SECTION II

GERMAN VISIONS OF DYSTOPIA

CHAPTER 11

Die Dystopie aus narratologischer Perspektive in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur

Dystopia from a Narratological Perspective in German-Language Children's and Young Adult Literature

Ksenia KUZMINYKH*

*Dr. phil, Georg-August Universität Göttingen, Philosophische Fakultät, Göttingen, Deutschland
E-mail: ksenia.kuzminykh@uni-goettingen.de

DOI: 10.26650/B/AH09SSc16.2024.034.011

ABSTRACT (Deutsch)

Für die narrative Gestaltung von Dystopien in der allgemeinen Literatur stehen den Schriftstellerinnen und Schriftstellern diverse Möglichkeiten zur Verfügung. In diesem Artikel steht die Frage nach den Gestaltungsmöglichkeiten von Dystopien in der gegenwärtigen deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur im Fokus. Anhand von ausgewählten kinder- und jugendliterarischen Texten von Sascha Stanišič, Stefanie de Velasco, Martin Schäuble und Andreas Götz sollen die Dystopien aus narratologischer Perspektive untersucht werden. Die Auswahl der Texte bemisst sich nach ihrem repräsentativen Charakter für die Explikation der dystopischen Motive und ihrer Umsetzung besonders auf der Ebene des *discours*. Dabei stehen ökologische, politische und religiöse Dystopien im Fokus. So stellt Saša Stanišič in seinem psychologischen Kinderbuch *Wolf* (Stanišič, 2023), das dystopische Züge inhäriert, die sich anbahnende ökologische Dystopie angesichts des fortschreitenden ecological imperialism dar. Zwar hat in diesem Text die dystopische Zukunft noch nicht begonnen, aber sie wird auch nicht als abwendbar dargestellt. Die Figuren der jugendliterarischen Texte *Kein Teil der Welt* von Stefanie de Velasco (de Velasco, 2019), *Sein Reich* von Martin Schäuble (Schäuble, 2020) und *Wir sind die Wahrheit* von Andreas Götz (Götz, 2020) werden ebenfalls mit dystopischen Entwicklungen konfrontiert. Die thematischen Facetten von Dystopien determinieren ihre Umsetzung auf der Erzählebene. Aus diesem Grund sollen auch die Kon- und Divergenzen in der Konstruktion von dystopischen Szenarien herausgearbeitet

Schlüsselwörter: Jugendliteratur, Dystopien, politische Narrative, religiöse Narrative, ökologische Narrative

ABSTRACT (English)

Despite dystopian literature having been popular since the 20th century, the last two decades have seen a startling rise in the popularity of dystopian fiction, particularly in children and young adult literature. For the narrative construction of dystopias in adult literature, writers use various stylistic elements. This study focuses the narrative aspects of young adult dystopia and follows the questions: How has the young adult dystopian narratives been constructed at the levels of *histoire* and *discours*, how are narrative strategies such as intertextual narration or the concept of 'ostranenie' or defamiliarization (also translated as 'estrangement') or 'foregrounding's' or 'shock' used for this, can similarities be identified in the dystopian texts for adults and for children or young adults, and can discontinuities be documented in the depiction of the utopian or dystopian worlds? The four exemplary texts analyzed are the children's phycological narrative *Wolf* by Saša Stanišič (2023), the religious novel *Kein Teil der Welt* by Stephanie de Velacso (2020) and two political youth narratives – *Sein Reich* by Martin Schäuble (2020) and *Wir sind die Wahrheit* by Andreas Götz (2020). The intended analysis uses the theories of dystopian fictions and the theories of cognitive narratology, of formalism and (neo-)formalism and cognitive psychology. It combines them with elements of text-oriented analysis and focuses on the characters' 'mental events' as sign of 'docta spes'.

Keywords: Children's and Youth Literature, Dystopias, Political, Religious, Ecological Narratives

Extended Abstract

This contribution analyzes children and young adult dystopian elements in political, religious, and ecological narratives. Despite dystopian literature having been popular since the 20th century, the last two decades has seen a startling rise in the popularity of dystopian fiction, particularly in children and young adult literature. Since the *Politeia* (Republic) by Plato and *Utopia* by Thomas More, there has been a consistent trend of utopian and dystopian literature. Both, Plato and More create a draught for an ideal society with minimal crime, violence, and poverty, but this 'paradise' inheres also negative aspects. So, the relationship between utopia and dystopia is, not one simple binary opposition, as many utopian elements are found in dystopias, as well. Utopian and dystopian literature have a lot of analogies and differences. Often, dystopian societies seem like utopian places but only for a privileged few, with the masses left to suffer. They imagine a society where current political and social trends are taken to its extreme to create a much better or darker world and to prevent the negative scenario. Both kinds of narratives contain *docta spes* (i. e. reasonably hope sensu Immanuel Kant). On the other hand, both future visions restrict the individual in his or her personal development. Their telos is the complete loss of individuality and heavy enforcement of conformity. The classic dystopian narratives of the 20th century – *We* by Yevgeny Zamyatin, *Nineteen Eighty-Four* by George Orwell, or *Brave New World* by Aldous Huxley – form a basis for modern dystopian narratives also for children and young adults.

