehr klar.« (ebd., 267) Das Maskentragen erweist sich als ausgesprochen dolfinisch – ist es doch eine Kombination von Distanznahme und forcierter Körperlichkeit –, und die Begegnung endet als viel zu konfliktfrei. Das Mädchen zeigt sich aber nicht nur Marten zugeneigt, sie überrascht sogar mit Sympathien für das Dolfinssystem überhaupt. Schließlich konsumieren die beiden Magnon und einigen sich auf eine »Allianz« (ebd., 270) der beiden Kollektive. Ein beinahe frustrierender, ideeller Ausgang, hätte man nicht den kurzen Abspann zum Abschluss zwischen Emma und Marten, die gestehen, vieles nur geheuchelt zu haben und nach wie vor der (>harten<) Linie des Dolfin Kollektivs treu zu bleiben.

Zum Schluss bleibt Vieles offen, und dieses Offene gewinnt gerade in der Differenz zwischen »eine[r] nostalgisch überfärbte[n] Gegenwart« und »eine[r] faszinierende[n] Zukunft« (Randt 2015, 248) Gestalt. Denn das, worauf sich Marten und MMDT zu einigen scheinen, gibt es nicht, oder ist, wie in ihrem Dialog thematisiert wird, jedenfalls noch nicht da:

»Wenige haben sich bislang an das Thema gewagt«, erkläre ich. »Ein Almanacheintrag sprach vom Planeten Magnon als offener Raum, der stetig wachsen kann, aber niemals wachsen muss. Es müsse nicht zwangsläufig ein ganzer Himmelskörper sein, meinte der Autor, jedoch mehr als nur ein Campus. Er sprach von einem Raum, der früher oder später niemandem mehr gehören sollte. Ein Ort des Rückzugs und der Einsicht und der Auflösung, für jeden.«

»Das klingt absolut vereinbar mit uns. Ich nehme sogar an, ein solcher Schutzraum wäre vereinbar mit fast allen Kollektiven in unserer Planetengemeinschaft.« MMDT spricht nun nahezu ohne Betonung. (ebd., 269)

Mag eine gewisse Ironie dahinterstecken, dass der Planet Magnon auch und gerade als die Wirkung einer Droge vorausgesetzt wird, und letztlich figurale Signale der Dolfin treue die Einigung und die erzielte Allianz zwischen den Dolfin und den Hanks relativieren, so ist eines klar. – Was zwischen Marten und MMDT abläuft bzw. ausgehandelt wird, steht im Zeichen auch eines privaten, intimen Versprechens:

Der Moment, in dem ich erstmals ihr Gesicht sehe, trägt ein magisches Potential in sich. Darin sind wir uns einig. Doch das Wissen um dieses Potential reicht vorläufig aus. Es besteht keine Notwendigkeit, es schon jetzt auszu-schöpfen. Auch die detaillierte Planung unserer Allianz verschieben wir auf einen späteren Zeitpunkt, auf die *nahe Zukunft*, wie wir sagen, da uns diese Wendung offenbar gut gefällt. (ebd., 270, Herv.i.O.)

Der Romanschluss lässt offen, wie es weitergehen würde. Die Vereinbarung zwischen den beiden, nun offensichtlich ebenso repräsentativen wie emotional verbundenen Protagonist*innen lässt jedenfalls vermuten, dass der Ist-Zustand der Welt, das scheinbar rekursive System von ActualSanity bzw. die Utopie (oder Dystopie) der Planetengemeinschaft noch nicht finalisiert sind. In dieser Welt gibt es keinen Planeten Magnon, aber seine Fiktion könnte zur bewusstseinsmäßigen Realität werden. Die radikale Infragestellung der idyllischen Ordnung durch die Hanks könnte statt zum Auseinanderfallen dieser Ordnung zu deren Dynamisierung führen. Während die ideologiekritische Lektüre des Romans eine endgültige Schließung der postkapitalistischen Idylle nahelegt (Murašov 2022, 251), kommt hier zum Schluss das, was *Planet Magnon* von anderen Romanen Randts unterscheidet, die deklarierte gat-tungsmaßige Nähe zur Science-Fiction, zum Tragen. Die wahre Idylle gibt es nicht im Hier und Jetzt, es gibt sie in der Zukunft bzw. in einem noch nicht festgelegten Außen. Von den drei »Episoden« mit ihren Mottos – »Heute noch werden wir aus dem Halbschlaf erwachen« (Randt 215, 21); »Unsere Liebe wird nicht unmöglich sein« (ebd., 121); »Über allem schwebt unser gemeinsames Ziel« (ebd. 235) – bleibt zum Schluss der letzte Hinweis bestehen. Der Text des Romans geht in ein Glossar über, das mit Science-Fiction viel mehr zu tun hat als der Roman selbst (und welches das Fandom erfreut haben dürfte). Randts »moderne[] Spaceopera« (Randt 2014, 8) verspricht eine Fortsetzung. Noch hat sich nichts entschieden, die Postpragmatik gehört der Zukunft.

Literaturverzeichnis

- Baßler, Moritz. *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzäh-lens*. 2. Auflage. Beck 2023.
- Baudisch, Marvin. »Postpragmatische Achtsamkeit? *PostPragmaticJoy* als emo-tionaler Zwischenzustand und Ästhetik der Postironie in Leif Randts *Pla-net Magnon*«. »Zwischenräume« in *Architektur, Musik und Literatur. Leerstellen –*

- Brüche – Diskontinuitäten, hg. von Jennifer Konrad, Matthias Müller, Martin Zenck, transcript, 2022, S. 163–187.
- Baudisch, Marvin. »Gelassen durch die Filterblase? Post-Pop, Postironie, Post-PragmaticJoy: Zur ambivalenten Verhandlung digitaler Affektkultur in Leif Randts *Planet Magnon* (2015)«. *Popliteratur* 3.0. *Soziale Medien und Gegenwarts-literatur*, hg. von In: Stephanie Catani, Christoph Kleinschmidt, de Gruyter 2024, S. 133–148. <https://doi.org/10.1515/9783110795424-010>
- Bremerich, Stephanie. »Schöne neue Welt? Leif Randt: *Planet Magnon*« *Leben und Sterben*, 35, 2015. URL: <https://www.kritisch-lesen.de/c/1265> [28.02.2025]
- Dickmann, Georg. *Pharmakofictions – Spekulationen mit prekären Stoffen in zeitgenössischer Science-Fiction und Philosophie*. transcript, 2023 (=Wissen der Künste 4). <https://doi.org/10.14361/9783839465837>
- Drügh, Heinz. »Postpragmaticjoy – Zu Leif Randts »Planet Magnon«. *Pop-Zeitschrift*, 15.1.2016, <https://pop-zeitschrift.de/2016/01/15/postpragmaticjoyz-u-leif-randts-planet-magnonvon-heinz-druegh15-1-2016/> [28.02.2025]
- Gerstner, Jan, Heller, Jakob C., Schmitt, Christian (Hg.). *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. J.B. Metzler, 2022.
- Gratzke, Michael. »The Rise and Fall of »Emotional Capitalism. Consumerism and Materialities of Love in Dystopian Works by Thomas Melle, Leif Randt and Gary Shteyngart«. *The Materiality of Love. Essays on Affection and Cultural Practice*. Ed. by Anna Malinowska, Michael Gratzke, Routledge 2018, S. 101–117.
- Greiner, Ulrich. *Schamverlust. Vom Wandel der Gefühlskultur*. Rowohlt 2014.
- Jablonski, Nils. *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*. J.B. Metzler 2019.
- Koschorke, Albrecht. »Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften«. *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, hg. von Eva Eßlinger u.a. Suhrkamp 2010, S. 9–31.
- Murašov, Eva. *Reste. Stoffe und infrastrukturen im postindustriellen Erzählen*. Kulturverlag Kadmos, 2022.
- Navratil, Michael. *Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt*. de Gruyter, 2022. <https://doi.org/10.1515/9783110763119-019>
- Randt, Leif, »Post Pragmatic Joy (Theorie)«. *BELLA triste Zeitschrift für junge Literatur*, 39, 2014, S. 7–12.
- Randt, Leif. *Planet Magnon*. Roman. Kiepenheuer & Witsch, 2015.

- Schlegel, Friedrich. »[Fragment Nr. 116]«. https://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/1798_frshlegel2.html [28.02.2025]
- Theisohn, Philipp. »Literarische Droge«. *Neue Zürcher Zeitung*, 12.04.2015, <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/literarische-droge-ld.870140> [28.02.2025]
- Wanko, Timea. »Nur Fun kann die Lösung sein.« Leif Randts Planet Magnon zwischen Utopie und Dystopie, Posthumanismus und Transhumanismus.« *Where Are We Now? – Orientierungen nach der Postmoderne*, hg. von Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock, Katharina Scheerer. transcript, 2022, S. 285–296.

IV Räumliche Dimensionen futurischer Idyllen

Städtische Idyllen in Italo Calvino's *Le città invisibili*

Simon Prahl

Abstract Der Artikel untersucht futuristische Konzepte und städtische Idyllen in Italo Calvino's *Le città invisibili* (1972). Im Zentrum steht die Verschränkung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in den literarischen Stadtentwürfen, die zwischen Utopie und Post-Utopie changieren. Anhand der Städte Isidora und Fedora zeigt die Analyse, wie Calvino Erinnerungsräume und Möglichkeitsräume entwirft, die sich als urbane Idyllen im Spannungsfeld von Realität, Imagination und Narration figurieren. Dabei werden sowohl ökokritische Dimensionen als auch poetische Verfahren der Zeit-Raum-Modellierung sichtbar. Die Untersuchung verdeutlicht, wie Calvino's Spiel mit Strukturen, Symbolik und Zahlenkombinatorik futuristische Perspektiven eröffnet, die zugleich Kritik an gegenwärtigen ökologischen Krisen üben.

1 Einleitung

Dieser Artikel setzt sich zum Ziel, mithilfe einer getroffenen Textauswahl aus *Le città invisibili* (1972) futuristische Konzepte bei Italo Calvino zu illustrieren, die in einer Charakterisierung städtischer Idyllen auf narrativ-poetischer Weise münden. Ein besonderes Augenmerk des Artikels liegt auf der zeitlich-räumlichen Dimension innerhalb der Texte: Die von Calvino kreierten Städte konstruieren Vakua des Stillstands, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft schneekugelhähnlich beherbergen. Sie bieten in dieser Form produktive Entwürfe von vergänglich-unvergänglichen Idyllen mit Potenzial gegenwärtiger Reflexions- und Vergleichsmomenten. Die futuristischen Konzepte, die Calvino konstruiert, zeigen sich in utopischen¹ Stadtbildern und -landschaften. Die

1 Zu den ›utopischen Visionen‹ in den *Città invisibili* eignet sich der Aufsatz von Luca Pucci (Pucci 2022, 33–56). Auch Holger Voß argumentiert, dass Calvino's Städte utopischer Natur sind und verwendet hierbei folgende Definition einer Utopie, auf die auch mein

post-utopischen Entwürfe der Städte erinnern an arkadische, teils nostalgische Idyllenentwürfe – dennoch werden sie gebrochen, da sie futuristisch-utopisch konfiguriert und gleichzeitig in einem eher unglaublichen Erzählsetting integriert sind. Mithilfe einer poststrukturalistischen und kultursemiotischen Textanalyse wird der Artikel anhand zweier (Stadt-)Beispiele aufzeigen, inwiefern sich die besondere Raum-Zeit-Ordnung, die sich in den Texten wiederfindet, auf die Konzipierung der einzelnen Städte überträgt und dafür sorgt, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander verschmelzen zu lassen und so futuristische Konzepte kreiert, die sich als städtische Idyllen figurieren.

Calvinos Idyllen-Konzeptionen lassen Parallelen zu Schillers Ansatz in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) erkennen.² In diesen Überlegungen versteht Schiller Idyllen als solche Orte, die »den Menschen, der nun einmal nicht nach *Arkadien* zurückkann, bis nach *Elysium* führt« (Schiller 2008 [1795], 750) und damit eine »futurische[...] Perspektive in sich aufnehmen« (Gerstner 2022, 164). Damit sind Calvinos Idyllen keine Nachahmungen in Anlehnung an die bukolische Dichtung³ im konventionellen Sinne, sondern konfigurieren sich als Übergänge zu post-utopischen, futurisch-ästhetischen Idyllen.

2 Ökokritische Texte – postapokalyptische Idyllen?

Nicht selten denkt der Mensch über mögliche Zukunftsentwürfe nach. Als nicht-greifbarer Zeitkomplex kann die Zukunft sowohl positiv als auch negativ imaginiert werden. Blickt man hier auf die Genre-Diversität in der Gegenwartsliteratur, entdeckt man ein breites Spektrum von Zukunftsfiktion in Science Fiction, Dystopien, Fantasy oder ökokritischer Literatur. Während

Aufsatz basiert: Utopie als »Thematisierung von Möglichem, Noch-Nicht-Wirklichem, durch dessen Darstellung die Veränderung der bestehenden Realität intendiert wird.« (Voß 1985, 34) Im Utopie-Begriff, den Voß verwendet, zeigt sich schon die temporale Verschränkung von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft bzw. Wunschvorstellung und Realität.

