

Anja Gerigk

LMU München (Munich, Germany)

E-Mail: anja.gerigk@germanistik.uni-muenchen.de

„Die ideale Geliebte“ – Utopische Erzählformen im Spiegel neuer Dystopien (Zeh, Dath, Kracht)

„The ideal mistress“ – Utopian narration reflected by new dystopian novels (Zeh, Dath, Kracht)

(ABSTRACT ENGLISH)

This paper argues that recent dystopian novels in German literature mirror and explore the possibilities and problems of utopian narration, not only providing a critical counterpart to ideal societies, but also experimenting with forms and conventions of the original genre. The perspective proposed is therefore more interested in new ways of telling utopian or dystopian stories than in their social, political, and technological visions. Three exemplary readings can illustrate the individual measures that allow contemporary dystopian fiction to comment on basic conditions of literary utopias. 1) Julie Zeh's *Corpus Delicti* introduces an imaginary character – the so-called „ideal mistress“ – to embody the kind of imaginative criticism that should be indispensable for texts writing about either perfect or pessimistic alternatives to our actual world. 2) Dietmar Dath's *Die Abschaffung der Arten* deals with a paradox: presenting multiple settings even though ‚utopia‘, by definition of that term, does not exist any place but nowhere. 3) With *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* Christian Kracht focuses on history, specifically the need for a historical position in order to judge in present times whether the future might turn out better or worse.

Keywords: dystopian fiction, utopian fiction, genre, narrative form, criticism

Gattungsdefinition und Fragestellung

Utopie und Dystopie sind gattungsgeschichtlich und formal so eng verwandt, dass sie auch von der Forschung oft gemeinsam abgehandelt werden. Da sich die dystopische Variante des Genres seit dem zwanzigsten Jahrhundert und gesteigert im neuen Jahrtausend über Grenzen der Nationalliteraturen hinweg verbreitet hat, ist ihr vermehrte Aufmerksamkeit zuteil geworden. Die utopische Erzählfiktion einer antizipierten oder räumlich entfernten Idealgesellschaft verkehrt sich bekanntermaßen in das soziale Übel, den Schreckenstaat, den schlechten Ort (*dys-topos*). Zusätzlich wurde eine Unterscheidung getroffen, je nachdem, ob die damit verbundene kritische Intention sich mehr auf den utopischen Widerpart richtet oder auf gegenwärtige gesellschaftliche Zustände.¹ Doch gerät die Einteilung weniger trennscharf, wenn man bedenkt, dass bereits der von Thomas Morus begründeten Gattung die „Dialektik“ (Voßkamp 2006: 226) von Utopie und Kritik innewohnt. Die Sozialkritik im Verhältnis von „Bild und Gegenbild“ (vgl. Voßkamp 2006) stellt eine Gemeinsamkeit der beiden Traditionslinien dar. Mein Beitrag lenkt den Blick

¹ Als internationale Sprachregelung wurde zuletzt befürwortet, ‚Anti-Utopie‘ statt des generellen Oberbegriffs ‚Dystopie‘ nur für erzählte Utopiekritik zu verwenden, bezogen auf die literarische und ideengeschichtliche Tradition (vgl. Layh 2014: 111).

hingegen auf ein jüngeres Phänomen jenseits der inhaltlichen Gegenüberstellung von „Wunschbild und Warnbild“ (vgl. Kruschel 1995). Dystopische Romane der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur praktizieren eine Erzählkritik des utopischen Romans, d. h. sie wiederholen die Strukturen der literarischen Utopie auf reflexive Weise und bringen sie mit besonderen narrativen Mitteln zur Anschauung.

Eine einfache Definition literarischer Utopie lautet: „Das ideale Gemeinwesen wird in Form einer literarischen Fiktion präsentiert.“ (Seeber 1983: 7) Dieses Verständnis entspricht weitgehend dem Gattungsbegriff, der alle Nachfolger des Staatsromans von Morus mit einschließt. Außerdem ist es üblich, die späteren Dystopien als Teil jener Gattungsgeschichte aufzufassen. Dagegen umgreift ein erweiterter Utopie-Begriff das politische oder ästhetische „Möglichkeitsdenken“ (vgl. Vosskamp / Blamberger / Roussel 2013), bis hin zur Gleichsetzung des Literarischen mit dem Utopischen (vgl. Schmidt 1978: 17). Statt des utopischen Denkens bilden jedoch Formen des utopischen Erzählens den Bezugsrahmen für die untersuchten Texte und Ausschnitte zu ihrer Interpretation.

Dystopien als Gegenstand der Literaturwissenschaft werden meist unter dem Titel ‚Utopie‘ subsumiert, so etwa in den gängigen Sachwörterbüchern. Selbst frühere Einzelstudien zur ‚Anti-Utopie‘ (vgl. Meyer 2001) konzentrieren sich vorwiegend auf die Problemgeschichte des Sozialen, kaum auf genretypische narrative Konstellationen. Spezialisierte Sammelbände nehmen bevorzugt die soziotechnologischen Gedankenspiele ins Visier (vgl. Preusser / Chilese 2013). Daher steht für dystopische Romane kein eigenes Erzählschema zur Verfügung. Für die folgenden Beispielwerke ist es indes kennzeichnend, dass sie produktiv mit gewissen Grundzügen der utopischen Narration umgehen.