Dystopias are characterized by tyrannical governments, dehumanization, mass surveillance or control the usage of propaganda, censoring of information and denial of free thought, physical and social limitations, and finally tortures and executions. For the narrative construction of dystopias in adult literature, writers use various stylistic elements. This study focuses the narrative aspects of young adult dystopia and follows the questions: How has the young adult dystopian narratives been constructed at the levels of *histoire* and *discours*, how are narrative strategies such as intertextual narration or the concept of 'ostranenie' or defamiliarization (also translated as 'estrangement') or 'foregrounding's' or 'shock' used for this, can similarities be identified in the dystopian texts for adults and for children or young adults, and can discontinuities be documented in the depiction of the utopian or dystopian worlds?

The four exemplary texts analyzed are *Wolf* by Saša Stanišič (2023), *Kein Teil der Welt* by Stephanie de Velacso (2020), *Sein Reich* by Martin Schäuble (2020) and *Wir sind die Wahrheit* by Andreas Götz (2020). In his psychological narrative *Wolf* (Stanišič, 2023), which

has inherent dystopian traits, Saša Stanišič presents the emerging ecological dystopia in the face of advancing ecological imperialism. Although the dystopian future has not yet begun in Stanišič's text, it is not described as such either shown to be avertable. The characters in the texts *Kein Teil der Welt* by Stefanie de Velasco (de Velasco, 2019), *Sein Reich* by Martin Schäuble (Schäuble, 2020) and *Wir sind die Wahrheit* by Andreas Götz (Götz, 2020) are also confronted with dystopian developments. The thematic facets of dystopias determine their implementation on the *discours* level.

The intended analysis uses the theories of dystopian fictions and divers narratological theories. The article uses *close reading* method.

The results will be summarized shortly: The children's and young adult literary narratives under consideration do not expose the ideological maxims in the same way as the traditional dystopias of adult literature such as Yevgeny Zamyatin in *We*, George Orwell in *Nineteen Eighty-Four*, Aldous Huxley in *Brave New World* or Juli Zeh in *Corpus Delicti*, but they are identifiable. The analyzed texts differentiate themselves from adult literary dystopias by placing greater focus on the dichotomies between individuality and society, individuation and integration, self-determination and external determination of the child or adolescent subject. His psychological crisis is ennobled as a social crisis. The children's and youth literary dystopias, like the dystopian adult literary narratives, conceive a metabolé for the affirmed child or youth characters. In the first mentioned, however, it corresponds to liberation from the dominant structures. This takes place parallel to emancipation and individuation and is congruent with overcoming the adolescent crisis. The change in perspective is characteristic. The community is no longer viewed from the perspective of an abstracted whole, but rather from the subjective field of vision of the individual and from the experience of the individual. The first-person perspective illustrates the discrepancy between the narrated self, blinded by a seemingly utopian vision, and the more mature narrating self at the end of narration.

The children's and young adult literary narratives with dystopian elements culminate in a happy ending. Accordingly, they undermine the schematic sequence of events at the level of *histoire* and the traditional narrative pattern of dystopia at the level of *discours*. They point out the possibility of improvement to the abstract reader and in this respect, they embody the Kantian *docta spes*.

1. Einleitung

Auf die Frage, ob Kinder- und Jugendliche mit dystopischen Szenarien umgehen können, scheint Lois Lowry, die Autorin des dystopischen Narrativs *The Giver* mit Verwunderung zu reagieren: „Young people handle dystopia every day: in their lives, their dysfunctional families, their violence-ridden schools“ (Hintz et al., 2003, S. 199).