- 2 Eine detaillierte Lesart zur Schiller'schen Idylle bietet Florian Schneider in seiner Monographie *Im Brennpunkt der Schrift. Die Topographie der deutschen Idylle in Texten des 18. Jahrhunderts* aus dem Jahr 2004 an.
- 3 Bukolische Idyllenvorstellungen beschreibt Robert Kirstein in seinem Artikel »Römische Bukolik und Georgik« aus dem *Handbuch Idylle* (2022).

die Zukunftsentwürfe im Ecocriticism, der keinesfalls nur ein aktueller literarischer Modetrend des Erzählens ist, unsere gegenwärtige Situation inmitten von unmittelbar spürbarer Naturkatastrophen, Klimawandelprozessen und Extremwetterverhältnissen literarisch spiegelt und finstere Zukunftsprognosen aufstellt,⁴ gibt es auch Tendenzen in der Gegenwartsliteratur, die das Gegenteil anstreben: Idyllen, Arkadien⁵ und Utopien finden große Beliebtheit auf dem aktuellen Buchmarkt und dienen u.a. als Fluchtmomente einer sich rapide verschlechternden ökologischen Situation für die menschliche Spezies. In Anlehnung an Evi Zemaneks Überlegungen zur Ökotope (Zemanek 2015), die nicht-menschliche Akteure in das Modell der Utopie aktiv miteinbezieht, kann mit Jakob C. Heller und Solvejg Nitzke von ökologischen und postapokalyptischen Idyllen gesprochen werden, die v.a. im 20. und 21. Jahrhundert in den Vordergrund rücken (Heller & Nitzke 2022). So rückt der Fokus in meiner Untersuchung auf einen Text des italienischen Autors Calvino: *Le città invisibili*. In diesem Text schafft es Calvino nicht nur, Ökokritik und Stadtidylle in eins zu bringen, sondern die Komplexität von Zeit und Raum so aufzugreifen (und teilweise zu harmonisieren), dass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander verschmelzen.

Zu Calvino soll zwecks einer kurzen biographischen Notiz lediglich Folgendes gesagt sein: Er wurde 1923 in Kuba geboren und verbrachte dort die ersten zwei Jahre seines Lebens. Seine Eltern, die beide aus Italien stammen und Botaniker waren,⁶ zogen nach San Remo, wo Calvino den größten Teil seiner

-
- 4 Die gegenwärtige ökokritische Reflexion in der Literatur gruppiert sich zwar in einem größeren Genre namens Ecocriticism, allerdings gibt es auch weitere Subgenres, wie ›Climate fiction‹ (Bruno Arpaia: *Qualcosa, là fuori*, 2016), Dystopien (Laura Pugno: *Sirene*, 2007) oder bourgeoise ›Apokalypsen‹ (Alessandra Sarchi: *Il ritorno è lontano*, 2024), die auf unterschiedliche Art und Weise die aktuellen klimatischen Herausforderungen thematisieren.
 - 5 Auf Arkadienkonfigurationen in der italienischen Literatur des Cinquecento weisen besonders zwei Aufsätze des Romanisten Winfried Wehle hin (Wehle 1993, 19–33 & Wehle 2008, 41–71). Einen generellen Blick auf den europäischen Schäferroman werfen Klaus Garber und Karin Peters im Artikel »Europäische Schäferromane« aus dem *Handbuch Idylle* (2022).
 - 6 Für den Ecocriticism ist Calvino aufgrund seiner ökologischen Zeitkritik ein wichtiger Autor; das Interesse für die Umwelt und damit einhergehend die Tier- und Pflanzenwelt ist wahrscheinlich auf die ausgeübten Berufe seiner Eltern zurückzuführen, denn auch diese waren passionierte Pflanzenliebhaber*innen. Beno Weiss schreibt hierzu: »Thus Italo grew up on the Italian Riviera in the midst of nature, dividing his time between his family's Villa Meridiana in San Remo, where his father directed an experi-

Kindheit inmitten der ligurischen Flora verbrachte. Besonders mit der Welt der Pflanzen und Tiere hat sich Calvino in seinem literarischen Schaffen beschäftigt. Auch der Text, der im Zentrum dieses Artikels steht, basiert auf dieser Naturfaszination des italienischen Schriftstellers.

3 Zur Makrostruktur der *Città invisibili*

Zenobia, eine Stadt, die auf hohen Pfählen erbaut wurde, mit konischen Dächern und flatternden Fahnen und Bändern.⁷ Ipazia mit ihren Magnoliengärten und blauen Lagunen; Sofronia, eine Stadt, die aus zwei halben Städten zusammengesetzt ist; oder Ottavia, die Spinnennetzstadt, deren Grundlage ein Netz ist, das als Passage und Halt dient. 55 solcher Städte, die alle individuelle Frauennamen und thematische Schwerpunkt besitzen und manchmal mehr, manchmal weniger miteinander zusammenhängen,⁸ beschreibt Calvino in seinem Roman *Le città invisibili*. Holger Voß unterstreicht in seiner

mental floriculture station, and their country house in the hills, a small working farm where the elder Calvino pioneered in the growing of grapefruit and avocados. The experience of living in San Remo on the Ligurian coast among so many exotic plants and trees was to have a profound influence on the future novelist and to provide him with much inspiration for his narrative writings.« (Weiss 1993, 2) Weiss sieht das zugrundeliegende Naturbewusstsein bei Calvino in seiner Jugend begründet, als dieser inmitten einer inspirierenden Landschaftskulisse in Italien aufgewachsen ist und die Passion für Pflanzen und Tiere von seinen Eltern vorgelebt bekommen hat.

- 7 Zur Stadt Zenobia eignet sich der Aufsatz von Michele Paolo (Paolo 2024, 289–310). Zu den strukturellen Interferenzen der Literatur von Calvino sagt er Folgendes: »L'archeologia calviniana riunisce i riletti della letteratura, della cultura, dell'immaginazione e dell'ideologia: ognuno di questi strumenti intellettuali non è che un ricordo.« (Paolo 2024, 295) Calvinos Städte sind, so betont es Paolo, Erinnerungsorte und Projektionen von Wünschen. Seine Städte sind zugleich aber auch realitätsparallele Zustände, die sowohl die menschliche Wirklichkeit wie auch Sehnsüchte beinhalten.
- 8 Im weiteren Verlauf der Stadtberichte Marco Polos ist Kublai Khan der Meinung, dass Marco Polo ausschließlich eine Stadt beschreiben würde, nämlich seine eigene Heimatstadt, und damit Venedig: »All the cities are different and very distinct from one another. Whatever continuity they have does not reside in their composition but rather in being mere images, shadows, of one unmentioned city: Venice.« (Weiss 1993, 148–149) Durch die unklare Konturierung der Städte in Calvinos *Città invisibili* wäre es sinnlos, nach konkreten Städten zu suchen, die auf realexistierenden Landkarten auffindbar sind. Allerdings würde die Summe der Schattenstädte einen Umriss konturieren, nämlich den von Venedig.

Dissertation aus dem Jahr 1985, dass das Schwerpunktthema des Urbanen mit Calvino's literarischen Ausarbeitungen des Utopischen und Mythischen einhergeht: Die Stadt, als Schwerpunkt der *Città invisibili*, »enthält [...] als erträumte, aber auch als reale, Elemente des Mythischen und Utopischen.« (Voß 1985, 20) In den *Città invisibili* lässt der italienische Autor den venezianischen Asienreisenden Marco Polo Geschichten über (fiktive) Städte erzählen, die er auf seinen Reisen besucht zu haben scheint. Diese Stadtbeschreibungen sind an den mongolischen Herrscher und späteren chinesischen Kaiser Kublai Khan gerichtet, dessen Reich so umfassend groß ist, dass dieser auf Erzählungen von Durchreisenden zurückgreifen muss, damit diese ihm ihre Erlebnisse auf Reisen wiedergeben können. Die Kommunikation zwischen Marco Polo und Kublai Khan machen die Meta-Erzählung des Romans aus und sind kursiviert, wodurch die Gespräche visuell vom Rest des Textes abgegrenzt werden. Es ist, so Voß, ein »Dialog über die Möglichkeiten und Grenzen der Kommunikation, über die Erkennbarkeit und Zukunft der Welt« (Voß 1985, 96–97). Dieser Dialog würde weiterhin »die Meta-Erzählung, in der Calvino essayhaft über Semiotik, Psychologie, Philosophie und Utopie reflektiert« (Voß 1985, 97), strukturieren. Calvino verstrickt seinen Roman mit den im 13. Jahrhundert entstandenen Reiseberichten Marco Polos, die im Werk *Il Milione* gesammelt sind. In diesen erzählt der Abenteurer über seine Reisen in den Fernen Osten, obgleich die Glaubwürdigkeit seines Reiseberichtes bis heute äußerst umstritten ist.⁹ Calvino spielt nicht nur mit der in der Forschung angezweifelte Glaubwürdigkeit von Marco Polo, indem er ihn als erzählenden Protagonisten ins Zentrum seines Romans stellt – schon der erste Satz der *Città invisibili* lautet: »Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo quando gli descrive le città visitate nelle sue ambascerie« (Calvino 1972, 5, Herv.i.O.)¹⁰, sondern lässt Wunsch und Realität, Fiktion und Wahrheit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in einem fantastisch anmutenden narrativen

9 Hierzu schreibt Weiss: »The novel is based on Marco Polo's famous book *Il Milione* (*The Travels of Marco Polo*). The son of a Venetian banker, Polo spent about twenty-five years traveling and exploring the Asian continent and seventeen years as ambassador to Kublai Khan, whose empire reached from the Yellow River in China to the shores of the Danube in Eastern Europe and from Siberia to the Persian Gulf.« (Weiss 1993, 145) Weiss weist auf die stoffliche Bekanntheit von *Il Milione* hin und beschreibt knapp die Reisen des Marco Polo, der als Botschafter des Kaisers Kublai Khan gearbeitet hat.

10 »Es ist nicht gesagt, daß Kublai Khan alles glaubt, was Marco Polo erzählt, wenn er die auf seinen Sendereisen besuchten Städte schildert« (Calvino 1972, 7, Herv.i.O., übersetzt von Heinz Riedt).

Rahmen ineinander übergehen, sodass die gegenseitigen Grenzen nicht klar konturiert werden können.¹¹ Bereits der Titel des Romans *Le città invisibili* bzw. *Die unsichtbaren Städte* unterstreicht die Schwierigkeit der Fassbarkeit der einzelnen Städte,¹² die eben nicht sichtbar, sondern unsichtbar, jedoch spürbar, imaginiert wahrnehmbar sind.¹³ Zur Wechselwirkung von Wahrnehmung und Imagination schlussfolgert Voß für die *Città invisibili*:

Die Wechselwirkung von Utopie und Wirklichkeit sieht Calvino [...] in den Elementen des Utopischen, die auf die Realität einwirken können. Wie er

-
- 11 Ein weiterer Irritationsfaktor ist, dass die Städte, die Marco Polo Kublai Khan beschreibt, nicht in den offiziellen Landkarten des Kaisers auftauchen: »However, the imaginary cities do not appear on any of the khan's maps, nor is it clear if they exist in the past, present or future because their temporal and spatial locus is always in Marco Polo's fluid consciousness.« (Weiss 1993, 147) Weiss weist ganz zurecht auf die Unzuverlässigkeit der Reiseberichte des Marco Polo hin und betont, dass es »imaginierte Städte« sind, die auf den offiziellen Landkarten nicht zu finden sind.
- 12 Felix Keller formuliert dies in seinem Aufsatz zu den *Città invisibili* äußerst treffend: »Es scheint als besäße jede Zeit ihre unsichtbaren Städte: Städte, die noch nie jemand gesehen hat, die aus irgendeinem Grund verborgen geblieben sind, aber unversehens als Visionen, Erzählungen und Bilder auftauchen. Diese Imaginationen erstrecken sich in verblüffend ähnlicher Weise von dem versunkenen Atlantis, dem Heiligen Jerusalem des Christentums bis hin zu den Städten auf unentdeckten Inseln der neuzeitlichen Utopien. Das 19. Jahrhundert kennt die Städte verborgener Zivilisationen, die an die Erfahrungen der Kolonialisierung erinnern, die Fortschrittsideen des 20. Jahrhunderts wiederum imaginieren die unsichtbaren Städte der Zukunft, und an der Schwelle zum 21. Jahrhundert entstehen die virtuellen Städte des elektronischen Zeitalters, von Literatur und darstellender Kunst gleichermassen imaginiert.« (Keller 2007, 261) Keller beschreibt die Veränderungen der Stadtimaginationen ab dem 19. Jahrhundert und betont, dass jede Zeit, abhängig von den existierenden menschlichen Umweltbedingungen, eigene unsichtbare Städte entwirft. Anhand von (städtischen) Wunschvorstellungen lässt sich dementsprechend die reale Lebenssituation von Gesellschaften in bestimmten Jahrhunderten ableiten.
- 13 Hierzu Gerhard Goebel-Schilling: »[È possibile che] il racconto generi la città, la costruisca nel raccontarla (*er-zählen*). Proprio questo è il caso delle *Città invisibili* di Italo Calvino. Già il titolo annuncia le città di cui si parla come »*invisibili*«, quindi in qualche modo *immaginarie*. Con questo, però, non è detto, al pari di quelle utopiche, che esse non trovino corrispondenza nella realtà. Anche il reale può essere immaginato.« (Goebel-Schilling 2021, 103–104) Goebel-Schilling erklärt, dass Calvino zwar von unsichtbaren Städten schreibt, diese jedoch nicht völlig unwirklich sind. Die unsichtbaren Städte aus *Le città invisibili* können Entsprechungen in der Realität finden, denn auch das Reale kann imaginiert werden.

sich diese Wechselwirkung vorstellt, wird da deutlich, wo Calvino über die Möglichkeit der Stadt reflektiert, über eine neue Realität, die zwischen der Wirklichkeit unserer Städte und der Imagination der Utopisten steht und eine dritte Stadt zwischen diesen beiden schafft. (Voß 1985, 92)

Calvino kreiert demnach nicht nur fiktive Möglichkeitsräume auf der Ebene des Utopischen, sondern unmittelbar wahrnehmbare Wirklichkeitsräume auf der Ebene der Realität, da die präsentierten Städte Spiegelungen oder Zerrbilder bekannter Stadtbilder sind. Die Zusammenführung von Möglichkeitsraum und Wirklichkeitsraum werden in den *Città invisibili* auf eine Ebene des Real-Utopischen innerhalb des (fiktiven) literarischen Rahmens transportiert.