Julie Zeh *Corpus Delicti* (2009): Heldin in kritischer Mission

Zehs Roman rückt den Erzählmodus der Gattungsreflexion ins richtige Licht. Nach der bisherigen vergleichenden Einschätzung handelt es sich bei dem narrativen „Prozess“ (Untertitel) zur Gesundheitsdiktatur insgesamt um eine klassische, konventionell gestaltete Dystopie in der Nachfolge Samjatins, Huxleys und Orwells. *Corpus Delicti* bleibe „der traditionellen Form und den charakteristischen Narrationsmustern“ (Layh 2014: 173) verhaftet. Die Ansicht wäre durch eine Ausnahme zu korrigieren, denn innovativ wie beispielhaft für das utopisch-dystopische Verhältnis steht die „ideale Geliebte“. So lautet der Name einer erfundenen, fiktiven Figur; trotzdem übernimmt sie eine Rolle für die Handlung und besitzt zudem größeres ästhetisches Potenzial.

In der Hauptsache von der Protagonistin Mia Holl wahrgenommen, geht die außergewöhnliche Gestalt ursprünglich auf deren Bruder Moritz zurück. Der Systemgegner Holl hinterlässt seiner Schwester das „weibliche[] Hirngespinnst“ (Zeh 2009: 46). Dass die Beschaffenheit jener Fantasie mehrdeutig bleibt, erreicht das nach ihr benannte Kapitel. Darin stellt Mia sich vor,

Kupferrohre beliebig miteinander zu verschweißen. Bis sie vielleicht einem Kranich ähneln. Oder einfach nur ineinandergewickelt sind wie ein Nest aus Würmern. Dann

würde ich das Gebilde auf einen Sockel montieren und ihm den Namen geben:
Fliegende Bauten, oder auch: Die ideale Geliebte. (Zeh 2009: 25)

Erscheint die Bezeichnete eben noch als Artefakt, was ihre Bedeutsamkeit für ästhetische Fragen nahelegt, liegt sie bald schon „auf der Couch, gekleidet in ihr eigenes Haar und das Licht der Nachmittagssonne“ (ebd.: 25). Mehr als bloß geistig anwesend, ist die ideale Geliebte für Mia ansprechbar, äußert sogar eigene, wenngleich von Moritz' Überzeugungen angeregte Gedanken.

Die unentscheidbare Existenz- und Darstellungsweise, wodurch das imaginäre Gegenüber Mias in der realistischen Manier von *Corpus Delicti* hervorsticht, wurde vorerst als surreale Tendenz aufgefasst (vgl. Megendorf 2012: 187). Das unmögliche, dennoch vorstellbare Wesen sei aktiv beteiligt, insofern keine Manifestation des Unbewussten, wie sie einst für den literarischen Surrealismus typisch gewesen ist (vgl. ebd.: 189). Trotzdem lohnt der Versuch, das Rätsel der idealen Geliebten alternativ zu lösen. Der Schlüssel liegt sowohl im Namen der Figur als auch im Prinzip ihres Denkens, Redens und Handelns. Die Tatsache, dass die perfekte Gefährtin in Form eines möglichen Kunstwerks eingeführt wird, erlaubt etymologisch die Anspielung auf das ‚Gemachte‘, somit auf die Wortherkunft der Fiktion. Diese Grundbedingung steht im Zusammenhang mit dem festen Attribut, in dem sich das Phantasma des Querdenkers Moritz Holl ausdrückt: ‚ideal‘, das Kennwort der utopischen Literatur.

„Was dich von innen vergiftet, ist die faule Stelle in der Mitte des Systems.“ (Zeh 2009: 81) Der Satz ihrer unwirklichen Gesprächspartnerin bringt Holls inneren Konflikt zum Ausdruck, er verdichtet die sozialdiagnostische Botschaft des Romans: Mias persönlicher „Riss“, so begründet es die ideale Geliebte, entstand „an dem Tag, als dieses Land auf die Idee kam, sich den Luxus von individuellen Krankheitsgeschichten nicht mehr leisten zu können“ (ebd.: 81). Auf Erzählebene folgt daraus, dass die ideale Geliebte zum ausführenden Organ der dystopischen Gegenwarts kritik wird, indem sie „die faule Stelle in der Mitte des Systems“ beim Namen nennt. Darüber hinaus personifiziert ihre durchweg stilisierte kritische Funktion den Gattungsauftrag eines fiktionalen Gegenbildes, der schließlich Utopie und Dystopie miteinander verbindet.

Als erzählerische Maßnahme ist die ideale Geliebte nicht nur dazu nützlich, Überlegungen Mia Holls zu dramatisieren und damit Monologe zu vermeiden, die aufgrund einer Umarbeitung von der dramatischen zur narrativen Fassung des Stoffes keine Darstellungsoption mehr sein können.² Die unsichtbare Dritte wird immer dann intensiver eingeschaltet, wenn die Heldin der Geschichte auf ihren Gegenspieler, den Gesundheitsideologen Heinrich Kramer, trifft. Die beiden, Mia und Kramer, erfüllen jeder ein Figureschema, auf das dystopische Erzählungen angewiesen sind: den individuell motivierten Widerstandskämpfer gegen die schlechte Ordnung und mindestens einen Antagonisten als Vertreter des Systems, man denke an Orwells *1984*. Einerseits bedient

² Die Analyse befasst sich ausschließlich mit dem Roman *Corpus Delicti*; das zuerst von Zeh verfasste gleichnamige Theaterstück wurde ebenfalls schon erforscht.

