

# 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 Klischeeökonomie – 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 Zwielicht, 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.<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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 Coby County* (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.<sup>3</sup> Im Sommercamp des Kollektivs Dolfín 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 »einvernehmliche« 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 Dolfins 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 Dolfphilosophie, 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 Wohlgefühls, vor den Augen eines Fremdkollektivs »schamlos«<sup>4</sup> 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 Ausstärken seelisch-körperlicher Zustände an. Das gleichzeitige Bewusstbleiben und Sich-Fahren-Lassen, das Wohlgefühl 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 »Zwangscharakter 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 Regularn 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 Dolfin 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 »Schwebezustand [...], in dem Rauscherfahrung und Nüchternheit, Selbst- und Fremdbeobachtung, Pflichterfüllung und Zerstreung 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.<sup>5</sup> »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).<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

### 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.<sup>8</sup> 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 Dolfins 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 Dolfin sein, [...] Du bringst den Neubeginn« (Randt 2015, 19), ermuntert Dozent Mariano bereits den jungen Marten. Auch Emma sieht in ihm »den neuen Dolfin [...], 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.<sup>9</sup> 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 dolfinische 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 dolfinischer 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),<sup>10</sup> 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 Dolfins 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 Dolfintreue 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 auszuschöpfen. 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 gattungsmäßige 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 Erzählens*. 2. Auflage. Beck 2023.
- Baudisch, Marvin. »Postpragmatische Achtsamkeit? *PostPragmaticJoy* als emotionaler Zwischenzustand und Ästhetik der Postironie in Leif Randts *Planet 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\\_frschlegel2.html](https://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/1798_frschlegel2.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.