Neben der Umwelt als Thema bzw. Sujet interessiert sich Calvino allerdings auch für literaturwissenschaftliche Theorien wie den Strukturalismus und die Semiotik, die als theoretische Konzepte in seine Texte auf spielerische Weise integriert werden: »Calvino felt that literature is a self-contained system of codes; that it calls the attention of the reader to these codes and discloses how they work.« (Weiss 1993, 130) In seinen *Città invisibili* trifft Linguistik auf Semantik und die Decodierung des Textes bedarf nicht nur einer literarischen, sondern gleichsam einer logisch-mathematischen Expertise.¹⁴ Zur spielerischen Zahlenkombinatorik,¹⁵ die in den *Città invisibili* eine große Rolle zugesprochen werden muss, soll nur Folgendes erwähnt werden: Es gibt fünfundfünfzig Städte (55)¹⁶ – dieselbe Anzahl wie in Thomas Morus *Utopia* – und neun Kapitel (9), die gemeinsam 64 ergeben, die exakte Nummer an Feldern eines Schachbretts, welches ein seitens der Strukturalisten oft verwendetes

-
- 14 Calvino war Anhänger der Literaturgruppe Oulipo (*L'Ouvroir de Littérature Potentielle*, franz. für »Werkstatt für Potentielle Literatur«), die mit dem Prinzip der *contrainte* (franz. für »Einschränkung«) arbeitet. Literaten, die sich der *contrainte* verschreiben, würden in der Literaturproduktion keine Blockade erleiden, sondern einen kreativen Schub, indem sich auf willkürliche Regeln (z.B. einzelne Laute werden ausgelassen) berufen wird.
 - 15 Zum Spielerischen in Calvino's *Città invisibili* schreibt Voß: »Sie [= die *Città*] weisen die Elemente des Spiels, im Sinne eines Spiels als Weltordnung und eines Spiels mit der Weltliteratur, ebenso auf wie die Tarockspielereien Calvino's.« (Voß 1985, 96) Calvino spiele demnach nicht nur mit Sprache, sondern mit Logik, Semantik, Ordnung und der Literatur selbst. Dieser spielerischer Charakter ist eine zugrundeliegende Strukturebene des Textes.
 - 16 Hierzu Gerhard Goebel: »[F]ra i numeri di Fibonacci il 55 è il numero fondamentale della sezione aurea, che gioca un ruolo importante anche nell'architettura del Rinascimento.« (Goebel 2021, 117)

Symbol war.¹⁷ Es gibt elf (11) unterschiedliche »Kategorien«, die die einzelnen Städte untereinander gliedern:

- a) A. Le città e la memoria – Die Städte und die Erinnerung
- b) B. Le città e il desiderio – Die Städte und der Wunsch
- c) C. Le città e i segni – Die Städte und die Zeichen
- d) D. Le città sottili – Die subtilen Städte
- e) E. Le città e gli scambi – Die Städte und der Austausch
- f) F. Le città e gli occhi – Die Städte und die Augen
- g) H. Le città e il nome – Die Städte und der Name
- h) H. Le città e i morti – Die Städte und die Toten
- i) I. Le città e il cielo – Die Städte und der Himmel
- j) J. Le città continue – Die andauernden Städte
- k) K. Le città nascoste – Die verborgenen Städte

Jede einzelne Kategorie (11) umfasst fünf Städte (5), die in die neun Kapitel verteilt werden. Bis auf Kapitel I und IX, die jeweils zehn (10) Städte beinhalten, sind in den einzelnen Kapiteln (II-VIII) jeweils fünf (5) Städte zu finden. Will man die komplexe Zahlenkombinatorik visualisieren, entsteht folgendes Muster:¹⁸

- I A1, A2, B1, A3, B2, C1, A4, B3, C2, D1
- II A5, B4, C3, D2, E1
- III B5, C4, D3, E2, F1
- IV C5, D4, E3, F2, G1
- V D5, E4, F3, G2, H1
- VI E5, F4, G3, H2, I1
- VII F5, G4, H3, I2, J1
- VIII G5, H4, I3, J2, K1
- IX H5, I4, J3, K2, I5, J4, K3, J5, K4, K5

Es ergibt sich eine »absolut symmetrische Ordnung« (Voß 1985, 99) der Sektionen, die folgendermaßen verbildlicht werden können:

17 Vgl. McLaughlin 1997, 110–115.

18 Die Visualisierung basiert auf der von Goebel-Schilling (Goebel-Schilling 2021, 103–104).

I
A1
A2 B1
A3 B2 C1
A4 B3 C2 D1

II-VII
5 4 3 2 1

IX
H5 I4 J3 K2
I5 J4 K3
J5 K4
K5

Der symmetrische Aufbau könnte mit Hedwig Junker (vgl. Junker 1980, 434–443) auch wie folgt illustriert werden, obgleich in allen Fällen betont werden muss, dass Calvino's *Città invisibili* ein Versuch ist, Form und Inhalt in Einklang zu bringen:

1
2 1
3 2 1
4 3 2 1
5 4 3 2 1
5 4 3 2
4 3 2
3 2
1

Es gibt in der Calvino-Forschung mehrere Ansätze, die spielerische Anordnung der *Città* zu decodieren,¹⁹ allerdings ist man sich einig, dass diese Anordnung allegorischer Natur ist:

Die Ordnung Calvinos ist ein Spiel, dessen Regeln er selbst infrage stellt, mit der gleichen Ironie, die bereits in seinen früheren Werken anzutreffen ist. Der Dialog Marco – Kublai liefert immer wieder Hinweise auf die Deutbarkeit des Werkes, doch sind diese Hinweise bisweilen auch Spiel mit dem Leser und Kritiker. Es ist eben die Möglichkeit verschiedener Deutungen, die darauf verweist, daß die unabdingbaren, unveränderlichen Regeln eines Spieles eine mythische Vorstellung von dieser Welt sowohl bedingen als auch zur Folge haben, und es ist das Infragestellen der Spielregeln, das utopisch zu einer neuen, anderen Vorstellung möglicher Ordnungen führt. (Voß 1985, 110)

Ein erstes Beispiel wäre der Versuch Junkers, *Le città invisibili* als modifiziertes Schachbrett zu lesen: »[I]n *Le città invisibili* [versuchte Calvino] die Struktur eines Spiels, nämlich des Schachspiels, der Makrostruktur des Werkes zu unterlegen.« (Junker 1980, 435), auch wenn es bei Calvino das Muster 11x5 besitzt und nicht wie üblich 8x8 (s. Abb. 1). Goebel-Schilling dagegen präsentiert eine musikalische Deutung: »Die 11 Kategorien sind übersetzbar in elf Fünftonskalen, deren Grundtöne selbst auf einer pentatonischen Skala angeordnet zu denken sind.« (Goebel-Schilling 1990, 219–220) Voß sieht in der Anordnung eher eine Anlehnung an die Strukturen der mittelalterlichen Literatur: »Die Sektionen I bis IX entsprechen den neun Höllenkreisen in der ›Divina Commedia‹, die Fünferfolge den ›quinque lineæ amoris‹ (visus, allocutio, tactus, osculum, coitus), die Elfzahl entspricht in der Kabbala der Zusammenfassung der 10 Eigenschaften Gottes und halbiert die 22 großen Arkaden des Tarocks.« (Voß 1985, 112) In allen Fällen jedoch ist Calvinos Spiel mit Zahlenkombinatorik ein Verflechtungsversuch von Inhalt und Form und damit ebenso ein Spiel mit Wirklichkeit und Unwirklichkeit, Fantasie und Realität. Calvino spielt in

19 Voß schreibt dazu: »Es gibt sehr viele verschiedene kritische Ansichten davon, wie Calvinos spielerische Ordnung der 5x11 Städte zu deuten sei, doch besteht in der kritischen Literatur Einigkeit darüber, daß diese Ordnung eine allegorische ist.« (Voß 1985, 109) Der kleinste gemeinsame Nenner der literaturwissenschaftlichen Forschung zu Calvinos *Città invisibili* sei demnach die allegorische Deutung der strukturierten und mathematisch-logisch durchdachten Anordnung der Städte innerhalb des Romans. Weiterhin ist interessant, dass die Quersumme der vorkommenden Städte 145 ist.

seinen *Città invisibili* dementsprechend nicht nur mit dem Wahrheitsanspruch und der Glaubwürdigkeit seines Textes, sondern auch mit Zahlen und Logik: Gerhard Goebel-Schilling sagt hierzu in Bezug auf die Makrostruktur des Textes und Fibonacci-Ziffern, die in den Text eingebaut wurden, Folgendes: »La macrostruttura delle *Città invisibili* si mostra quindi un gioco con i numeri di Fibonacci che si riferisce al non citato infinitivo del paradigma delle città.« (Goebel-Schilling 2021, 118)²⁰ Auch Martin McLaughlin fasst die Struktur der *Città invisibili* wie folgt zusammen:

»The whole book plays on this ambivalence between symmetry and irregularity, between the neatness of numerical structures and the messiness of the real world, hovering between utopian dream and dystopia pessimism.« (McLaughlin 1997, 103)

In Calvino's *Città invisibili* ist es nunmehr das Zusammenspiel von Inhalt (Beschreibungen unsichtbarer Städte) und Form (symmetrische Zahlenkombinatorik), welches das narrative Spannungsfeld des Romans erzeugt. Es lässt sich demnach argumentieren, dass die symmetrische Makrostruktur des Textes nicht nur ein poststrukturalistisches Formmodell ist, sondern ebenfalls eine harmonische Ordnung evoziert, die durch die formale Geschlossenheit an räumliche und strukturelle Modellierungen von Idyllen erinnern.

4 Zur Mikrostruktur der *Città invisibili*

Dieser Teil des Artikels widmet sich zweier Stadtlektüren der *Città invisibili* (Isidora und Fedora) und möchte in jeder einzelnen Stadtbeschreibung die komplexe Zeit-Raum-Ordnung im Hinblick auf futurische Konzepte und städtische Idyllen genauer analysieren.

20 »Die Makrostruktur der *Unsichtbaren Städte* erweist sich also als ein Spiel mit den Fibonacci-Zahlen, das sich auf den nicht ausdrücklich genannten infinitiven Grundbegriff der Stadttypen bezieht.« (meine Übersetzung) Die Fibonacci-Reihe ist eine Zahlenfolge, bei der jede Zahl die Summe der beiden vorhergehenden ist (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 32, ...). Mit dieser numerischen Reihenfolge strukturiert Calvino seine Kapitel in den *Città invisibili*.

4.1 Isidora: Die Stadt der Träume

Die Stadt Isidora findet sich im ersten Teil der *Città invisibili* und ist die zweite Stadt aus der Rubrik »Le città e la memoria«. Marco Polo beginnt seinen Reisebericht über Isidora mit einem gängigen Motiv: Reisende, die bereits sehr lange unterwegs waren und viel Neues entdeckt haben, sehnen sich nach menschlicher Umgebung und städtischer Zivilisation. Isidora ist also eine solche Stadt, die nach einer langen Reise erreicht wird und Glücksgefühle hervorruft. Als Marco Polo in Isidora ankommt, erlebt er einen elysisch anmutenden Ort, an welchem alle Sehnsüchte vermeintlich in Erfüllung gehen; wunderschöne Paläste mit graziösen Verzierungen, beeindruckende Handwerkskunst und ein Übermaß an menschlicher Schönheit:

Le città e la memoria. 2. [Isidora]

All'uomo che cavalca lungamente per terreni selvatici viene desiderio d'una città. Finalmente giunge a Isidora, città dove i palazzi hanno scale a chiocciola incrostate di chiocciole marine, dove si fabbricano a regola d'arte canocchiali e violini, dove quando il forestiero è incerto tra due donne ne incontra sempre una terza, dove le lotte dei galli degenerano in risse sanguinose tra gli scommettitori. A tutte queste cose egli pensava quando desiderava una città. Isidora è dunque la città dei suoi sogni: con una differenza. La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in tarda età. Nella piazza c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù; lui è seduto in fila con loro. I desideri sono già ricordi. (Calvino 1972, 8)²¹

Zwar ist Isidora ein absoluter Ort der Sehnsucht, allerdings trägt der Schein: Das Gesehene ist nur eine Aneinanderreihung von Erinnerungen für all diejenigen, die schon ein hohes Alter besitzen. Damit kann Isidora als Stadtidylle