Zeh den Standard, andererseits bricht sie ihn, indem sie mit der idealen Geliebten ein reines Konstrukt der kritischen Position in Szene setzt. Mit der abstrakten Figur wird sich *Corpus Delicti* seiner literarischen Stellung bewusst: Der Text reflektiert ‚Kritik‘ als Mittler zwischen Dystopie und Utopie; zugleich thematisiert er die Notwendigkeiten und Grenzen der narrativen Vermittlung.

Nachfolger des Staatsromans geben eine Vorschau auf beste oder schreckliche Welten, sie sind ebenso mit der Frage konfrontiert: Wie lässt sich das erzählen, wie könnte man gesellschaftstheoretische Probleme fiktionalisieren? Daraus erwächst die Tradition, teilweise nicht-erzählerisches Material einzubringen. Manchmal geschieht dies mitten im Text, etwa Mias freiheitliches Manifest gegen die Methode (vgl. Zeh 2009: 186f.); häufiger zeigt die Verlagerung des Traktats in den Anhang oder vor Beginn der Erzählung,³ dass gemessen am romanhaften Modus ein Fremdkörper vorliegt. *Corpus Delicti* geht den Weg eines Vorworts, Zitate aus dem fiktiven Sachbuch „*Gesundheit als Prinzip staatlicher Legitimation*“, Berlin, München, Stuttgart, 25. Auflage“ (ebd.: 8). Hier demonstriert Zeh, dass sie die Konventionen kennt; die ideale Geliebte hingegen ist ein ganz neuer Einfall für dystopische Narration.

Zweifellos besitzt Mia Holls irrealer gedankliche Begleiterin „die Fähigkeit zur Reflexion und Selbstreflexion“ (Megendorf 2012: 188). Nachdem, was soeben zutage gefördert wurde, beinhaltet die reflexive Tätigkeit nicht lediglich eine philosophische, sondern vor allem eine poetologische Rolle. Vielleicht erscheint *Corpus Delicti* dadurch stärker an der Form des Erzählens interessiert, als bislang von Interpreten oder Kritikern erkannt wurde, und weniger abhängig von Genre-Vorbildern. Außerdem repräsentiert die durch Fiktionalität, Idealität und Kritik herausgehobene Gestalt aufgrund ihrer komplexen Gattungsbezüge einen Trend, der allgemeiner beobachtet werden kann: Formalästhetisch oder strukturell betrachtet entpuppt sich die Dystopie, zumal in den Spielarten der aktuellen Gegenwartsliteratur, als ‚ideale Geliebte‘ der Utopie.

Dietmar Dath *Die Abschaffung der Arten* (2008): Unzählige Nirgend-Orte

Während *Corpus Delicti* meist diskursiv gelesen worden ist (vgl. Schroth 2014), also im Interesse an dem verhandelten Gesellschaftsentwurf, analysieren die vereinzelt Aufsätze zu Dietmar Daths *Abschaffung der Arten* vielmehr, wie Erzählweise und dystopisches Sujet aneinander gebunden sind. An Daths gesammelten umfangreichen Werken fällt auf, dass sie „im großen Stil mit der fiktionalen Verwaltung von Wissen“ (Willer 2013: 392) zu tun haben. Dabei klingt eine Herausforderung an, die sich dem utopischen Roman gestellt hat, allerdings mit dem Unterschied, dass der Autor den Zug ins Extrem treibt, in eine „enzyklopädische Polymathie“ (ebd.: 397), worin sich Wissensbestände vervielfältigen, narrativ ineinander verschlingen. Genauso wenig begnügt sich Dath mit einer einzigen Genre-Referenz, stattdessen herrscht synkretistische Gattungsvielfalt (vgl. ebd.: 394). Einzigartig sei *Die Abschaffung der Arten* als „Experimentalroman“ (Borgards 2013: 220),

³ Im Falle von Orwells *1984* umfasst der Gesamttext quasi ein theoretisches Nachwort, die linguistische Abhandlung zum Propagandainstrument „Newspeak“.

genauer ein „Text-Experiment mit Evolutionstheorien“ (ebd.: 231), das (post-)darwinistische Theoreme mittels literarischer Zukunftsvisionen überprüft und zugleich experimentell ermittelt, was für ein Romangebilde dabei herauskommt. Das antizipatorische Vorgehen teilt er mit bekannten Literatur-Arten – Utopie / Dystopie, Science Fiction –, potenziert zum „Futur II: Es wird so gewesen sein.“ (ebd.: 220)