Für die narrative Gestaltung von Dystopien in der allgemeinen Literatur stehen den Schriftstellerinnen und Schriftstellern diverse Möglichkeiten zur Verfügung. Diese umfassen die theoretischen Konzeptionen der Verfremdung (Šklovskij, 1929; Šklovskij, 1969) bzw. der Abweichung (Lachmann, 1970), des Schocks (Benjamin, 1963) bzw. der Foregroundings (van Holt/Groeben, 2005; Grimm, 2021), der besonderen Raumkonstruktion (Lotman, 1972; Foucault, 2005) sowie der Chronotopoi (Bachtin, 2008) und auch der Perspektivierung (Schmid, 2014). Doch wie werden die Dystopien im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur gestaltet? Anhand von ausgewählten kinder- und jugendliterarischen Texten von Saša Stanišič, Stefanie de Velasco, Martin Schäuble und Andreas Götz sollen die Dystopien aus narratologischer Perspektive untersucht werden. Die Auswahl der Texte bemisst sich nach ihrem repräsentativen Charakter für die Explikation der dystopischen Motive und ihrer Umsetzung besonders auf der Ebene des *discours*. Dabei stehen ökologische, politische und religiöse Dystopien im Fokus. So stellt Saša Stanišič in seinem psychologischen Narrativ *Wolf* (Stanišič, 2023), das dystopische Züge inhäriert, die sich anbahnende ökologische Dystopie angesichts des fortschreitenden *ecological imperialism* dar. Zwar hat in diesem Text die dystopische Zukunft noch nicht begonnen, aber sie wird auch nicht als abwendbar dargestellt. Die Figuren der Texte *Kein Teil der Welt* von Stefanie de Velasco (de Velasco, 2019), *Sein Reich* von Martin Schäuble (Schäuble, 2020) und *Wir sind die Wahrheit* von Andreas Götz (Götz, 2020) werden ebenfalls mit dystopischen Entwicklungen konfrontiert. Die thematischen Facetten von Dystopien determinieren ihre Umsetzung auf der Erzählebene. Aus diesem Grund sollen auch die Kon- und Divergenzen in der Konstruktion von dystopischen Szenarien herausgearbeitet werden. Als analytisches Verfahren wird die Methode des *close-reading* verwendet.

2. Theoretische Grundlagen

2.1. Nuancen utopischer und dystopischer Narrative

Die utopischen Muster der Verwirklichung individueller Sehnsüchte in einem idealen Kollektiv weisen seit Platons *Politeia* und Thomas Morus *Utopia* prototypische Konstituenten auf, die in Antiutopien unter negativen Auspizien wiederkehren. Allerdings verweisen sowohl

utopische als auch dystopische Narrative auf die Possibilität der Pervertierung der reinen Lehre, die Prinzipien im Fall ihrer Verabsolutierung sowie die Ambivalenz dieser Konstrukte und die unbedingte Notwendigkeit ihrer Perspektivierung. So beschreibt Thomas Morus einerseits, wie Ratio und Utilität die Irrationalität des zeitgenössischen Europas abgelöst haben, andererseits thematisiert er in seiner Narration die Inhumanität von Sitten und Institutionen, die das Resultat eines verabsolutierten und rigiden Vernunftdogmatismus sind (Morus, 1996). „Utopien lassen sich als fiktionale, anschaulich gemachte Entwürfe von Gegenbildern charakterisieren, die sich implizit oder explizit kritisch auf die historische Wirklichkeit beziehen, in der sie entstanden sind“ (Voßkamp, 2016, S. 87). Im Zentrum des Terminus ‚Utopie‘ steht der Glaube an die Veränderbarkeit der Welt durch menschliches Handeln. Dystopien gelten dagegen konsensuell als warnende Alternativszenarien zu Utopien beziehungsweise als „aus Gegenwartstendenzen extrapolierte Schreckensvision[en] der Zukunft“ (Saage, 1991, S. 265). Sie deskribieren eine imaginäre Gesellschaft, die im Vergleich zur bestehenden soziopolitischen Ordnung negativer erscheint, und richten sich gegen bestimmte Tendenzen in der gegenwärtigen Gesellschaft des Autors bzw. gegen Bestrebungen gewisser Gruppen, die Gesellschaftsentwicklung in eine unerwünschte Richtung zu lenken (Zeißler, 2008, S. 17).

Die Dystopien inhärieren sowohl die *docta spes* (i. e. die im Sinne von Immanuel Kant plausibel begründbare Hoffnung) als auch eine konstruktive Dimension. Die *docta spes* manifestiert sich in den utopischen Nuancen, die sich auch in den düsteren endzeitartigen innerfiktionalen Wirklichkeiten finden lassen. Der Optimismus kann auf der Ebene des *discours* beispielsweise in Form eines mentalen Ereignisses einer (in der Regel) zentralen Figur realisiert werden, die die aufoktroyierten Freiheitseinschränkungen des Systems erkennt und gegen sie ankämpft. In einem Konnex zur *docta spes* steht die konstruktive Dimension dystopischer Narrative, die unerwünschte Tendenzen der defizitären Gegenwart sowie desaströse Zukunftsvisionen antizipieren und radikalisieren und somit die Korrektur von negativen Tendenzen intendieren.