21 »Den Menschen, der lange durch wilde Gegenden reitet, ergreift Sehnsucht nach einer Stadt. Endlich gelangt er nach Isidora, Stadt, wo die Paläste Wendeltreppen haben, die mit Meermuscheln umwandet sind, wo man nach den Regeln der Kunst Ferngläser und Geigen baut, wo der Fremdling, der zwischen zwei Frauen nicht entscheiden kann, allemal einer dritten begegnet, wo die Hahnenkämpfe in blutigen Streit zwischen den Wettenden ausarten. An alle diese Dinge dachte er, als er sich nach einer Stadt sehnte. Isidora ist also die Stadt seiner Träume. Mit einem Unterschied: Die erträumte Stadt barg ihn als jungen Menschen, nach Isidora kommt er in hohem Alter. Auf dem Marktplatz ist das Mäuerchen der Alten, die der Jugend nachschauen, die vorbeigeht; er sitzt mit ihnen in einer Reihe. Die Wünsche sind schon Erinnerungen.« (Calvino 1972, 10, Herv.i.O., übersetzt von Heinz Riedt)

verstanden werden, die das triadische Geflecht von Arkadien, Elysium und Idylle im Schiller'schen Diskurs verhandelt: Die arkadischen Erinnerungen als verlorener Zustand in Harmonie werden durch die Beobachtung junger Menschen hervorgerufen und sind damit Personen innerhalb eines idyllischen Schwebezustands und auf dem Weg in ein vollendetes Elysium, das dem Betrachter innerhalb des Textes unmöglich war, zu erreichen. Damit löst der Raum des Textes das elysische Paradigma Schillers ein, indem alle drei Konzepte durch die mehrdimensionale Verhandlung von Raum und Zeit in Erscheinung treten. Wird der Blick auf das Tempus der Stadtbeschreibung gerichtet, erkennt man, dass der erste Teil, der deskriptiv ist, im Präsens geschrieben wurde. Dies wird jedoch nicht aufrechterhalten, denn diese vorgestellten Dinge des Menschen, der in Isidora ankommt, sind bereits in der Vergangenheit gedacht worden. Isidora ist die Stadt der Träume für diejenigen, die in der Vergangenheit sehr lange unterwegs waren und sich nach einer Stadt sehnten. Die Ankunft in dieser ersehnten Stadt vollzieht sich allerdings erst dann, wenn der Reisende schon alt ist. Voß beschreibt den Schleier der vergangenen Wünsche, der sich über Isidora legt, wie folgt:

Die Stadt Isidora weist auf einen Dualismus von Jugend und Alter. Die Zeit ändert auch die Wünsche und hat die Erfüllung des Reisenden verhindert. Doch nicht nur für den subjektiven Wunsch, auch für die objektive Erfassbarkeit der Welt ist Zeit ein Problem, Problem der kollektiven Erinnerung als Geschichte, die auf die Gegenwart wirkt, aber in ihr nicht vordergründig ersichtlich ist. (Voß 1985, 132)

Innerhalb Isidoras gibt es auf den Stadtmauern nun einen geeigneten Platz für die Reisenden, die Isidora in ihren Sehnsüchten und Träumen bargen, sie jedoch im jungen Alter nicht erreichen konnten: Auf einer kleinen Mauer schauen die Alten den Jungen nach, alle in einer Reihe sitzend. Die Wünsche der Vergangenheit, die sich die Alten noch in ihrer Gegenwart vorstellen, sind bereits zu Erinnerungen geworden. Calvino verknüpft den Blick auf die Stadtidylle mit dem Traum der Vergangenheit (I), dem Realisierungsmoment der Gegenwart (II) und der jugendlichen Vitalität der Zukunft, die die *gioventù* (= Jugend) als lebendige Figurationen verkörpern (III). Die städtische Idylle ist in diesem Sinne ein artifizieller Erinnerungsraum in unkonkreter Präsenz und damit weniger eine gelebte, sondern imaginierte Utopie im poststrukturalistischen Sinne. Das Idyllische scheint dabei bereits vergangen, realisiert sich jedoch, indem die Vergangenheit in der Gegenwart (durch den Blick

auf jugendliche Ankömmlinge) erneut hervorgerufen wird. Die städtische Beschreibung oszilliert dabei zwischen dem gerade erfahrbaren Erlebnis in Präsenz- und der Erinnerung in Vergangenheitsform. Dieser temporale Bruch unterwandert zwar die räumlich-körperliche, aber nicht die zeitlich-imaginative Erreichbarkeit der Idylle: Es ist die Traumidylle, die erreicht werden kann und damit ein solcher Ort, den man mit Schiller als einen arkadischen Sehnsuchtsort verstehen kann.

4.2 Fedora: Die Stadt der Glaskugeln

Die Stadt Fedora findet sich im zweiten Teil der *Città invisibili* und ist die vierte Stadt aus der Rubrik »Le città e il desiderio«. Marco Polo beschreibt diese Stadt als eine Metropole aus grauem Stein, in deren Zentrum ein Metallpalast steht. In jedem Zimmer dieses Metallpalastes steht eine Glaskugel mit einem alternativen Stadtentwurf Fedoras, allerdings in einem strahlenden Azurblau. Die Einwohner*innen der Stadt Fedora suchen sich jeweils eine Nachbildung aus und projizieren dort ihre Wünsche und Vorstellungen hinein, wie Fedora hätte aussehen können, wenn nicht ein Ereignis zum anderen geführt hätte:

Le città e il desiderio. 4. [Fedora]

Al centro di Fedora, metropoli di pietra grigia, sta un palazzo di metallo con una sfera di vetro in ogni stanza. Guardando dentro ogni sfera si vede una città azzurra che è il modello d'un'altra Fedora. Sono le forme che la città avrebbe potuto prendere se non fosse, per una ragione o per l'altra, diventata come oggi la vediamo. In ogni epoca qualcuno, guardando Fedora qual era, aveva immaginato il modo di farne la città ideale, ma mentre costruiva il suo modello in miniatura già Fedora non era più la stessa di prima, e quello che fino a ieri era stato un suo possibile futuro ormai era solo un giocattolo in una sfera di vetro.

Fedora ha adesso nel palazzo delle sfere il suo museo: ogni abitante lo visita, sceglie la città che corrisponde ai suoi desideri, la contempla immaginando di specchiarsi nella peschiera delle meduse che doveva raccogliere le acque del canale (se non fosse stato prosciugato), di percorrere dall'alto del baldacchino il viale riservato agli elefanti (ora banditi dalla città), di scivolare lungo la spirale del minareto a chiocciola (che non trovò più la base su cui sorgere). Nella mappa del tuo impero, o grande Kan, devono trovar posto sia la grande Fedora di pietra sia le piccole Fedore nelle sfere di vetro. Non perché tutte ugualmente reali, ma perché tutte solo presunte. L'una racchiude ciò che è

accettato come necessario mentre non lo è ancora; le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più. (Calvino 1972, 31–32)²²

Blickt man auf die Verwendung des Indikativs und des Irrealis, so erkennt man das Ineinandergreifen beider Modi und damit auch von Realität und Wunsch. Die Farbmetaphorik ist eindeutig: Das real-erlebbare Fedora ist aus grauem Stein und verfällt in trister Melancholie, während die Fedoras in den Glaskugeln in prächtigem Azur erblühen. Die Glaskugeln beinhalten dementsprechend diejenigen Fedoras, die hätten entstehen können, wenn es nicht anders gekommen wäre: Es gäbe einen prächtigen Medusenteich, wenn er nicht trockengelegt worden wäre, es würden Elefanten durch die Stadt traben, wenn sie nicht von ihr verbannt worden wären. Die Einwohner*innen Fedoras fliehen aus ihrer (grauen) Realität und betrachten das harmonische Fedora,²³ das sie sich gewünscht haben und immer noch wünschen. Die

22 »Im Zentrum Fedoras, der Metropole aus grauem Stein, steht ein metallener Palast mit einer Glaskugel in jedem Zimmer. In jeder Kugel erblickt man beim Hineinsehen eine blaue Stadt, das Modell für ein anderes Fedora. Es sind Formen, die die Stadt hätte annehmen können, wäre sie nicht aus diesem oder jenem Grunde so geworden, wie wir sie heute sehen. Es gab in jeder Epoche jemanden, der sich beim Anblick des damaligen Fedoras vorstellte, wie man aus ihm eine ideale Stadt hätte machen können, doch schon während er sein Miniaturmodell baute, war Fedora nicht mehr das gleiche wie vorher, und was gestern eine mögliche Zukunft gewesen war, das war jetzt nur noch Spielzeug in einer Glaskugel.

Fedora hat heute in dem Palast der Kugeln sein Museum: Jeder Einwohner besucht es, wählt sich die Stadt aus, die seinen Wünschen entspricht, betrachtet sie und stellt sich dabei vor, daß er sich im Medusenteich spiegelt, der die Wasser des Kanals hätte sammeln sollen (wenn man ihn nicht trockengelegt hätte), daß er in Baldachinhöhe durch die Allee zieht, die den (jetzt aus der Stadt verbannten) Elefanten hätte vorbehalten sein sollen, daß er die Spirale des Wendeltreppenminarets (das kein Fundament mehr fand, auf dem es hätte erstehen können) entlangrutscht.

Auf der Karte deines Imperiums, o großer Khan, müssen ebenso das große Fedora aus Stein wie die kleinen Fedoras in den Glaskugeln Platz finden. Nicht weil sie alle gleich real, sondern weil sie alle nur angenommen sind. Das eine birgt das für notwendig Gehaltene, während es dies noch nicht ist; die anderen das als möglich Erdachte, was es eine Minute später nicht mehr ist.« (Calvino 1972, 38f., Herv.i.O., übersetzt von Heinz Riedt)

23 Den harmonisierenden Anspruch von Idyllen beschreibt Christian Schmitt in seinem Beitrag »Harmonisieren/Vermitteln« im *Handbuch Idylle* (2022).

Glaskugeln sind dementsprechend utopisch-begrenzte²⁴ Möglichkeitsräume, die den realen Wirklichkeitsräumen in ihrer Prächtigkeit entgegenstehen und an ein Elysium im Schiller'schen Sinne in dem Sinne erinnern, als das das Elysium kein konkreter Ort, sondern eine Idealvorstellung ist. Diese vorgestellten ›idealen‹ Fedoras sind Ausdruck von Wunscentwicklungen aus unterschiedlichen Epochen, denn die Bewohner*innen stellten sich alle in ihrer Zeit ein jeweiliges Fedora vor, angepasst an die eigenen Wunscentwürfe der Stadt. So ist das Museum der Glaskugeln nicht nur ein Traumfänger für die Wünsche vergangener Generationen, sondern auch für gegenwärtige Idealvorstellungen Fedoras. Voß kommentiert zu Fedora:

Wirklichkeit und Möglichkeit der Stadt sind gleichermaßen wichtig, weil das wirkliche Fedora nicht ›wahrer‹ ist als die imaginären: das Wirkliche ist nicht unbedingt nötig, das Erträumte nicht unbedingt möglich [...]. Auch was sich uns als Wirklichkeit darstellt, sind nur Mutmaßungen über die Realität, die den Traum zu ihrer Veränderung braucht. (Voß 1985, 138)

Die Stadtbeschreibung Marco Polos endet mit einem Ratschlag an Kublai Khan. Der reisende Berichterstatter appelliert an den Kaiser, dass dieser innerhalb seines großen Imperiums nicht nur Platz für das große Fedora aus Stein finden sollte, sondern auch für die kleinen Fedoras in den Glaskugeln. Es geht ihm nicht um eine konkrete Kopplung an die Realität, denn alle Fedoras sind eben nicht gleich real, es geht ihm um die angenommene Wirklichkeit und die Wünsche bezüglich zur Entwicklung der eigenen Stadt, welche die Menschen besitzen. Möglichkeit und Wirklichkeit, Wunsch und Realität, Fedora verkörpert dies in seiner Multiplizität und Exklusivität gemeinsam. Liest man Fedora mit Schiller, so können die gewünschten Städte arkadische Modellierungen sein, da sie verloren sind, die Träume und Wünsche der Menschen jedoch einen elysischen Ausweg aus der derzeitigen Existenz anbieten, die daran glauben lassen, dass das Erreichen in einem idyllischen Ort noch möglich sein kann.

24 Dass Idyllen begrenzte Räume sind, beschreibt Jan Gerstner in seinem Beitrag »Einschließen/Ausschließen« innerhalb des in der vorherigen Fußnote genannten Handbuchs.