Dath experimentiert, dies wurde noch kaum gesehen, nicht zuletzt mit dem utopischen Erzählen; er testet, wie er das Genre-Potenzial episch ausschöpfen oder besser übermäßig beanspruchen kann. Es liegt auf der Hand, wodurch *Abschaffung der Arten* anders ist als übliche Gattungsexemplare. Keineswegs aus der literarischen Reihe fällt zunächst die Kreuzung mit Science Fiction.⁴ Der erste Schritt über das Gewohnte hinaus erfolgt selbstverständlich dadurch, dass ein ideales Zusammenleben nicht mehr für die menschliche Gesellschaft vorgestellt wird, die fernere Zukunft gehört deswegen jener aus den Tieren hervorgegangenen Nachfolgezivilisation der „Gente“. Trotzdem sollte der so angeschnittene „Diskurs des Posthumanismus“ (Willer 2013: 397), d. h. die kulturelle Debatte um eine nicht mehr vom Menschen, sondern von künstlichen Intelligenzen oder genetischen Züchtungen bestimmten Lebensform, in seinen Folgen für die Textsorte nicht überbewertet werden. Das lateinische Wort *gens*, dessen die Neubildung Daths sich bedient, birgt neben dem Verweis auf die biologische Art und das Geschlecht als Gattung des Lebens auch den Plural *gentes*, welcher stellvertretend für Gemeinschaft stehen kann, für einen Verbund von der Familie bis zur Nation. Ökologisch spielt der Roman weniger in der Biosphäre als in der Noosphäre, einer vom menschlichen Verstand, hier von geistbegabten Tierwesen regierten Umwelt. Die ausfabulierte animal-homide Fiktion schafft den Ausgleich zum intellektuellen Material.

Die Erfindung der Gente kann zum einen als konsequente Weiterentwicklung des Utopie-Gedankens betrachtet werden, zum anderen aber als Chance auf reizvolle Schilderungen möglicher Lebewesen und Abenteuer. Grundlage für die erzählte Welt bilden deren Schauplätze. Zu Beginn befinden wir uns in einer der drei Städte – Kapseits, Landers, Borbruch –, wo überall die „florifaunistische Zivilisation“ (Dath 2008: 20) blüht. Über deren futuristischen Gesamtbau wird berichtet, dass er auf „fünf Ebenen“ weiter wächst: „Landers war [...] eine begehbare Vorahnung dessen, was Städte einmal sein würden, in hundert oder tausend Jahren.“ (Ebd.: 39) Ebenso zukunftsweisend gibt sich die Architektur von Borbruch und findet dabei in der vom Löwen Cyrus Golden als „Adrian“ eingerichteten Ökitektur „einfachste[] Lösungen für die von den Menschen liegengelassen Probleme des unitären Urbanismus“ (ebd.: 68):

Trägerkonstruktion für die großen Eisenschienen des Benzolrings, um den die dunklen, malefikalen Strukturen der Stadt bald darauf nach allen Himmelsrichtungen

⁴ Dagegen wäre es irreführend, den Roman *Corpus Delicti* als „dystopisches Science-Fiction-Drama“ (Giesler 2013: 265) einzuordnen. Den Akzent trägt nicht die avancierte Technik einer Gesundheitsüberwachung, sondern daraus resultierende Wertkonflikte, während bei Dath technische Fiktionen breiteren Raum einnehmen.

und in schwindelerregende Höhen geschossen waren wie Kristallgewächse [...] (ebd.: 68).

Bis zu diesem Punkt weicht die *Abschaffung der Arten* noch kaum von dem Programm ab, das sich für Utopie oder für Science Fiction überliefert hat. Höchstens darin, dass drei Städte auftauchen – zum Vergleich: Morus' *Utopia* kommt erzählend mit der zentralen Stadt Amaurotum aus –, verbirgt sich jene Ästhetik, die bis zum Romanende entfaltet wird: Fülle der Welten und so eine, biologisch wie narratologisch gesprochen, Proliferation von Räumen, welche potenziell das Ideal oder dessen Gegenteil abbilden könnten. Es gibt eine Art Gemeinwesen unter Wasser, die „Bathysphäre“ (ebd.: 168), später nach den Gente das kriegerisch-friedliche Leben auf den Planeten Mars und Venus sowie die vollkommen elende Existenz auf der zeitlich parallelen Pseudoerde. Dort, spricht in dem Kapitel „Schlechte Stadt“, begegnet man Dystopie in Reinform: „Das einzig Hübsche an der greulichen Anlage des klobigen Ganzen war ein Stein- und Glaslicht“ (ebd.: 378); der Besucher entdeckt „öffentliche Plätze mit runden Bildsäulen, auf denen fortlaufend an den Gemeinsinn einer Population appelliert wurde, die dem Mangel ausgesetzt war“ (ebd.: 378).

Was Dath betreibt, indem er diese Schauplätze aufbietet, ist alles andere als Mangelwirtschaft. Er verstößt gegen eine der dystopischen Grundregeln: den ökonomischen, ebenso effektiven wie sparsamen Einsatz von Erzählmitteln. Schulmäßig beherrigten Klassiker wie Orwell und Huxley, nicht minder Zehs *Corpus Delicti* die Maxime, den Leser kompakt in den dystopischen Zustand einzuführen, ihm die für den Konflikt relevanten Institutionen und Figuren möglichst knapp und übersichtlich vor Augen zu führen; dasselbe gilt nun für die räumliche Ordnung des Sozialen. Daths topographische Ausschweifungen widersetzen sich indessen dem Gebot des epischen Haushaltens, anscheinend das Erkennungsmerkmal des Autors: „Sein Schreiben ist gekennzeichnet durch Geschwindigkeit und Überfluss; er ist verschwenderisch in Motivik, Thematik, Handlungsfülle“, bedingt durch ein „Überangebot an Einfallsreichtum und Scharfsinn“ (Willer 2013: 392). Dath wendet seine unbegrenzte Fantasie und Kombinationsgabe an die narrativen Koordinaten der Gattung. Daraus folgt eine gewisse Desorientierung über den Status Utopie/Dystopie.