Elena Zeißler hat typische dystopische Themen und Motive herausgearbeitet wie etwa die Relation von Staat und Individuum als vordringliches Thema, die Restriktion individueller Freiheit durch das Kollektiv, fehlende Privatheit, die Indoktrinierung von Ideologie durch Sprache, Medien und Technik sowie die Kulturfeindlichkeit der erzählten Staaten (Zeißler, 2008, S. 21). Diese Liste kann durch die Eliminierung der Gewaltenkontrolle sowie der tolerierten Opposition, durch eine korrupte wie willfährige Justiz, brutale Geheimdienstmethoden sowie öffentliche Diskreditierungen und die Exekution von ‚Unpersonen‘ komplettiert werden (Schölderle, 2023, S. 55–76).

Folgt man Richard Saage, lassen sich archistische (etatistische/staatszentrierte) und anarchistische (staatsferne) Utopien differenzieren (Saage, 2003, S. 97–159): „Das Ideal der *archistischen* Utopie ist […] ein Staat mit starker umfassender Zwangsgewalt, der die Beziehungen der Staatsangehörigen von der Wiege bis zur Bahre in allen Einzelheiten regelt. Das Leitbild der anarchistischen Utopie geht demgegenüber vom Gesellschaftsideal der absoluten Freiheit aus“ (Saage, 2004, S. 624, Hervorhebung im Original). Analog dazu kann man zwischen archistischen beziehungsweise etatistischen sowie anarchistischen Dystopien unterscheiden. Zu den zunächst genannten zählt die Diktatur, während als Exempel für die zuletzt genannte Art der Dystopie der Staatszerfall beziehungsweise Chaos gelten.

Die ökologischen, religiösen und politischen Dystopien, um die es im Fortgang des Beitrags gehen wird, weisen einige Kon- und Divergenzen auf. Die ökologische und die politische Dystopie kann im Kontrast zur religiösen sowohl staatszentriert als auch staatsfern sein.

Der Topos der etatistischen ökologischen Utopie manifestiert sich in der Vorstellung einer „Ökokratie“ (Pötter, 2010, S. 61), die zwar autoritär ist, in der aber Entscheidungen im ökologisch vertretbaren Rahmen auf einer demokratischen Basis getroffen werden. Aus der Perspektive der Opposition wird dieses Diktum als eine totalitäre Dystopie interpretiert. Das ‚Inkrafttreten‘ der apokalyptischen Ökodiktatur wird dementsprechend als Ziel des Umweltschutzes behauptet (Neupert-Doppler, 2023, S. 223–245). Eine ähnliche Nuancierung lässt sich im Bereich der politischen Utopie beziehungsweise Dystopie konstatieren. Die religiöse Dystopie ist zwar nicht etatistisch, aber auch sie kann als eine institutionszentrierte Form autoritäre Züge aufweisen.

Für die Analyse der Ebene des *discours*, insbesondere der sprachlichen Gestaltung von Dystopien ist der Rückgriff auf die Theorien der Verfremdung und des Schocks ergiebig.

2.2. Theorien der Verfremdung und des Schocks

Den Ausgangspunkt von Viktor Šklovskijs Theorie der Verfremdung (*ostranenie*) bildet die von Johann Jacob Breitinger kritisierte Macht der Gewohnheit. Šklovskij argumentiert, dass die Routine zu einer ‚Automatisierung‘ der Wahrnehmung führe. Diese stellte zwar eine anthropologische Grundkonstante dar, aber sie sei destruktiv. Die Aufgabe der Kunst sieht Šklovskij in der Desautomatisierung qua Verfremdung und in der Intensivierung der sinnlichen Wahrnehmung: „Es komme darauf an, durch das Fremd-Machen von Gegenstand und ihn artikulierendem Sprachmaterial die gewohnte, automatisierte Wahrnehmungsweise zu durchbrechen und das Medium Sprache durch die ‚erschwerte Form‘ sowie kraft ihrer

auch den vom Medium bezeichneten Gegenstand wieder wahrnehmbar [...] zu machen" (Grübel, 2013, S. 26). Die Sprache wird aus der Rolle des Instruments befreit zu einem Gegenstand eigener Dignität. Mit der Verfremdung wird eine umfassende Somatisierung des Rezeptionsprozesses anvisiert. Die privilegierten Erkenntnismodi in Šklovskijs Argumentation sind das Fühlen, Empfinden und Sehen.