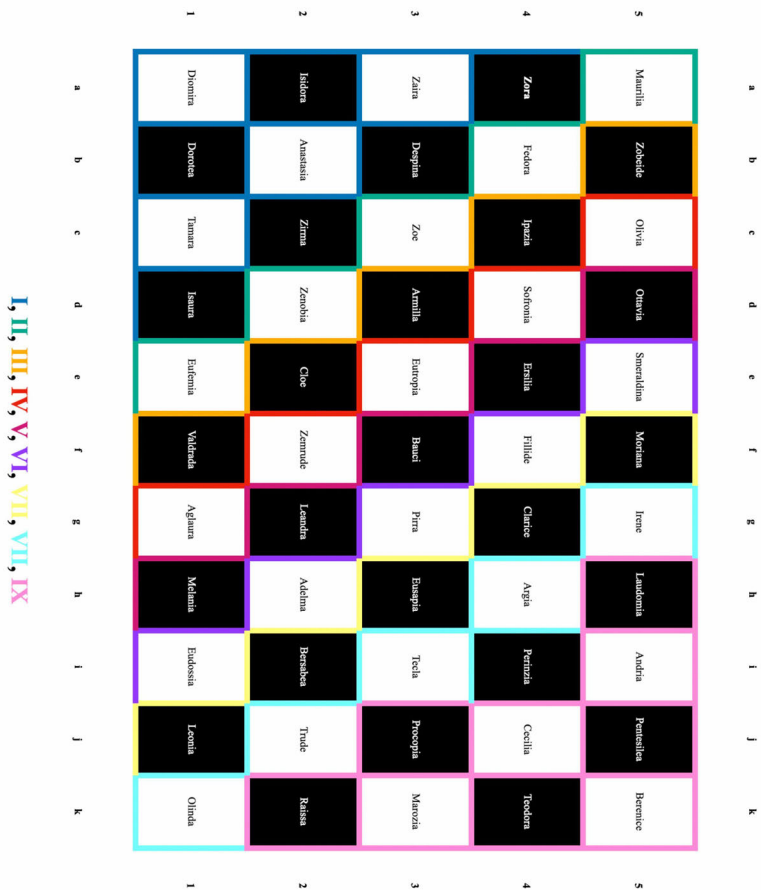
5 Ausblick: *Le città invisibili* zwischen futurischer Idylle und ökokritischer Gegenwartskritik

Calvino kombiniert mit seinen *Città invisibili* ökokritische Zeitkritik und idyllische Zukunftsentwürfe. Eine Stadt, die besonders deutlich die heutige Situation in den Großstädten spiegelt, ist Leonia: Dort verbrauchen die Stadtbewohner täglich ihre Lebensmittel und Gegenstände, sodass diese am Ende des Tages am Rande der Stadt auf einem Müllberg gesammelt werden, den niemand zu entsorgen weiß. Der Konsum der Menschen überlagert die Stadt; der Müll wird nur beiseitegeschoben. Leonia ist demnach eine pervertierte Anti-Idylle durch den naturschädlichen Konsum des Menschen. Da die Natur für Calvino schon seit seiner Kindheit eine ausgeprägte Rolle innehat, plädiert er auch in seinen Texten (sowohl implizit als auch explizit) für eine ausgeprägtere Sensibilität für die Verantwortung des Menschen in(n)erhalb der Natur. Calvino's Zukunftsvisionen sind allerdings nicht immer idyllisch:

In modern times, despite well-intentioned urban planning, the drastic increase in city population, combined with environmental abuses and the ensuing social, economic, and demographic problems, have caused the city to be seen once again as a place of vice, crime, and greed. The vision of an ideal city no longer holds true for some, particularly for those compelled to endure the decay, the danger, the pollution, the congestion, the traffic jams, the noise, the constant changes, and the endemic tension that has become so pervasive in all cities. (Weiss 1993, 157)

Trotzdem malt der italienische Autor die Zukunft nicht gänzlich schwarz; auch er glaubt noch daran, die »ideale« Stadt in jenen Glaskugeln real werden zu lassen. So schneiden seine *Città invisibili* aus zweierlei Gründen auch unsere heutige Realität: einerseits, da die ökologischen Krisen der Gegenwart nicht mehr zu leugnen sind und Naturkatastrophen in unmittelbar spürbarer Nähe geschehen, andererseits, weil auch in den finstersten Zeiten ein Funken Hoffnung dazu beitragen kann, seine eigene Stadt zu etwas Besserem zu machen. Isidora und Fedora, die beiden Städte, die ich für meinen Artikel ausgewählt habe, sind mögliche Projektionen unserer Wünsche und Sehnsüchte. Calvino's post-utopische Städte sind, obgleich oder gerade wegen ihrer flüchtigen, fragilen Existenzen, idyllische Orte der zeitlichen Konservierung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und zeigen uns auf, was hätte sein können, kommen mag oder gerade geschieht.

Abb. 1: Le città invisibili als Schachbrett gelesen



Selbsterstellte Illustration

Literaturverzeichnis

- Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Mondadori Libri, 1972.
- Calvino, Italo. *Die unsichtbaren Städte*. Übersetzt von Heinz Riedt. dtv, 1985.
- Garber, Klaus und Peter, Karin. »Europäische Schäferromane.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 79–86.
- Gerstner, Jan. »Arbeit, Muße und Müßiggang in der Idylle der Spätaufklärung und Romantik.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 161–168.
- Gerstner, Jan. »Einschließen/Ausschließen.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 17–24.
- Goebel-Schilling, Gerhard: »Italo Calvino's erzählte Stadt.« *Widerstehen: Anmerkungen zu Calvino's erzählerischem Werk*, hg. von Gerhard Goebel-Schilling, Salvatore A. Sanna und Ulrich Schulz-Buschhaus, Materialis, 1990, S. 63–78.
- Goebel, Gerhard. »Ancora sulla struttura della città invisibili.« »*L'universo come specchio*«. *Saggi sull'opera di Italo Calvino*, hg. von Marc Föcking und Caroline Lüderssen, Franco Cesati Editore, 2021, S. 115–118.
- Goebel-Schilling, Gerhard. »Italo Calvino e la città raccontata.« »*L'universo come specchio*«. *Saggi sull'opera di Italo Calvino*, hg. von Marc Föcking und Caroline Lüderssen, Franco Cesati Editore, 2021, S. 103–113.
- Heller, Jakob C. und Nitzke, Solvejg. »Ökologie und postapokalyptische Idyllen im 20. und 21. Jahrhundert.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 271–278.
- Junker, Hedwig. »Das literarische Werk als Bildvertextung. Tarock-Kode und sprachlicher Kode in Italo Calvino *Il castello dei destini incrociati*«. *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 5, 1980, S. 434–443.
- Keller, Felix. »Unsichtbare Städte.« *Hermeneutische Blätter*, 13 (1+2), 2007, S. 261–272.
- Kirstein, Robert. »Römische Bukolik und Georgik.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 71–78.
- McLaughlin, Martin. *Italo Calvino*. Edinburgh University Press, 1998.

- Paolo, Michele. »Zenobia: the invisible city. Paolo Zanolini, Italo Calvino and the heterotopias.« *Between*, vol. XIV, n. 27, 2024, S. 289–310.
- Pocci, Luca. »Utopia and Ekphrasis: Italo Calvino's View.« *Quaderni d'Italianistica*, vol. 43, no. 2, 2022, S. 33–56.
- Schiller, Friedrich. »Über naive und sentimentalische Dichtung«. *Theoretische Schriften*, hg. von Rolf Peter Janz, DKV 2008 [1795], 706–810.
- Schmitt, Christian. »Harmonisieren/Vermitteln«. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 25–34.
- Schneider, Florian. *Im Brennpunkt der Schrift. Die Topographie der deutschen Idylle in Texten des 18. Jahrhunderts*. Königshausen & Neumann, 2004.
- Voß, Holger. *Mythos und Utopie der Stadt – Italo Calvino's »Le città invisibili«*. Philosophische Fakultät der Universität Düsseldorf, 1985.
- Wehle, Winfried. »Wunschland Arkadien. Vom Glück der Schäfer in der Literatur des Cinquecento. Ein Essay.« *Compar(a)ison* 2, 1993, S. 19–33.
- Wehle, Winfried. »Arkadien oder das Venus-Prinzip der Natur.« *Arkadien in den romanischen Literaturen: zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, hg. von Roger Friedlein, Gerhard Poppenberg und Annett Volmer, Winter, 2008, S. 41–71.
- Weiss, Beno. *Understanding Italo Calvino*. University of South Carolina Press, 1993.
- Zemanek, Evi. »Die Kunst der Ökonomie. Zur Ästhetik des Genres und der fiktionsinternen Funktion der Künste (Morus, Morris, Callenbach).« *Ökologie und die Künste*, hg. von Erika Fischer-Lichte und Daniela Hahn, Wilhelm Fink, 2015, 257–274.

Die Idylle in der Stadt

Urban gardening in Albert Wendts Kinderroman *Henrikes Dachgarten* (2018)

Anna-Magdalena Schröder

Abstract *Der Artikel untersucht Albert Wendts (2018) Kinderroman Henrikes Dachgarten narratologisch aus der Perspektive des Ecocriticism und insbesondere unter Rückgriff auf das kulturökologische Modell von Literatur nach Hubert Zapf (2002) auf seine Bezüge zur Idylle und idyllischen Verfahren. Diese nutzt der Text, um den alternativen Zukunftsort des Dachgartens als städtische Idylle zu inszenieren und ein neues Zusammenleben in und mit der Natur zu imaginieren, das Letzterer (wieder) einen größeren Platz einräumt.*

1 Kindheitsidyllen

Nach der »Entdeckung« der Kindheit im 18. Jahrhundert entwickelte sich diese zu einem wichtigen Topos der Idylle (Giuriato 2022, 465). Insbesondere Jean-Jacques Rousseaus *Emile* oder *Über die Erziehung* (2019 [1762]) und sein Konzept der »natürlichen Erziehung« spielten dafür eine entscheidende Rolle. Dass eine literarische Kindheitsidylle nicht (mehr) ausschließlich auf Harmonie beruhen muss, zeigt die spätestens seit den 1990er Jahren zunehmend anzutreffende »gebrochen[e] Kinderidyllik« (Ewers und Weinmann 2002, 461) bzw. »beschädigt[e] Idylle« (Mikota 2016, 3) in kinderliterarischen Texten. Darüber hinaus sind kinderliterarische Idyllen heutzutage nicht mehr auf ein ländliches Setting angewiesen, sondern werden zunehmend auch in der Großstadt angesiedelt (Mikota 2024b, 84). Diese Verortung scheint anschlussfähig an die aktuelle Lebensrealität von Stadtkindern zu sein, deren Anzahl im Zuge der Urbanisierung steigt.

Bezüge zur Idylle sind in der Kinderliteratur, wie der jüngst erschienene Sammelband *Idyllen und Sehnsuchtsorte in Literatur und Medien für Kinder und Jugendliche* (Lehnert 2024) zeigt, nicht verschwunden, ganz im Gegenteil. Daher stellt sich die Frage: Wie und vor welchem Hintergrund beziehen sich aktuelle Texte für Kinder auf die Idylle¹ und nutzen idyllische Verfahren² (Gerstner et al. 2022a, 5)? Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, aufzuzeigen, dass aktuelle (kinder)literarische Texte Bezüge auf die Idylle und idyllische Verfahren gezielt nutzen, um alternative Zukunftsorte und ein neues Zusammenleben in und mit der Natur in urbanen Räumen zu imaginieren. Es handelt sich insofern um einen Paradigmenwechsel, als dass der traditionelle Stadt-Land-Gegensatz in Idyllen mit negativer Konnotation der Stadt (Böschstein 2001, 125) in idyllischen Entwürfen der aktuellen Kinderliteratur durch die Reintegration der Natur in Städte und die damit verbundene Aufwertung der urbanen Räume aufgebrochen wird. Diese »neuen« Stadtidyllen entwerfen aus nostalgischen Sehnsüchten Wunschbilder einer besseren Zukunft und einer alternativen Mensch-Natur-Beziehung. Sie sind als Impulse für aktuelle und kommende ökologisch-soziale Herausforderungen zu verstehen. Während Gärten insgesamt eine wichtige Rolle in der Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur spielen³, fokussiert die vorliegende Analyse einen bestimmten Gartentyp, den Dachgarten, sowie einen spezifischen Umgang mit diesem Garten, das *urban gardening*⁴. *Urban gardening* ist ein neuer Buchtrend innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur seit circa 2010 (Mikota 2024a, 298). Bislang wurde das Thema von der Kinder- und Jugendliteratur-Forschung jedoch kaum berücksichtigt (Planka 2018, 67). Die hier vorgenommene exemplarische Untersuchung eines kinderliterarischen Werks widmet sich dieser Forschungslücke, um neue Perspektiven auf die literarischen Darstellungen kindlicher Entwicklungs- und

-
- 1 Der Beitrag nutzt einen weiten Idyllenbegriff, der sowohl die kanonischen Texte der Gattungsgeschichte als auch das weiter gefasste Idyllische miteinschließt, das »unspezifisch[e] Bezüge zur Idylle« (Gerstner et al. 2022a, 2) meint, die medienübergreifend allgegenwärtig sind.
 - 2 Idyllische Verfahren beziehen sich nicht nur auf die rhetorisch-stilistischen Textphänomene, sondern »auf einer höheren Abstraktionsebene auch auf textuelle Operationen, die die Struktur literarischer Texte (und anderer kultureller Artefakte) in diegetischer und formaler Hinsicht bestimmen« (Gerstner et al. 2022b, 13).
 - 3 Vgl. zu den Gartendarstellungen in Kinderbüchern des 18. und 19. Jahrhunderts den Überblick von Carola Pohlmann (2018).
 - 4 Unter *urban gardening* wird gemeinschaftliches Gärtnern in Städten verstanden.

Freiräume im *urban gardening* in Form von Kindheitsidyllen (Lehnert 2024) zu gewinnen.

Für die exemplarische Analyse wird der Kinderroman *Henrikes Dachgarten* von Albert Wendt (2018)⁵ herangezogen, der sich an Kinder ab neun Jahren richtet und im Jahr 2019 mit dem Österreichischen Kinder- und Jugendliteraturpreis ausgezeichnet wurde. Er nimmt den (Buch)-Trend *urban gardening* auf und erzählt davon, wie auf einem Hausdach inmitten einer Großstadt aus einem Stückchen Moos eine Dachgarten-Idylle entsteht. Die 12-jährige Henrike kümmert sich zusammen mit dem Dachdecker Henne und vielen weiteren Helfer*innen um den neuen Lebensraum für Mensch und Natur. Gemeinsam schaffen sie diesen »ganz besonders gute[n] Ort« (Wendt 2018, 14). Gegen die vereinten Kräfte der neu geformten Gartengemeinschaft hat letzten Endes auch die böse, ordnungsversessene Frau Hux keine Chance.

Der Kinderroman wird narratologisch aus der Perspektive des Ecocriticism analysiert. Der literatur- und kulturwissenschaftliche Forschungsansatz untersucht u.a. die Repräsentation der Natur und den Zusammenhang zwischen Mensch und Natur ([Lemma] Ecocriticism/Ökokritik). Mit ihrem Interesse an ökologischen Beziehungen und Naturvorstellungen sind ökokritische Forschungen also auch für die Untersuchung von Idyllen relevant (Nitzke 2018, 281). Insbesondere bezieht sich die vorliegende ökologisch orientierte literaturwissenschaftliche Untersuchung auf das kulturökologische Modell von Literatur nach Hubert Zapf (2002), da es die systematische Erfassung der von der »neuen« Stadtidylle des Dachgartens verhandelten Beziehung zwischen Natur und Kultur erlaubt. Das Modell versteht Literatur als »Sensorium und Ausgleichsinstanz für kulturelle Fehlentwicklungen« (Zapf 2002, 3) und unterscheidet drei Teil-Funktionen von Literatur, die eng miteinander zusammenhängen und als Gliederung des vorliegenden Beitrags fungieren: Ein kulturkritischer Metadiskurs, ein imaginativer Gegendiskurs und ein reintegrativer Interdiskurs.