Der Kommentar zur fiktionalen Raumverschwendung in der *Abschaffung der Arten* gerät ebenfalls grundsätzlich im Sinne des Genres. Ungefähr übersetzt sich der konstruierte Gattungsname als „Nicht-Ort“.⁵ Obwohl Fiktionalität es ermöglicht und das Romanformat es sogar erfordert, die soziale Idealität zu konkretisieren, macht sich eine „utopie-spezifische Darstellungsparadoxie“ bemerkbar, „ein komplexes Zusammenspiel von Entortung und versuchter Relokalisierung“ (Ventarola 2011: 20), die für das Utopische fundamentale „Dialektik zwischen Ortlosigkeit und topologischer Konkretion“ (ebd.: 21). Insofern trägt Daths Praxis proliferierender Örtlichkeiten einem Erzählproblem Rechnung.

⁵ Zu Morus' Kunstwort: „Utopia setzt sich aus den Bestandteilen *ou*, d.h. ‚nicht‘, und *topos* zusammen, meint also Nicht-Ort.“ (Seeber 1983: 7) Vgl. Schmidt 1978: 19.

Dass sein Roman immer wieder zu neuen anderen Orten übergeht, zeugt von der paradoxen Situation, das bloß gedachte und imaginierte Ideal lokalisieren zu müssen. Man könnte auch sagen, dass er das narrative Soll übererfüllt und dadurch in seinem dystopischen Roman auf Voraussetzungen eines jeden utopischen Erzählprojekts aufmerksam macht. Darin besteht die spezielle reflexive Komponente der *Abschaffung der Arten*.

Intertextuell laufen viele Fäden bei Dath zusammen, einer davon führt hier zu Arno Schmidts älterer Dystopie *Die Gelehrtenrepublik* (1957). Der im Titel geführte alles andere als ideale Inselstaat nennt sich IRAS, Abkürzung für International Republic for Artists and Scientists. Er ist zweigeteilt, in eine amerikanisch-westliche und eine sowjetisch regierte Zone. Entsprechend der einfachen Raumstruktur sind die ideologischen Fronten klar gezogen, was für Schmidt allerdings nur bedeuten kann, dass beide Seiten das utopische Ziel einer Gelehrtenrepublik in absurder Lächerlichkeit verfehlen. Die Textausgabe enthält eine Kartenzeichnung des elliptischen Eilandes, worin die politische Zweiteilung ebenso eingetragen wurde wie manche Orte der groteskkomischen Begebenheiten. Bemerkenswert bleibt, dass Dath kaum in der Lage wäre, seine Romanlandschaft zu kartografieren. *Abschaffung der Arten* spielt nicht allein in diversen Räumen, sondern auch in mehreren Dimensionen, vergleichbar den „fünf Ebenen“ (Dath 2008: 39) der wachsenden Gente-Stadt.⁶

Die von Dath durch Vervielfältigung erzielte Verwirrung beschränkt sich nicht auf das Räumliche. Sie wirft zugleich das Problem auf, dass der Unterschied von Utopie und Dystopie, was die erzählte Welt betrifft, in höherem Grade zweideutig wird. Traditionsgemäß existiert diese Zweideutigkeit am Anfang einer dystopischen Erzählung, gelangt aber relativ bald zur Auflösung: in der *Gelehrtenrepublik* etwa durch das Mittel der Komik, welches den erklärten Anspruch auf Vollkommenheit der Verhältnisse diskreditiert. *Corpus Delicti* lässt frühzeitig genug durchblicken, „dass der Schein trügt“, dass es sich beim Gesundheitsstaat nach Art der Methode „nicht um einen utopischen, sondern um einen dystopischen Entwurf handelt“ (Layh 2014: 155). Das im Roman vorgezogene Gerichtsurteil vermittelt ebenjene Information. In der *Abschaffung der Arten* kommt es darauf an, ob man die Perspektive der dahin vegetierenden Menschen einnimmt oder in die posthumane Zukunft der Gente wechselt und dem utopischen Versprechen des Löwen Glauben schenkt.

Doch selbst die „Koexistenz“⁷ (ebd.: 175) von Utopie und Dystopie erweist sich als instabil, sobald die Gente interplanetarisch von den Aristoi abgelöst werden, die nächste Zeitenwende vollziehend, nachdem genetisch avancierte Tiere bereits die menschliche Ära „Langeweile“ hinter sich gelassen haben. Daths unzählige Nicht-Orte sind das Ergebnis

⁶ Den Raum der Überschneidung mit Dath bildet bei Schmidt der „Hominidenstreifen“; dort kommt es zu erotischen Begegnungen zwischen Mensch und Mischwesen.

⁷ Layh hält dies für eine Tendenz der in der Gegenwartsliteratur neuerdings präsenten ‚kritischen Dystopie‘; definiert durch „breit gefächerte Gesellschaftskritik ebenso wie formalästhetische Grenzüberschreitungen und textuelle Selbstkritik“ (ebd.: 204).

eines fiktiven Geschichtsprozesses, topologische und historische Dimensionen gehören unmittelbar zusammen: „Torbögen aus schwarzem Holz, Türme aus Alabaster, Gedächtnisblöcke aus Onyx zur Erinnerung an die Befreiung wahrten die Würde der historischen Stätten“ (Dath 2008: 39); Vergangenheit und urbane Futuristik am selben Ort. Der Roman bestätigt den Verbund von Zeit und Raum für die Gattung Utopie: „Das ‚Paradies‘ kann hier nur deswegen realisiert werden, weil [...] das Ende der Geschichte erreicht ist.“ (Nitzke 2012: 186) Statt der Verwirklichung einer Idealexistenz folgt ein letzter anstehender Sprung zur *Abschaffung der Arten*. Der narrativ gesetzte historische Schlusspunkt beendet letztlich den Zwiespalt der Wertungsfrage: Ist es eine Utopie, ist eine Dystopie?