Die Theoreme von Walter Benjamin und Bertolt Brecht weisen einige Konvergenzen und Divergenzen zu Šklovskijs Idee der Desautomatisierung der Wahrnehmung auf (Šklovskij, 1929, S. 18; Šklovskij, 1969, S. 25). Divergent ist die Terminologie: So wird bei Benjamin der Schock zu einem befreienden, kritischen Element. Er stellt eine Kollision unvereinbarer Werte sowie eine unerwartete Synthese von Gegensätzen und Tabus dar, die darauf abzielen, die kontemplative, auratische Distanz zwischen Kunstwerk und Rezipient zu eliminieren (Benjamin, 1963). Der Schock wird bei Benjamin zu einem befreienden, kritischen Element und die Ambivalenz als *coincidentia oppositorum* wird zum Movens des dialektischen und dialogischen Diskurses. Benjamin fokussiert jedoch anders als Brecht ein Verfahren der Verfremdung, das nicht diskursiv (wie die Kommentierung), sondern temporal gedacht ist und sich in Rupturen des Zeitkontinuums vollzieht.

Anders als Viktor Šklovskij und Walter Benjamin sieht Bertolt Brecht das Telos der Verfremdung in der Evokation einer analytischen Distanz zum Gegenstand sowie zum Durchschauen der Täuschung, der er bislang unterlegen war, und nicht in der Somatisierung des Rezeptionsprozesses (Brecht, 1967, S. 301). Die kognitive Erkenntnis resultiert aus der Überwindung der anfänglichen ideologischen Verblendung und führt zu einem richtigen Verständnis der gesellschaftlichen Realität, auf die sich die Vorgänge auf der Bühne beziehen: „Verfremdung als ein Verstehen (verstehen – nicht verstehen – verstehen)" (Brecht, 1967, S. 360).

Renate Lachmann zentriert die Theoreme von Viktor Šklovskij im Begriff der Abweichung. Sie entwickelt eine Typologie mit den folgenden Kategorien: Abweichung vom konventionellen Darstellungsmodus (z. B. inadäquate Perspektive), Abweichung vom *proprium* wegen rhetorisch-stilistischer Sprachverwendung (beispielsweise Vergleich, Metapher oder Enigma), Abweichung von der *consuetudo* in der Sprache (beispielsweise Fremdsprache oder Archaismen), und schließlich Abweichung vom Rhythmus der Prosa (Lachmann, 1970, S. 234).

In der gegenwärtigen rezeptionsorientierten Literaturwissenschaft wird ebenfalls für die Konzentration auf die „Foregroundings" (Grimm, 2021, S. 47) (van Holt/Groeben, 2005, S. 311) beziehungsweise auf die „Stutzpunkte" (Ingendahl, 2000, S. 4) oder für literarisch-

ästhetische „Überraschungen“ (*elements of interest and surprise*) (Grimm, 2021, S. 47) plädiert. Mit diesen Begriffen wird auf die bereits in der Formästhetik herausgearbeitete Theorie der Desautomatisierung qua Verfremdung (Šklovskij, 1969, S. 13) beziehungsweise qua Abweichung (Lachmann, 1970) rekurriert, deren Telos in der Intensivierung der sinnlichen Wahrnehmung besteht.

Diese Kategorien bilden ein Fundament für die literaturwissenschaftliche Analyse.

3. Analysen der dystopischen Dimensionen in politischen, religiösen und ökologischen kinder- und jugendliterarischen Narrativen

3.1. *Sein Reich* von Martin Schäuble

Die Handlung des politischen Narrativs *Sein Reich* von Martin Schäuble ist schnell erzählt: Juri, der auch als diegetischer Erzähler fungiert, lebt mit seiner Mutter und deren alkoholkrankem Lebensgefährten in Stuttgart. In den Sommerferien fährt er zu seinem leiblichen Vater in ein kleines Dorf im Schwarzwald. Zunächst genießt er die gemeinsame Zeit, doch zunehmend fühlt er sich vom ‚Reich‘ des Vaters und besonders vom Freund seines Vaters Achim bedroht.

In Martin Schäubles politischem Narrativ finden sich utopische Requisiten in Bezug auf die geographische Isoliertheit der dargestellten Gruppe der ‚Reichsbürger‘, die Gesellschaftsordnung, Familie und Kindererziehung sowie die Technik. Die Waldeinsamkeit bietet dem kleinen Gemeinwesen optimale Voraussetzungen für ökonomische Prosperität dank der Selbstversorgung. Die kleine Gemeinschaft avanciert aus dieser Perspektive zu einem sinnvoll geplanten ‚Staat‘. Achims Familie verkörpert diese Idee. Als Selbstversoger lehnen sie zugleich alles ab, was mit der gegenwärtigen Staatsordnung in Verbindung gebracht werden kann. Seitens dieser Figuren wird sogar die überlebensnotwendige medizinische Hilfe durch einen Arzt abgelehnt: „Sie [Achims Frau Hannah] lässt sich heilen […]. Für einen Arzt ist sie zu krank“ (Schäuble, 2020, S. 106). Diese Entscheidung ist das Resultat der verschobenen Wahrnehmung. Die Betroffenen empfinden, dass angesichts des ‚Versagens‘ des Staates ihre elementaren Grund- oder Existenzbedürfnisse (Maslow, 1970) keine Befriedigung finden. Geleitet von der Realisierung individueller Sehnsüchte in einem Kollektiv, versuchen sie dementsprechend, eine utopische Alternative zu der aus ihrer Perspektive defizitären Gegenwart zu entwickeln. Die subjektiv erlebte Bedrohung evoziert Angst sowie erhöhte Aufmerksamkeit (Jonas et. al., 2014) und potenziert das Bedürfnis nach ordnungs- und bedeutungsvermittelnden kulturellen Werten und Normen und deren Verteidigung (Pyszczynski et al., 1999). Dies kongruiert entweder mit Sympathie für ‚Gleichgesinnte‘, oder