Als Grundlage für die Anwendung des Modells zeigt ein erster Teil ausgehend von einem motivgeschichtlichen Ansatz nach Topoi auf, welche Bezüge zur Idylle der Kinderroman herstellt und wie er diese gezielt nutzt, um eine »neue« Kindheitsidylle in der Stadt zu inszenieren. Zudem wird auf das phantastische Moment des Werks eingegangen, das eng mit der Entstehung der

5 Bei dem Kinderroman handelt es sich um eine Umarbeitung bzw. Adaption des Hörspiels *Henrike mit dem Dachgarten* von Albert Wendt, das erstmals im Jahr 2017 gesendet wurde.

Idylle verbunden ist. Folgend legt die Analyse dar, wie die Bedrohungen der idyllischen Welt als kulturkritischer Metadiskurs fungieren. Danach stellt der Beitrag den imaginativen Gegendiskurs des Werks heraus, der in der Utopie des Gemeinschaftsgartens liegt. Der darauffolgende Abschnitt fokussiert den reintegrativen Interdiskurs des Kinderromans, der das kulturell Ausgegrenzte mit dem System zusammenführt: Hier steht vor allem die Reintegration der Natur in urbane Lebensräume im Vordergrund. Das Fazit gibt schließlich einen kurzen Ausblick zu möglichen weiterführenden Untersuchungen aus ökonarratologischer⁶ Perspektive.

2 Die Idylle in der Stadt

2.1 Eine phantastische Idylle

Der Dachgarten als »Schauplatz der Idylle« (Jablonski 2022, 407) ist vor allem durch Referenzen auf den *locus amoenus* gekennzeichnet, mit dem er nicht nur die semantischen Merkmale des Kleinen und der Begrenztheit (Jablonski 2022, 407) teilt. Bereits der Titel des ersten Kapitels, »Ein sanfter Hügel Moos« (Wendt 2018, 5) leitet in die idyllische Szenerie ein: Es ist Frühling und auf dem Dach eines Wohnhauses befindet sich ein Moosbeet, das »Henrikes Dachgarten« getauft wird. Wie durch ein Wunder wachsen über Nacht Bäume, genauer gesagt zwei junge und »bezaubernd schön[e]« (Wendt 2018, 7) Birken, deren Zweige »im sanften Frühlingswind« (Wendt 2018, 8) rauschen. Die Natur korrespondiert hier nicht nur mit einem Zustand von Harmonie und Freude, der typisch für die Idylle ist (Zemanek 2015, 194), sondern auch mit einem Aufblühen, das in Kontrast zu natürlichen Veränderungen anderer Jahreszeiten wie Herbst oder Winter steht.

Mit der Zeit wächst der Garten (Wendt 2018, 9): Es »spross hauchzart eine Wiese unter den Birken«, viele Insekten tanzen um »die Bäumchen« und Vögel schaukeln an den »weich herabhängenden Zweigen der Birken«. Das Diminutiv trägt in dem Beispiel sprachlich zum Begrenzten und »Kleinen« der Idylle

6 Die Ökonarratologie ist ein junges Forschungsfeld, das den Ecocriticism und seine Fragestellungen mit der Narratologie verbindet (James 2015, xv). Sie reflektiert u.a. typische narratologische Konzeptionen wie »Figur« und stellt die Frage nach den Möglichkeiten narrativer und sprachlicher Darstellungsformen ökologischer Konzepte oder der literarischen Repräsentation des Nicht-Menschlichen.

bei. Das Minimum an Ausstattung des *locus amoenus* besteht nach Ernst Robert Curtius (1973 [1948], 202) aus »einem Baum (oder mehreren Bäumen), einer Wiese und einem Quell oder Bach. Hinzutreten können Vogelgesang und Blumen. Die reichste Ausführung fügt noch einen Windhauch hinzu.« Zwar weist Wendts Kinderroman die genannten Merkmale bis auf den Quell bzw. Bach auf, jedoch erarbeitet die hier vorgenommene Analyse anhand ihrer über die reinen Begriffe hinausgehenden semantischen Perspektive, inwiefern der Dachgarten als *locus amoenus* bezeichnet werden kann. Wie im Folgenden noch gezeigt wird, übernehmen die Bäume als idyllisches Motiv vor allem drei Funktionen: Erstens tragen sie als Lebensraum für Tiere zur Kreation der Idylle bei und schützen diese auch aktiv vor Bedrohungen. Zweitens übernehmen sie für Henrikes Husten eine heilende Funktion. Und drittens machen sie den idyllischen Dachgarten zu einem Ort der Gesundheit, Erholung, Ruhe und Stabilität (Kuhlmann 2022, 353), der in Opposition zum Rest der Stadt mit seiner Konnotation des Urbanen steht. Das Entstehen der Idylle auf diegetischer Ebene wird auf formaler Ebene gespiegelt durch die zarten, in grün gehaltenen Illustrationen von Linda Wolfsgruber, die den Text begleiten und meist Tiere oder Pflanzen abbilden.

Neben Bezügen zu klassischen Motiven wie dem Baum und Topoi wie dem *locus amoenus* ist auch die Markierung des Dachgartens als »Ort der Liebe« (Borghardt 2022, 484) idyllisch: Der Dachwanderer, der zwischendurch immer wieder auftaucht, ist ein »Jüngling aus der Luft« (Wendt 2018, 13). Da Henrike anfangs versucht, ihn zu ignorieren, beschreibt die heterodiegetische Erzählinstanz mit Nullfokalisierung die Beziehung des Mädchens zum Jungen pejorativ als »Püh-Verhältnis« (Wendt 2018, 54). Die anfängliche Abneigung wandelt sich im Verlauf der Handlung allmählich zu einer Annäherung der beiden Figuren. Doch der Text inszeniert nicht nur eine aufkeimende menschliche Zuneigung bzw. Liebe, sondern auch die Liebe zur Natur: So beschreibt das fünfte Kapitel nicht nur, wie sich Henne und die Kaminkehrer in die Lehrerin Frau Schöne-Mauze »vergucken«, sondern ebenso, wie sich Letztgenannte »in Henrikes Dachgarten verknallt« (Wendt 2018, 25). Auch sind die Besucher*innen des Gartens in die geschlüpften Küken »vernarrt« (Wendt 2018, 29).

Henrikes Dachgarten weist nicht nur Bezüge zur Idylle bzw. zum *locus amoenus* auf, sondern lässt sich auch als »phantastische Utopie« (Hollerweger 2019, 41) bezeichnen: Denn das Werk ist eng mit dem Phantastischen verbunden, das nach Roger Caillois (1974, 45) einen »Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt« offenbart. Tzvetan Todorov (1972, 40–42)

verortet das Phantastische zwischen dem Wunderbaren und dem Unheimlichen, was die Unschlüssigkeit der impliziten Rezipierenden und der handelnden Figuren über eine natürliche oder übernatürliche Erklärung eines Ereignisses hervorruft. In *Henrikes Dachgarten* ist diese Unschlüssigkeit in der Opposition der unterschiedlichen Positionen Hennes und Henrikes erkennbar. Denn während der Dachdecker von einem übernatürlichen Ereignis ausgeht, versucht das Mädchen, das Ereignis rational zu erklären:

»Aber Wunder gibt es«, fuhr Henne unbeirrt fort. »Das lasse ich mir nicht ausreden. Dieser Garten ist ein Wunder. Warum hat er so eine Anziehungskraft? [...]« »Es gedeiht hier«, erklärte Henrike, »weil uns ein steiles Ziegeldach vor dem Nordwind schützt und der Dachschuppen vor dem Westwind, weil es hier viele warme Schornsteine gibt, die das Wetter beruhigen. Da hast du dein Wunder. Nun schlaf.« (Wendt 2018, 18–19)

Die Bezüge auf das Phantastische übernehmen dabei die Funktion, den Blick der Leser*innen für die Wunder der Natur zu schärfen, die sich exemplarisch im Dachgarten zeigen und sich darüber hinaus rationalen Erklärungen verwehren. Darüber hinaus nutzt der Kinderroman Bezüge zum Wunderbaren, um in seinem achtzehnten Kapitel die Vorstellung vom Tod des Dachdeckers auf kindgerechte Art und Weise zu thematisieren⁷: So imaginiert der Dachdecker Henne seinen Tod als Gang an der Hand eines Kinds über eine »Nebelbrücke zur anderen Straßenseite« (Wendt 2018, 78). Hier ließe sich eine Verbindung zur lateinischen Phrase des gleichnamigen Gemäldes von dem italienischen Barockmaler Giovanni Francesco Barbieri *Et in Arcadia Ego* ziehen, die daran erinnert, dass der Tod auch in der Idylle präsent ist.

2.2 Bedrohungen der ›heilen Welt‹

Henrikes Dachgarten erscheint auf den ersten Blick zwar als idyllische, ›heile Welt‹, jedoch trägt dieser Schein: Der Dachgarten ist nämlich durch unterschiedliche Faktoren bedroht, darunter in erster Linie durch Frau Hux sowie durch die Natur selbst. Die Bedrohungen der Dachgarten-Idylle und die

7 Das idyllische Verfahren des Ein- bzw. Ausschließens betrifft in Wendts Werk nicht nur das Figurenarsenal, sondern auch eine Meta-Reflexion über den Inhalt von Kinderbüchern selbst: So behauptet die Erzählinstanz, dass »Schreckensbilder nicht in Kinderbücher [gehören]« (Wendt 2018, 37) und auch Henne findet, dass manche Themen »Kinder nicht an[gehen]« (Wendt 2018, 61).

Evokation einer möglichen Zerstörung korrespondieren mit der ersten Funktion in Hubert Zapfs (2002) kulturökologischem Modell von Literatur, dem kulturkritischen Metadiskurs. Der kulturkritische Metadiskurs meint die Funktion von Literatur, typische »Defizite, Einseitigkeiten, Blindstellen und Widersprüche dominanter politischer, ökonomischer, ideologischer oder pragmatisch-utilitaristischer Systeme zivilisatorischer Macht« (Zapf 2002, 64) zu repräsentieren. Hier spielen Dualismen wie ›Natur vs. Kultur‹ oder ›Chaos vs. Ordnung‹ eine Rolle, die auch in *Henrikes Dachgarten* verhandelt werden. Die durch den Eingriff eines Erwachsenen bedrohte Idylle ist insbesondere in der Kinder- und Jugendliteratur ein wiederkehrendes Motiv (Wanning und Stemmann 2015, 261).

Exemplarisch kann hierfür die Antagonistin Frau Hux gelten. Bereits ihr Name und ihr Lieblingswerkzeug, ein Besen, kennzeichnen sie als »Putz- und Stutzhexe« (Wendt 2018, 17). Frau Hux charakterisiert passend zu dieser Beschreibung vor allem ihr Wille, für Ordnung zu sorgen, und alles zu kontrollieren. Das Wesen der Natur erträgt Frau Hux somit nicht, wie in folgenden Reimen zum Ausdruck kommt (Wendt 2018, 15): »Wildnis nagt am Abendlande! Schreck und Graus! Ein Dschungel schluckt das Haus!« Die Natur, die das Haus und Stadtbild verändert, nimmt Frau Hux als Bedrohung wahr. Ihr Ordnungs- und Kontrollwille steht für die Zähmung der Natur, die gleichzeitig auch mit einer Zähmung des Kindes Henrike verbunden ist: In dem Brief, den Frau Hux an Henrikes Lehrerin schreibt, bittet sie darum, »die Verwilderung des Kindes zu unterbinden« (Wendt 2018, 23). Das Werk zeigt somit auch eine enge Verbundenheit von Kindheit (Henrike) mit der Natur, die an die Romantik anschließt.

Frau Hux passt durch ihr Verhalten und ihre Einstellung somit nicht in den Dachgarten und seine Gemeinschaft (Wendt 2018, 45): »Ihr Geschrei zerstörte allen Zauber.« Deutlich wird in der Figur von Frau Hux das idyllische Verfahren des Ein- bzw. Ausschlüssens (Gerstner 2022, 18): Während eine Vielzahl anderer Figuren im Laufe der Handlung Teil der Gartengemeinschaft werden, wird Frau Hux aufgrund ihrer Nicht-Passung von dieser und auch von der Natur ausgeschlossen. So formuliert Henne explizit »auf dem Dach sind Sie nicht willkommen« (Wendt 2018, 16) und die Birkenzweige peitschen ihr entgegen (Wendt 2018, 16). Der Ausschluss von Frau Hux als potenziell ›domestizierendes‹ Element der Erzählung, das explizit nicht erwünscht ist, erlaubt sowohl die unabhängige Entwicklung Henrikes als auch das freie Wachstum der Natur im Dachgarten. Zwar helfen die Menschen der »unsichtbaren Kraft« (Wendt 2018, 9) der Natur z.B. durch den Bau von Schutz- und Brutplätzen für die Tie-

re, jedoch ist der Dachgarten von diesen nicht explizit angelegt worden. Dies lässt Henrikes Dachgarten ebenfalls als *locus amoenus* erscheinen, der einen ursprünglich »wildem« Naturausschnitt darstellte.