Christian Kracht *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008): Historische Indifferenz im Réduit

Statt Daths Science-Fiction-Szenario entfaltet sich mit Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* eine weitere Sonderfassung der Dystopie: die kontrafaktische Geschichtsfiktion (vgl. Layh 2014: 141). Erzählt wird eine alternative historische Ereignisfolge anstelle der gesellschaftlichen Prognose und Projektion. Das hervorstechende fiktive Faktum dürfte neben der Schweizer Sowjetrepublik SSR wohl sein, dass der anders verlaufende Zweite Weltkrieg nie aufgehört hat: „Die Jahreszeiten verschwanden, es gab kein Auf und Ab mehr, kein bemerkbarer Wechsel, ebenso keine Gezeiten, keine Wogen, keine Mondphasen, der Krieg ging nun in sein sechsundneunzigstes Jahr.“ (Kracht 2010: 13) Auf den „permanenten, statischen Kriegszustand“ (Layh 2014: 145) und auf den assoziierten „*Chronotopos des Stillstands*“ (Walowski 2012: 431) im Réduit, der Schweizer Alpenfestung, wurde schon hingewiesen. Was fehlt, ist eine Einordnung des Phänomens in die Dystopie-Tradition.

Kracht markiert den Geschichts- als Gedächtnisverlust: „Man erinnerte sich nicht mehr. Es waren nun fast einhundert Jahre Krieg. Es war niemand mehr am Leben, der im Frieden geboren war.“ (Kracht 2010: 13) Nicht nur die Natur der „Jahreszeiten“, „Mondphasen“ und „Gezeiten“ fehlt, auch das Zeitgefühl und das auf Erinnerung angewiesene historische Bewusstsein. Ein Ausnahmefall ist ebenso der kriegerische Dauerzustand, denn innerhalb des dystopischen Genres wird Krieg meist als Vorfall der Erzählung vorausgesetzt, der den geschilderten Status quo auf die eine oder andere Weise hervorgebracht hat. Schmidts Gelehrtenrepublik ist ein Atomkonflikt vorausgegangen, weshalb die Zentauren im Hominidenstreifen keine Fabelwesen, sondern gewissermaßen historische Produkte radioaktiver Strahlung darstellen. Man kann deshalb behaupten, dass Kracht die in dystopischer Narration sonst ausgesparte Vorgeschichte zum Hauptgeschehen macht, das aber gerade darin besteht, dass außer Krieg nichts mehr geschieht, da Geschichte an einem paradoxen Nullpunkt angelangt ist: statt ewiger Friede – Utopie – immerwährende Kampfhandlungen.

Offensichtlich signalisiert Krieg gattungintern eine dystopische Welt, so wenn in Orwells *1984* die laufenden militärischen Auseinandersetzungen zwischen Weltmächten als

Propaganda-Instrument befestigt werden. In Krachts Roman verflüchtigen sich selbst derartige Gewissheiten der Wertung, infolge einer Abschaffung des Geschichtlichen, um Daths Titel zu variieren. Die Forschung hat wiederum überwiegend eine lineare, eindeutige Lesart vorgetragen: die „sozialistische Schweizer Utopie verkehrt sich [...] in ein totalitäres Regime“ (Layh 2014: 145). Bis zur kritischen Einsicht wartet der Text nicht allzu lange; ferner wird sie in den Réduit-Kapiteln zugespitzt. Achtet man jedoch auf die Gattungsreflexion, die vorbereitet durch eine Erzählexposition des Dauerkrieges innerhalb der Festung stattfindet, zeigt sich die Sachlage weniger entschieden. Vor allem aber wird sie auf das Grundproblem zurückgeführt: ohne den Bezug auf Historiografie keine Un/Klarheit über Utopie oder Dystopie.

Das Réduit ist ein Nirgendwo, unüberschaubar verzweigt und „im Halbdunkel“ (Kracht 2010: 99) gelegen. Es trägt anarchische Züge, wobei die zerfallene Ordnung dem verlorenen Zeit- sowie Geschichtsgefühl entspricht. An einer Schlüsselstelle bemerkt der Bergbesucher „an der Wand sich entlangziehende Relieifarbeiten, welche im Stil des sozialistischen Realismus die Geschichte der Schweiz erzählten“ (ebd.: 101). In tieferen, höheren Räumen des Bauwerks zeichnen die Wandmalerien aber ein anderes, verstörendes Bild:

die lineare Abfolge von Ereignissen, Schlachten, Aufmärschen, Paraden – denn es war naturgemäß eine Geschichte des Krieges – wurde nach und nach von einer sonderbaren Gleichzeitigkeit der Darstellung abgelöst; [...] die Fresken waren von den anonymen Bildhauern nicht nur höchst stilisiert ausgearbeitet, sondern es zeigte sich eine regelrechte Abstrahierung. (Kracht 2010: 122)