aber mit einer Aversion gegen diejenigen, die die eigene Weltansicht bedrohen (Greenberg, et al., 1990).

Die Utopisten, die im Text „Prepper" genannt werden, sind bestrebt, ihr gläsernes ‚Paradies' vor jedem störenden Einfluss von außen zu bewahren. Gemeinschaftliches Leben wird als Tugend und Glück empfunden. Als Keimzelle ihrer utopischen Gesellschaft fungiert die Familie, in der die paternalistische, hierarchische Struktur der sozialen Ordnung der Gemeinde gespiegelt wird. Individuelle Ohnmacht und Bedeutungslosigkeit werden durch ein kollektives Selbstbewusstsein kaschiert. Die Mitglieder der Gruppe beziehen ihre Stärke aus dem Solidaritätsgefühl, das sie inmitten von ‚Gleichgesinnten' empfinden. Jeder Einzelne agiert unter dem Schutz der Anonymität in der Gruppe. Als ihr Teil braucht sich das Individuum weder zu exponieren noch sich in eine durch Insekuritäten gekennzeichnete Situation zu begeben. Dieter Thoma spricht in diesem Zusammenhang von dem „massiven Störenfried" (Thöma, 2020, S. 252). Die Gruppe wiederum konstruiert von sich ein Bild der Stärke, ja eines monolithischen konzisen Blocks. Konträr zur Eigengruppenfavorisierung erfolgt die Outgroupderogation, die als ein loser Bund von disparaten Strömungen diffamiert wird (Tajfel et. al., 1986). Auf der Ebene des *discours* manifestiert sich die Outgroupderogation in der Verwendung von solchen Beleidigungen wie „Dorfzecken" oder „Linksparasiten" (Schäuble, 2020).

Martin Schäuble persifliert diesen Selbstbetrug, indem er den konkreten Plan des akribisch geplanten Anschlags offenlegt. Dadurch werden die „Prepper" zu Kriminellen degradiert. Eng damit konnektiert ist der Verlust der individuellen Persönlichkeitsmerkmale unter der Pression des ideologischen Konformismus. Diese wird an der namenlosen Figur des Vaters indiziert. Seine ‚Flucht' aus der kontingenten und komplexen Welt führt ihn in Schäubles Narrativ in die Gruppe der ‚Reichsbürger'. Dabei vollzieht sich seine Metamorphose aus einem Individuum zu einem willenlosen Objekt. Zum Teil einer homogenisierten Masse degeneriert, kann er die Possibilität der Wahl zwischen Gut und Böse nicht wahrnehmen. Ferner ist er sich weder seiner eigenen Objekthaftigkeit noch dem Grad seiner Entwürdigung beziehungsweise Entmenschlichung bewusst. Auf der Ebene des *discours* wird seine Degeneration in einer beinahe primitiven Syntax seiner spärlichen Äußerungen markiert (Schäuble, 2020, S. 159). Die Simplizität seiner Rede spiegelt das geistige sowie emotionale Unvermögen der Figur wider. Die Marginalisierung der Gefühls- und Gedankenwelt auf ein ‚Lächeln' augmentieren zum einen die Impression des Identitätsverlustes und zum anderen seine Metamorphose in eine Marionette.

Darüber hinaus kann der Vater sich gegen den perfekten Determinismus des kollektivistischen Systems nicht behaupten. Als Adept der ihm aufoktroyierten Ideologie versucht der Vater, seinen Sohn Juri zu einer Affirmation seiner Existenzkonditionen sowie seines Standpunktes zu überreden. Juri beteiligt sich zwar, wenn auch unfreiwillig am Bau des Bunkers, aber er kann die Euphorie seines Vaters nicht teilen. Er bleibt gegenüber allen ‚Bekehrungsversuchen' resilient. Eine wesentliche Rolle spielt dabei seine Freundin Jule. Er verfällt ihrer erotischen Anziehungskraft und beschließt, um an ihrer Seite bleiben zu können, sich ihr und ihren Freunden anzuschließen. Sie inkorporiert somit das Prinzip der *docta spes* für die Figur Juris.