Neben äußeren Bedrohungen gibt es auch Bedrohungen innerhalb des Dachgartens selbst, die die Idylle temporär gefährden (Wendt 2018, 63): »Manchmal gab es in Henrikes Dachgarten auch Katastrophen. Einfach so.« Zu diesen gehören bspw. Hennes Fall in das Dach, der Kampf um das Leben eines Kükens oder die Verwüstung des Dachgartens durch einen Sturm. Letztlich kann die Gefahr jedoch immer wieder gebannt und die Idylle gesichert werden: So beißt z.B. das »Knurrvieh« (Wendt 2018, 33) in Kater Siegberts Schwanz, als dieser versucht, ein Küken zu fressen (Wendt 2018, 42): »Dann ging alles sehr schnell. Nicht der Kater stürzte sich auf das Küken, sondern ein knurrendes, pelziges Ungetüm stürzte sich auf den Kater. Der Kampf war kurz. Der Kater Siegbert schrie, das pelzige Tier knurrte. Dann war es wieder still.« Der Sturm »ermuntert« (Wendt 2018, 54) sogar das Leben im Dachgarten, der sich schnell wieder vom Unwetter erholt. Das Werk zeigt somit die Selbstregulationsfähigkeit des Ökosystems.

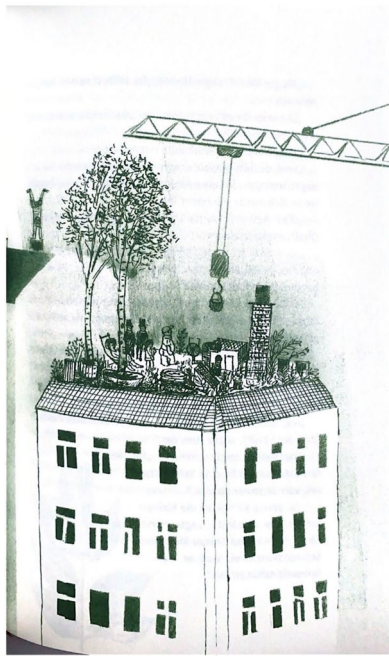
2.3 Ein utopischer Gemeinschaftsgarten

Das heterogene Figurenpersonal des hier untersuchten Kinderromans, vom Kind Henrike über den Dachdecker Henne bis hin zu der Lehrerin Frau Schöne-Mauze, beinhaltet zwar keine Figuren klassischer Idyllen, weist allerdings trotzdem einige Bezüge zur Idylle auf: Henrike verdeutlicht zunächst die »Verwurzelung der Idylle in der Kindheit« (Böschenstein 2001, 130–131). Hinzu tritt das Liebes-Motiv, das bereits in klassischen Idyllen zentral steht: So nähern sich Henrike und der Dachwanderer durch den Dachgarten an, in dem eine »große Verknallung« (Wendt 2018, 23) auch zwischen den anwesenden Männern und der Lehrerin Frau Schöne-Mauze stattfindet. Auffällig ist die Inszenierung einiger Figuren, darunter Henrike, Henne und die Lehrerin, als besonders »schön« (Wendt 2018, 5), sodass sich die Figuren in die Harmonie des Dachgartens fügen. Das Figurenpersonal des Werks weist allerdings nicht nur Bezüge zur Idylle auf, sondern auch zur Utopie, wie der folgende Abschnitt aufzeigen soll.

»In dem Maße, in dem der für die Idylle konstitutive, geschützte und harmonische Binnenraum zunehmend als bedroht und brüchig dargestellt wird, gewinnt das idyllische Gegenbild an soziokultureller Eigendynamik und Bestimmungsmacht.« (Gerstner und Riedel 2018, 13) Das utopische Moment von

Idyllen liegt in ihrem Entwurf von Gegenbildern begründet. Diese weisen einen Bezug zur zweiten Funktion von Literatur in Hubert Zapfs (2002) Modell, dem imaginativen Gegendiskurs, auf. Hiermit ist die literarische »Inszenierung dessen, was im kulturellen Realitätssystem marginalisiert, vernachlässigt oder unterdrückt ist« (Zapf 2002, 64), gemeint. Das Figurenpersonal des Werks gibt dem kulturell Marginalisierten eine Stimme: Dies wird bspw. an der Figur Hennes deutlich, die »einen leichten Dachschaden« (Wendt 2018, 5) hat und menschenfeindlich ist. Der Dachdecker konstatiert gekränkt: »Mich gibt es einfach nicht in eurer Bücherwelt.« (Wendt 2018, 71)

Abb. 1: Henrikes Dachgarten



Wendt (2018, 59)

Wendts Werk stellt sich allerdings gegen diese Behauptung, da die Figur des Dachdeckers im Kinderroman neben der Figur Henrikes als Protagonist fungiert. In *Henrikes Dachgarten* kommen durch das gemeinsame Projekt

die verschiedensten Figuren zusammen und formen eine vielfältige, neue Gartengemeinschaft. Die Illustration (Wendt 2018, 59) (vgl. Abb. 1) zeigt, diese »kleine Gesellschaft« (Wendt 2018, 56) der »phantastische[n] Utopie« (Hollerweger 2019, 41) steht für ein friedliches Miteinander im sozialen und ökologischen Sinne, das an die idyllischen Entwürfe von Gemeinschaftsleben und Freundschaft des späten 18. Jahrhunderts anschließt (Böschstein 2001, 124): So werden nicht nur neue Freundschaften geknüpft, sondern die Figuren kümmern sich auch mit viel Hingabe um die tierischen und pflanzlichen Lebewesen im gemeinsam geschaffenen, gepflegten und geteilten Lebensraum (Wendt 2018, 21). Damit veranschaulicht »Henrikes Gartenwelt« (Wendt 2018, 29) als Wunschbild der Zukunft das Denkmodell des planetarischen Gärtnerns des französischen Landschaftsarchitekten Gilles Cléments (2015). Dieses konzipiert die Welt als Garten von morgen und die Menschheit als seine Gärtner*innen und gleichberechtigte Partner*innen. Die aktive Gestaltung der Welt von morgen im Sinne eines (Garten-)Projekts bedeutet ein Zusammenleben nicht nur in der Natur, sondern mit dieser. Insofern sind idyllisches und utopisches Moment des Dachgartens eng miteinander verbunden.

2.4 Eine grüne Oase in der Großstadt

Nicht nur bringt der Dachgarten Menschen im Sinne der oben erwähnten Gartengemeinschaft zusammen, die an das Motiv der familiären Lebensformen klassischer Idyllen anschließt (Böschstein 2001, 125). Sondern der Dachgarten verbindet als grüne Oase in der Großstadt auch die Menschen (wieder) mit der Natur. Unter Rückgriff auf die raumsemantische Theorie Jurij Lotmans (1993 [1970]) zeigt das folgende Kapitel auf, inwiefern der Dachgarten in dem urbanen Umfeld als moderner *locus amoenus* erscheint, der durch *urban gardening* geschaffen werden kann. Insbesondere spielt die Funktion des Dachgartens als Entwicklungs- und Rückzugsort eine Rolle, da er bspw. für die Lehrerin eine Auszeit aus dem stressigen Alltag bedeutet. Die Verbindung von Sozialem und Ökologischem sowie von Natur und Kultur korrespondiert dabei mit der dritten Funktion von Literatur in Hubert Zapfs (2002) Modell, dem reintegrativen Interdiskurs. Damit gemeint ist die »Reintegration des Verdrängten mit dem kulturellen Realitätssystem« bzw. das »Zusammenführen des kulturell Getrennten« (Zapf 2002, 66). Dieses geschieht im Kinderroman durch seine Bezüge zur Idylle jedoch mehr als »oberflächliche Harmonisierung« (Zapf 2002, 65–66) denn als Auslöser von tiefergehenden Konflikten und Krisen.

Die dritte Funktion zeigt sich im Werk bspw. durch die Integration des alten, einsamen und armen Old Botte in die Gartengemeinschaft. Er bekommt im Dachgarten seinen Platz in Form einer Bank. Zudem wird seine Dachkammer mit dem Dachgarten durch eine Geheimtür verbunden (Wendt 2018, 69–70). Old Botte findet dies »wunderbar«, denn Henrikes Dachgarten ist für ihn wie der Himmel (Wendt 2018, 69). Die vereinigende Wirkung des Gartens zeigt auch das feierliche Wiedersehen der Brüder mit ihrem Vater Old Botte am Ende der Handlung (Wendt 2018, 82). In dem Zusammenfinden der Feiernden im Dachgarten lässt sich der tradierte idyllische Topos des Fests (Rohmer 2022) wiederfinden, das in Wendts Kinderroman eine integrative Funktion erfüllt. Deutlich wird, dass der Dachgarten nicht auf eine von den Figuren operationalisierte Funktion beschränkt, sondern in erster Linie ein Angebot der wiederkehrenden Natur für einen Rückzug, ein Zusammenkommen oder das Bestaunen ihrer Wunder ist. Da der Dachgarten diese verschiedenen Potenziale bietet, ist er ein Freiraum nicht nur für das Kind Henrike, sondern auch für alle anderen Besucher*innen.

Bereits das Cover weist Henrikes Dachgarten als außergewöhnlich aus. Denn der Garten entsteht auf dem unfruchtbaren Gelände eines »kahlen, unwirtschaftlichen Hausdach[s] einer großen Stadt« (Wendt 2018, 86). Das Kinderbuch inszeniert jedoch gerade dieses urbane Umfeld als für den Segen der Gartenfeen prädestiniert, da in diesem die Natur einen immer geringeren Platz einnimmt. Die Betonung der Höhe des Dachgartens steht in topologischer Opposition zur Krummen Gasse. Die topologische Opposition ist mit dem semantischen Gegensatz zwischen der Harmonie und Übersichtlichkeit der Dachgarten-Idylle auf der einen Seite und den wuselnden Einkaufsmenschen und Unübersichtlichkeit der Straße auf der anderen Seite verbunden (Lotman 1993 [1970], 327). So wertet Henne: »Da unten aber ists fürchterlich...« (Wendt 2018, 34). Zudem steht gute »Höhenluft« des Gartens den »Schmutzkarnickel[n], die die Luft dick machen über der Stadt« (Wendt 2018, 60), entgegen. Der Dachgarten kann somit nicht nur als ein Gegenentwurf zur Marginalisierung und Zerstörung der Natur durch den Menschen, sondern auch als Gegenort zur modernen Konsumgesellschaft verstanden werden.

Mit der Herausstellung der heilenden Funktion von Natur, genauer gesagt der Bäume, schließt der Kinderroman an Texte wie *Heidi* (Spyri, 1978 [1880]) und den tradierten Topos einer krankmachenden Stadt und einer gesundheitsfördernden Natur an (Wendt 2018, 19): »Die Birken tropften köstlichen Birkensaft auf Henrikes Lippen und heilten ihren blöden Husten.« Auch die Lehrerin Frau Schöne-Mauze nutzt den Dachgarten, in dem sie glücklich

ist und sich entspannen kann, als Fluchttort vor dem Stress (Wendt 2018, 24). In der Lage des Dachgartens zwischen Himmel und Erde ist somit das idyllische Verfahren des Harmonisierens bzw. Vermittelns (Schmitt 2022a, 32) zwischen Natur und Kultur, Natur und Stadt, Natur und Mensch zu erkennen. Letztgenannte kommt in Form einer regelrechten Verschmelzung von Henne, der »wie aus dem Boden gewachsen« (Wendt 2018, 15) erscheint, und dem Dachgarten zum Ausdruck. Durch die Zusammenarbeit von Tier und Mensch, der brütenden Wildente und der »Glucke« (Wendt 2018, 27) Henrike, entsteht sogar neues Leben: »Was für ein Geschenk!« (Wendt 2018, 22). Anhand des idyllischen Motivs des Nests (Schmitt 2022b, 507), das die Geborgenheit des Dachgartens als sicherer Rückzugsort verkörpert, betont der Kinderroman die menschliche Fürsorge gegenüber der Natur und stellt die Frage nach dem menschlichen Eingreifen in natürliche Prozesse. Er beantwortet sie initial mit einem generellen Heraushalten des Menschen aus natürlichen Prozessen (Wendt 2018, 34), die mit der Regenerationsfähigkeit und Widerstandsfähigkeit der Natur begründet wird (Wendt 2018, 54). Dagegen scheinen menschliche Eingriffe in die Natur (nur dann) legitim, wenn diese zur Bewahrung und Pflege der Natur beitragen.

3 Fazit: Die (Garten-)Stadt der Zukunft

Der Kinderroman *Henrikes Dachgarten* lässt sich exemplarisch als Beispiel dafür lesen, inwiefern sich aktuelle Texte für Kinder auf die Idylle und idyllische Verfahren beziehen, um alternative Zukunftsorte zu imaginieren. Die neuen urbanen Idyllen imaginieren ein anderes Zusammenleben in und mit der Natur und dekonstruieren den Stadt-Land-Gegensatz. Henrikes Dachgarten weist durch seine friedliche Harmonie, idealisierte Natur, Begrenztheit und als Ort der Liebe Bezüge zum *locus amoenus* auf. Der Garten als »buchstäbliche[r] Topos der Idylle« (Jablonski 2022, 407) ist Entwicklungs- und Freiraum für das Kind Henrike. Somit entsteht durch das *urban gardening* eine Kindheitsidylle, die in aufklärerischer Tradition die Natur als geeigneten Entwicklungsraum für das Kind ansieht. Daneben tragen auch Bezüge zum Phantastischen dazu bei, die Wunder der Natur zu feiern.