Anschaulich wird hier nicht bloß der Verfall einer Gesellschaftsordnung, eher die „Regression“ (Layh 2014: 148) der Geschichtslosigkeit.⁸ Dass „amorphe Figuren“ (Kracht 2010: 122) darauf zielen, belegt eine Parallelpassage. Wie der Erzähler feststellt, wirkt das Réduit „auf furchterregende Weise organisch“ (ebd.: 104). Seine Ungeformtheit verwandelt sich in umgekehrter Raumrichtung zum Relief, sobald an ihm Spuren historischer Gemachtheit oder die Zeichen einer Geschichtsfiktion wahrgenommen werden können:

je weiter man in die Höhe der Bergfestung stieg, umso gerader und exakter waren die Wände und Decken gearbeitet, so dass durchaus ein architektonischer Wille auszumachen war, der auf sich selbst aufbaute: Die Arbeit am Réduit war vor hundert Jahren begonnen worden. (Kracht 2010: 104)

Der gebaute Raum, in dem sich die historische Unterscheidungsfähigkeit der Relief-Erzählung zufolge verliert, ist fast genauso alt wie der endlose Krieg. Entlang der unübersehbaren Geschichtsreflexion betreibt Krachts Roman auch eine Selbstaufklärung zum utopisch-dytopischen Genre-Komplex. Architektur, Malerei und Plastik sind dabei stellvertretende Künste, doch natürlich beteiligt sich auch Literatur, insbesondere der

⁸ Layh notiert dazu lediglich die sozial- bzw. utopiekritische Pointe.

Gattung Utopie/Dystopie, maßgeblich an formbildender, ordnender und wertender Geschichtsschreibung.

Kracht und Daths esoterische Romane vermitteln, wie das dystopische Erzählen in Übereinstimmung mit literarischer Utopie operiert: Beide versetzen uns nicht nur in eine fiktive bessere oder schlechtere Welt, sie müssen eine bestimmte Sicht auf den Gang historischer Geschichte vorgeben, um gegenwärtige Realität fiktional kritisieren zu können. Das äußert sich im Falle von Dystopien der Literatur unserer Gegenwart auch in den narrativen Strukturen oder sonstigen erzählerischen Formgebungen. *Corpus Delicti* nimmt als Voreinstellung eine Analepse; vom Gerichtsbeschluss aus soll sich der Leser nachträglich ein Urteil über den Prozess Mia Holls bilden sowie eine Meinung über den antizipierten historisch-sozialen Prozess. Der vielfach zitierte Satz (vgl. Klocke 2013) aus *Corpus Delicti* – „Das Mittelalter ist keine Epoche. Mittelalter ist der Name der menschlichen Natur.“ (Zeh 2009: 235) – verschränkt den Epochenbegriff mit einer Wertung. Die Entscheidung, ob eine Utopie oder eine Dystopie vorliegt, hängt immer auch vom jeweiligen geschichtlichen Zeitbezug ab.

Für die Gattung als solche gibt es keinen archimedischen Punkt außerhalb von Geschichte bzw. Historiografie. Zeitenthobenheit im gleichzeitigen Überblick über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist allenfalls als Fiktion möglich. Daths Roman zeigt sich selbst darüber informiert, indem er die ultimative Figur Cordula Späth erfindet, die „als Instanz der Allwissenheit, der alles Lenkenden, der Gottgleichen auftritt“ (Borgards 2013: 230). Vielleicht liegt es an dieser übermenschlichen, metaliterarischen Ausnahmestellung, dass Frau Späth der Ausgang des historischen Experiments nahezu gleichgültig ist. Eine solche erhabene Gleichgültigkeit leistet sich das dystopische Genre nicht.

Geht man nach den Forschungstendenzen, werden die besprochenen Romane nicht alle als vordergründig politisch engagiert wahrgenommen. Beiträge zu Dath und Kracht gewichten stärker das Formexperiment. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* gilt darüber hinaus als Musterbeispiel einer Anti-Utopie, die „mittels postmoderner Erzählspiele“ (Layh 2014: 128) die Basis für jedes utopische Denken hinterfragt (vgl. ebd.: 141f.). Auf der anderen Seite wird eine ausschließlich ideologiekritische Lektüre von *Corpus Delicti* (vgl. De Berg 2013) jene artifizielle Atmosphäre der „Theatralität“ (Layh 2014: 156) übergehen, die auch der nicht-dramatischen Version anzumerken ist, dank der facettenreichen reflexiven Ausstrahlung der idealen Geliebten.

Zeh, Dath und Kracht führen ein Gattungsschauspiel auf, das im dystopischen Text den Darstellungspakt utopischen Erzählens ebenso reflektiert wie erneuert. Diese durch alle drei Romane verfolgte Hauptthese verzichtet zugunsten der Genre-Kriterien auf epochale Zuordnung, etwa zur Postmoderne (vgl. Zeißler 2008: 59-63).⁹ Davon abgesehen stehen die Gesetzmäßigkeiten der Utopie als literarische Form intensiv unter Bearbeitung. Jenseits

⁹ Die Resultate der kleinen Untersuchungsreihe können nur begrenzt aussagefähig sein, weil sie auf einem rein germanistischen Korpus beruhen, wohingegen die Forschung bereits einige komparatistische Studien vorzuweisen hat.

einer Tagesaktualität von Dystopien, siehe vor allem *Corpus Delicti*, klärt sich dadurch, dass man jene Selbstbezüglichkeit der Darstellung gründlich beobachtet, ebenso die literarisch einzeln ausdifferenzierte Wirksamkeit der dystopischen Werke, woraus ihre politische Diskussionsfähigkeit überhaupt erst erwachsen kann. Reaktualisierte Ideengehalte wie Orwells Überwachungsstaat rechtfertigen das Genre; nun beweist es obendrein seine Kraft als wandelbares Erzählmodell.