Das Erzählmuster einer traditionellen Dystopie wird auf der Ebene des *discours* mehrmals unterminiert: Es handelt es sich nicht um eine entfernte, sondern um die unmittelbare Zukunft. Das dystopische Motiv der Überwachung wird anders als in George Orwells *Nineteen Eighty-Four* – big brother is always watching you – nivelliert. Die Gruppe bedient sich subversiv kontrollierender und disziplinierender Techniken. Das ‚Panopticon' ist nicht abgelöst, sondern in eine invisible Form transformiert, indem alle Figuren der „Reichsdeutschen" (Schäuble, 2020, S. 161) mit dem Überwachungsauftrag betraut werden. Trotz dieser versierten Camouflage fühlt sich Juri stets kontrolliert und zunehmend weder sicher noch frei. Seine Insekurität potenziert sich durch den Einsatz von Gewalt an Tieren, die er auszuüben gezwungen wird. Der Mord an Tieren fungiert als Substitution der Folter, die in der traditionellen Dystopie eine wesentliche Konstituente darstellt (Schäuble, 2020, S. 223). Die Tierquälereien prädisponieren unter anderem Juris Rebellion gegen seinen Vater und gegen die Gruppe. Aus der Perspektive des demokratischen Staates, den Jule und ihre Freunde symbolisieren, ist die von den ‚Reichbürgern' gegründete Enklave eine Dystopie, die es zu bekämpfen gilt. Der Gruppe, die sich separiert hat, scheint die bestehende gesellschaftliche Ordnung wiederum dystopisch zu sein. Die Kollision der Perspektiven des abstrakten Autors, des autodiegetischen Erzählers Juri, die mit der auktorialen konform ist, und der konträren figuralen Sicht der „Reichsdeutschen" (Schäuble, 2020, S. 161) wird realisiert. Juri zeigt Resistenz gegenüber der ideologischen Pression. Seine Befreiung aus dem ‚Netz' kongruiert mit dem Untergang des dystopischen Weltentwurfs, der mittels des *deus ex machina* inszeniert wird.

3.2. *Wir sind die Wahrheit* von Andreas Götz

Bevor einige ausgewählte Passagen analysiert werden, ist die Handlung in Kürze zusammenzufassen: Die Abiturienten Noah und Leah, deren Similarität im *discours* mit einer Assonanz im Namen markiert und in der Diegese pointiert (Götz, 2020, S. 14) wird,

engagieren sich in der Flüchtlingshilfe. Leah beschließt, ihr Studium in Berlin aufzunehmen. Die Planung führt zu einer sukzessiven Distanzierung der Zwillinge voneinander. Dies verleitet Noah dazu, sein soziales Engagement zu verstärken. Nach einem gewaltsamen Überfall, der allusiv die Eskalation in Chemnitz in Erinnerung ruft, fällt er ins Koma. Die Motive für diese Brutalität, die Identitäten der Initiatoren sowie der Angreifer werden erst in der auflösenden Analepse offengelegt.

Andreas Götz thematisiert in seinem politischen Narrativ mit dystopischen Elementen die Selbstviktimisierung sowie die Selbstheroisierung der ‚Dystopier'. Darüber hinaus zentriert er das Gefühl der relativen Deprivation, das als eine Prädisposition von gewaltverherrlichenden Auftritten in sozialen Medien, von kathartisch anmutender Verlagerung von Wut auf bestimmte soziale Gruppen und konklusiv von Gewalt fungiert. Die Verschiebung der Aggression (emotionales *Outsourcing*) fußt auf einer in der Sozialpsychologie bekannten Fehleinschätzung, bei der eine Ursache falsch, nämlich nicht der Situation, sondern einzelnen Personen zugeschrieben wird (Freud, 1894; Freud, 1936; Pohl, 2009). Die mit dieser Projektion konnektierte emotionale Selbstregulation ist besonders gefährlich. Die prolongierte Unterminierung der positiven Selbstevaluation wird als eine besonders schmerzhafte Dissonanz zwischen dem als defizitär empfundenen Ist-Zustand und dem angestrebten Idealzustand dargestellt. Der letztere fungiert als ein Auslöser des Bedeutungshungers (i. e. *quest for significance*) (Kruglanski et al., 2013; Kruglanski et al., 2009; Kruglanski et al., 2014).