Das Changieren und das Spannungsverhältnis zwischen Idealisierung und Katastrophe, die die beiden Pole der Idylle darstellen (Jablonski 2019, 1), sowie das Entstehen des Dachgartens auf einem unfruchtbaren Gelände machen ihn zu einem – wenn auch temporären – Ort der Dualität und des Widerspruchs«

(Haberl 2021, 165). Denn Spannungen innerhalb des Gartens, die z.B. der böse Kater Siegfried hervorruft, können letztlich immer wieder gebannt und die Idylle gesichert werden: »Das Küken Quirl hatte nichts vom Kampf um sein Leben gemerkt.« (Wendt 2018, 42) Nachdem das Unwetter das Küken Quirl mitreißt, taucht es später wieder auf und »[a]lles war heil« (Wendt 2018, 54). Der kulturkritische Metadiskurs des Kinderromans verhandelt dabei vor allem die Oppositionen Natur vs. Kultur bzw. Mensch und Chaos vs. Ordnung bzw. Kontrolle und kann als Plädoyer für mehr Natürlichkeit gedeutet werden.

Während in der Figur von Frau Hux das idyllische Verfahren des Ausschließens zum Tragen kommt, ist es für das utopische Moment der Dachgarten-Idylle das Einschließen: Im Laufe der Handlung zieht sie immer mehr Menschen, Pflanzen und Tiere an, die eine neue, vielfältige Gartengemeinschaft bilden und in Frieden, Freundschaft und Harmonie zusammenleben. Der Dachgarten fungiert damit als »inklusive Begegnungsort« (Brendel-Perpina und Lägél 2019, 43). Die aktive Gestaltung der Welt von morgen im Sinne eines (Garten-)Projekts bedeutet ein Zusammenleben nicht nur *in* der Natur, sondern *mit* dieser. Der imaginative Gegendiskurs von Wendts Werk ist nicht nur in der Inszenierung der Natur zu sehen, sondern auch im Figurenarsenal.

Die urbane Idylle vereint mit dem reintegrativen Interdiskurs und dem idyllischen Verfahren des Harmonisierens bzw. Vermittels das Soziale mit dem Ökologischen, Stadt bzw. Mensch und Natur. Die Reintegration der Natur in den urbanen Lebensraum verändert das Stadtleben und stellt sich gegen die Hektik und Naturentfremdung bzw. -vergessenheit der Moderne (Böhme 1988, 29). Der im Kinderroman thematisierte Zukunftstrend des *urban gardening* verdeutlicht auf diese Weise gleichermaßen, dass die Stadt der Zukunft dem Garten einen wieder prominenteren Platz einräumen sollte. Denn dieser ermöglicht in seiner vereinigenden Funktion nicht nur neue Bekanntschaften und den Kontakt mit der Natur, sondern er fungiert auch als Fluchtmöglichkeit aus einem modernen, stressigen Alltag. Damit erscheint der im Werk dargestellte Dachgarten als modellhafter Ort des Harmonierens von Gegensätzen.

Weiterführend ließe sich *Henrikes Dachgarten* aus der Perspektive der Ökonarratologie untersuchen, die u.a. nach den Möglichkeiten der narrativen Repräsentation des Nicht-Menschlichen fragt. Hier wären vor allem die interne Fokalisierung nichtmenschlicher Figuren oder die *Agency* der Natur von Interesse. Darüber hinaus stellt *Henrikes Dachgarten* die Frage nach der (zukünftigen) Gestaltung von Unterricht, aus dem sich analog zu einem kleinen Hügel Moos etwas Großes entwickeln kann. Dies betonen die innerhalb der Handlung einzigen Worte des Dachwanderers, »Ein Fastnichts und dann

das« (Wendt 2018, 48). Die vorliegende Untersuchung erarbeitete für diese sich anschließende Fragestellung bereits eine erste Grundlage: Wie gezeigt werden konnte, rückt die Idylle des Dachgartens die Wunder der Natur in den Fokus und imaginiert die Rückkehr der natürlichen Welt in den städtischen Raum, mit der auch eine (wieder) intensivere schulische Auseinandersetzung verbunden ist (Wendt 2018, 85–86).

Literaturverzeichnis

- Böhme, Hartmut. *Natur und Subjekt*. Suhrkamp, 1988.
- Böschenstein, Renate. »Idyllisch/Idylle.« *Ästhetische Grundbegriffe* 3, hg. von Karlheinz Barck et al., J.B. Metzler, 2001, S. 119–138.
- Borghardt, Dennis. »Locus amoenus.« *Handbuch Idylle: Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 483–485.
- Brendel-Perpina, Ina, Luisa Lägél. »Zwischen Aufklärung, Katastrophe und Hoffnung: Ökologie in der Kinder- und Jugendliteratur.« *KU ZLB*, Nr. 3, 2019, S. 39–45.
- Caillois, Roger. »Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction.« *Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur*, hg. von Rein Zon-dergeld, Suhrkamp, 1974, S. 44–83.
- Clément, Gilles. *Gärten, Landschaft und das Genie der Natur*. Matthes & Seitz, 2015.
- Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 1948. Francke, 1973.
- Ewers, Hans-Heino und Andrea Weinmann. »Die neunziger Jahre.« *Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur* 2, hg. von Reiner Wild, J.B. Metzler, 2002, S. 455–463.
- Gerstner, Jan, Christian Riedel. »Einleitung: Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart.« *Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart*, hg. von Jan Gerstner und Christian Riedel, Aisthesis, 2018, S. 7–20.
- Gerstner, Jan, Jakob Heller und Christian Schmitt. »Einleitung.« *Handbuch Idylle*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022a, S. 1–7.
- Gerstner, Jan, Jakob Heller und Christian Schmitt. »Idylle als Verfahren.« *Handbuch Idylle*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022b, S. 11–16.

- Gerstner, Jan. »Einschließen/Ausschließen.« *Handbuch Idylle*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 17–24.
- Giuriato, Davide. »Kind/Kindheit.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 465–467.
- Haberl, Hildegard. »Zurück in den Garten: Mythos, Idee, literarischer Raum (Valerie Fritsch und Pascal Quignard).« *Die Pflanzenwelt im Fokus der Environmental Humanities: Deutsch-französische Perspektiven*, hg. von Aurélie Choné und Philippe Hamman, Peter Lang, 2021, S. 163–184.
- Hollerweger, Elisabeth. »Vom Kind zum Weltretter.« *JuLit*, Nr. 3, 2019, S. 37–45.
- Jablonski, Nils. *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*. J.B. Metzler, 2019.
- Jablonski, Nils. »Garten.« *Handbuch Idylle: Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 407–410.
- James, Erin. *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*. Ohio State University Press, 2015.
- Kuhlmann, Hauke. »Baum.« *Handbuch Idylle: Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 351–354.
- Lehnert, Nils. *Idyllen und Sehnsuchtsorte in Literatur und Medien für Kinder und Jugendliche*, Beltz, 2024.
- [Lemma] Idylle. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 2000.
- [Lemma] Ecocriticism/Ökokritik. *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 2013.
- Lotman, Jurij Michailowitsch. *Die Struktur literarischer Texte*. 1970. Fink, 1993.
- Mikota, Jana. »Zwischen einer »beschädigten Idylle« und einer rasanten Medienwelt. Die Kinder- und Jugendliteratur der 1990er-Jahre.« *kj&m*, 68. Jahrgang, Nr. 3, 2016, S. 3–13.
- Mikota, Jana. »Urban Gardening in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur.« *Ökologische Kinder- und Jugendliteratur. Grundlagen – Themen – Didaktik*, hg. von Jana Mikota und Carmen Sippl, Studienverlag, 2024a, S. 298–306.
- Mikota, Jana. »Wenn die Hausmeisterwohnung zum Süden wird. Prekäre Idyllen in ausgewählten Kinderromanen (1992–2022).« *Idyllen und Sehnsuchtsorte in Literatur und Medien für Kinder und Jugendliche. Fachwissenschaftliche Analysen – fachdidaktische Modellierungen*, hg. von Nils Lehnert, Beltz, 2024b, S. 79–90.

- Nitzke, Solveijg. »Ecocriticism.« *Handbuch Idylle: Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 279–285.
- Planka, Sabine. »Gardens have to grow somewhere, after all. Stadtgärten und das Konzept *Urban Gardening* im Bilderbuch.« *kjls&m*, 70. Jahrgang, Nr. 1, 67–75.
- Pohlmann, Carola. »Die kleinen Gärtner«. Zur Funktion von Gartendarstellungen in Kinderbüchern des 18. und 19. Jahrhunderts.« *kjls&m*, 70. Jahrgang, Nr. 1, 2018, S. 3–12.
- Rohmer, Ernst. »Fest.« *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022, S. 395–398.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emile oder Über die Erziehung*. 1762. Reclam, 2019.
- Schmitt, Christian. »Harmonisieren/Vermitteln.« *Handbuch Idylle: Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022a, S. 25–34.
- Schmitt, Christian. »Nest.« *Handbuch Idylle: Verfahren – Traditionen – Theorien*, hg. von Jan Gerstner, Jakob Heller und Christian Schmitt, J.B. Metzler, 2022b, S. 507–508.
- Spyri, Johanna. *Heidi*. 1880. Insel-Verlag, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *Einführung in die fantastische Literatur*. Carl Hanser, 1972.
- Wanning, Berbeli, Anna Stemann. »Ökologie in der Kinder- und Jugendliteratur.« *Ecocriticism. Eine Einführung*, hg. von Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe, Böhlau, 2015, S. 258–270.
- Wendt, Albert. *Henrike mit dem Dachgarten*. Erstsending 09.07.2017.
- Wendt, Albert. *Henrikes Dachgarten*. Jungbrunnen, 2018.
- Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie: Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*, Max Niemeyer Verlag, 2002.
- Zemanek, Evi. »Bukolik, Idylle und Utopie aus Sicht des Ecocriticism.« *Ecocriticism. Eine Einführung*, hg. von Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe, Böhlau, 2015, S. 187–204.

Information zu den Beitragenden

Bernd Appel (Dr. phil.) hat von 2009–2014 Erziehungswissenschaften mit den Fächern Deutsch und Geschichte an der Universität Hamburg studiert. Zwischen 2015–2018 erfolgte das Studium der Germanistik mit dem Abschluss Master of Arts sowie die Promotion im Fachbereich Germanistik an der Fakultät für Geisteswissenschaften bei Prof. Dr. Bernhard Jahn und Prof. Dr. Jan Christoph Meister an der Universität Hamburg. 2022 erschien die Dissertationsschrift »Antisemitismus und Ahasver – Der ›Ewige Jude‹ als literarische Fiktion des ›Anderen‹«. Seit 2024 bilden die Themen Manga und Game Studies einen weiteren Schwerpunkt seiner literatur- und medienwissenschaftlichen Forschung.

Endre Hárs (Prof. Dr.) ist Leiter des Lehrstuhls für deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft am Germanistischen Institut der Universität Szeged und ist Vorsitzender der Gesellschaft Ungarischer Germanisten. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind: Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte Österreich-Ungarns (1867–1918), deutschsprachige und ungarische Fantastik. Veröffentlichungen im Umfeld des Beitrags sind: Freunde mit Fell. Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* als »Evolutionsromanze« (Quarber Merkur 124); Falsche Paradiese. Über Heinz Riedlers Postapokalypsen (Quarber Merkur 124); Wie erzählt man im kosmischen Maßstab? Science-Fiction und extraterrestrische Wende (Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2023).

Maria Kraxenberger (Dr. phil.) ist Juniorprofessorin für Interdisciplinary English Studies an der Universität Mannheim. Zuvor war sie u.a. am Max-Planck-Institut für Empirische Ästhetik, am DH Lab der Universität Basel und an der Universität Stuttgart tätig. Sie promovierte an der Freien Universität Berlin mit einer empirischen Arbeit zu Klang-Emotion-Assoziationen in Ge-

dichten, weitere Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich zeitgenössischer Lese- und Schreibphänomene.

Magdalena Mühlböck (M.E.d.) ist Universitätsassistentin am Institut für Germanistik der Universität Klagenfurt. Aktuell arbeitet sie an ihrer Dissertation, in der sie den Umgang mit dem kolonialen Erbe in einer vergleichenden Analyse von deutschsprachiger Gegenwartsliteratur und ethnografischen Museum untersucht.

Clara Ödén (M.E.d.) ist seit 2021 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachgebiet Didaktik der Geschichte an der Universität Kassel. Clara Ödén studierte Mathematik und Geschichte auf Lehramt an der Universität Bremen. Aktuell arbeitet sie an Ihrer Dissertation, welche Erklärvideos auf YouTube als ein Bestandteil aktueller, digitaler Geschichtskultur untersucht.

Simon Prahll (stud.) studiert Romanistik, Germanistik und Bildungswissenschaften an der Universität Frankfurt und arbeitet als studentische Hilfskraft und Tutor am Institut für Romanische Sprachen und Literaturen am Lehrstuhl der Literaturwissenschaft des Französischen und Italienischen von Prof. Dr. Christine Ott an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M. Er ist Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und Teil der Studiengruppe »Appropriation. Ethische, ästhetische und politische Dimensionen von Aktualisierung«. Er schreibt zum Thema »Queere Aktualisierung von Dantes Commedia« seine Abschlussarbeit.

Anna-Magdalena Schröder (M.E.d.) ist Doktorandin an der Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendmedienforschung (ALEKI) der Universität zu Köln. Zuvor erwarb sie einen Doppelabschluss in Deutsch und Französisch für das gymnasiale Lehramt (binationaler Studiengang an der Universität Leipzig und der Université Lumière Lyon II). In ihrem Dissertationsprojekt untersucht sie die Mensch-Natur-Beziehung in der aktuellen deutsch- und französischsprachigen Jugendliteratur. Gefördert wird sie durch ein Promotionsstipendium der Stiftung der Deutschen Wirtschaft.