Literaturverzeichnis

- Borgards, Roland (2013):** „Evolution als Experiment. Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten*“, in: Borgards, Roland / Pethes, Nicolas (Hg.): *Tier – Experiment – Literatur. 1880-2010*, Würzburg, S. 219-232.
- Dath, Dietmar (2008):** *Die Abschaffung der Arten. Roman*, Frankfurt am Main.
- De Berg, Henk (2013):** „Mia gegen den Rest der Welt. Zu Juli Zehs *Corpus Delicti*“, in: Kupczyńska, Kalina / Pelka, Artur (Hg.): *Repräsentationen des Ethischen*, Frankfurt am Main, S. 25-48.
- Giesler, Birte (2013):** „„Das Mittelalter ist keine Epoche. „Mittelalter“ ist der Name der menschlichen Natur.“ Zeitgenössisches Drama als rückwärts gekehrte Dystopie in Juli Zehs *Corpus Delicti*“, in: Braungart, Wolfgang / Van Laak, Lothar (Hg.): *Gegenwart Literatur Geschichte. Zur Literatur nach 1945*, Heidelberg, S. 265-293.
- Klocke, Sonja E. (2013):** „„Das Mittelalter ist keine Epoche. „Mittelalter“ ist der Name der menschlichen Natur.“ Aufstörung, Verstörung und Entstörung in Juli Zehs ‚*Corpus Delicti*‘“, in: Gansel, Carsten / Zimniak, Pawel (Hg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*, Heidelberg, S. 185-201.
- Kracht, Christian (2010):** *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Roman*, München.
- Kruschel, Karsten (1995):** *Spielwelten zwischen Wunschbild und Warnbild. Eutopisches und Dystopisches in der SF-Literatur der DDR in den achtziger Jahren*, Passau.
- Layh, Susanna (2014):** *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*, Würzburg.
- Meyer, Stephan (2001):** *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*, Frankfurt am Main.
- Megendorf, Christine (2012):** „Zugang zu einer als möglich gedachten Realität. Alltags-Surrealismus in Juli Zehs *Spieltrieb* (2004) und *Corpus Delicti* (2009)“, in: Hanushek, Sven / Dirscherl, Margit (Hg.): *Alltags-Surrealismus. Literatur, Theater, Film*, München, S. 177-190.
- Nitzke, Solvejg (2012):** „Apokalypse von innen. Die andere Natur-Katastrophe in Frank Schätzing's *Der Schwarm* und Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten*“, in: Nitzke, Solvejg / Schmitt, Mark (Hg.): *Katastrophen. Konfrontationen mit dem Realen*, Essen, S. 167-187.
- Orwell, George (1949):** *Nineteen eighty-four. A Novel*, New York.
- Preusser, Hans-Peter / Chilese, Viviana (Hg.) (2013):** *Technik in Dystopien*, Heidelberg.
- Schmidt, Arno (1957):** *Die Gelehrtenrepublik. Kurzroman aus den Roßbreiten*, Karlsruhe.

- Schmidt, Burghart (1978):** „Utopie ist keine Literaturgattung“, in: Ueding, Gert (Hg.): *Literatur ist Utopie*, Frankfurt am Main, S. 17-44.
- Seeber, Hans Ulrich (1983):** „Einleitung“, in: Berghahn, Klaus Leo / Seeber, Hans Ulrich (Hg.): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*, Königstein/Ts., S. 7-23.
- Schroth, Simone (2014):** „Bedrohung verlangt Wachsamkeit‘. Health and healthcare as instruments of control in two recent dystopias“, in: Pye, Gilian / Strümper-Krobb, Sabine (Hg.): *Imagining Alternatives. Utopias – Dystopias – Heterotopias*, Konstanz, S. 121-133.
- Ventarola, Barbara (2011):** „Einleitung: Literarische Stadtutopien als Anschauungsobjekte und Experimentierfelder sozialer Phantasie“, in: Dies. (Hg.): *Literarische Stadtutopien zwischen totalitärer Gewalt und Ästhetisierung*, München, S. 7-49.
- Voßkamp, Wilhelm (2006):** „Narrative Inszenierung von Bild und Gegenbild. Zur Poetik literarischer Utopien“, in: Bernáth, Árpád / Hárs, Endre / Plener, Peter (Hg.): *Vom Zweck des Systems. Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien*, Tübingen, S. 215-226.
- Voßkamp, Wilhelm / Blamberger, Günter / Roussel, Martin (Hg.) (2013):** *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, München.
- Walowski, Pawel (2012):** „(Ver)Störungen in der anti-utopischen Zwischenwelt von Christian Krachts ‚Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten‘“, in: Gansel, Carsten / Zimniak, Pawel (Hg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*, Heidelberg, S. 425-440.
- Willer, Stefan (2013):** „Dietmar Daths enzyklopädische Science Fiction“, in: *Arcadia* (48/2), S. 391-410.
- Zeh, Juli (2009):** *Corpus Delicti. Ein Prozess*, Frankfurt am Main.
- Zeißler, Elena (2008):** *Dunkle Welten. Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, Marburg.