Im Mittelpunkt des politischen Narrativs von Andreas Götz steht ein Geschwisterpaar, dessen Funktion mit der von den Liebespaaren in *Wir* von Evgenij Zamjatin, *Nineteen Eighty-Four* von George Orwell und *Brave New World* von Aldous Huxley identisch ist. Es ist das andere Geschwisterteil, also Leah, das wie die geliebte Julia in *Nineteen Eighty-Four* oder I-330 in *Wir* im Gespräch die Läuterung ihres Bruders herbeiführt (Götz, 2020, S. 259). Gleichzeitig wird durch die Anlehnung an Agathe und Ulrich aus dem Text *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil (Musil, 2013) oder Mia und Moritz aus der Gesundheitsdystopie *Corpus Delicti* von Juli Zeh (Zeh, 2009) die ideologische Vereinigung der Geschwister dargestellt. Bis es zu diesem Schritt am Ende der Narration kommt, liegt es an Leah, anhand des ihr zugespielten Videotagebuchs die komplexen Entwicklungen in der Figur ihres Bruders zumindest partiell nachzuvollziehen.

Das metadiegetische Videotagebuch fungiert als das Medium der Selbstdarstellung. Die fragmentarische Form der subjektiven Aufzeichnungen im Videolog spiegelt Noahs ‚Konfusion' wider und zeigt seine Entwicklung von einem sprachlosen Propagandawerkzeug

zu einem differenziert denkenden und fühlenden Diaristen.

Götz konzipiert in der sekundären Narration einen unschlüssigen, jedoch diskussionsbereiten Tagebuchschreiber, um dessen wahre Bedürfnisse bei seinen Versuchen der Selbstüberredung und des Selbstbetruges stets von neuem durchscheinen zu lassen. So übt Noah zunächst Kritik an der ihm defizitär scheinenden Gegenwart und plädiert in Analogie zu Platons *Politeia* für die Utopie an der Seite der ‚ADler', ohne jedoch die dystopischen Facetten, die jeder Utopie inhärent sind, zu reflektieren. Bis zum Aufwachen aus dem Koma besteht in den Videotagebuchbotschaften zwischen dem erzählten und dem erzählenden Ich keine Diskrepanz. Am Ende der Narration, in seinem letztem Videobeitrag, distanziert er sich desillusioniert von seinen früheren Überzeugungen. Somit wird in der sekundären Narration der psychologische Konflikt, der Wandel der Figur und die Trennung zwischen erzählten und erzählendem Ich markiert. Noahs *metabolé* verläuft synchron zu seiner Metamorphose in eine positive, auktorial und narratorial affirmierte Figur.

Dystopisch ist die radikale Vereinigung, die sich „Advocatus Diaboli" beziehungsweise „ADler" (Götz, 2020, S. 117, 127) nennt und die den historischen Kontext des ‚Dritten Reichs' allusioniert. Im Narrativ inkorporiert sie alle oben thematisierten Merkmale der klassischen Dystopie, die die verwirrte Figur Noahs erst sukzessive durchschaut. Die ‚ADler' ermöglichen dem von einer älteren Frau (die zwar die Possibilität einer Liebesbeziehung mit der Altersdifferenz delegitimiert, sich zugleich jedoch mit dem jugendlichen geflüchteten Amir trifft) abgewiesenen Noah nicht nur eine Augmentation des Selbstwertgefühls. Sie vermitteln ihm auch ein Gefühl der Zugehörigkeit, der Sicherheit sowie der Kontrolle und der Transparenz. Zugleich wird jedoch auf subtile Weise Noahs Gefühl der relativen Deprivation verstärkt, indem die Gruppe ihm suggeriert, der geflüchtete Gleichaltrige bekomme etwas, was ihm zusteht, in diesem konkreten Fall eine schöne Frau, in die Noah sich verliebt hat (Götz, 2020, S. 272). Eine Steigerung erfährt die relative Deprivation durch die Korrelation mit der Kritik an der als defizitär empfundenen Realität der Diegese. Der Gerberblock, „versifft und verarmt", sollte neugebaut werden (Götz, 2020, S. 70), doch es passierte nichts, „bis die Flüchtlinge kamen" (Götz, 2020, S. 70). Die Outgroupderogation findet auf allen Ebenen statt. Die Ingroup wird dagegen priorisiert. Die traditionellen kulturellen Werte werden verteidigt. Die „Advocatus Diaboli", die „ADler" (Götz, 2020, 117, 127) betonen ihre scheinbar ‚friedlichen' Absichten, aber sie visieren die Subversion der bestehenden soziopolitischen demokratischen Ordnung sowie die Konstruktion einer totalitären Diktatur, die sie als eine Utopie darstellen, an.

Wie in der politischen Dystopie von Martin Schäuble und in der religiösen Dystopie von Stefanie de Velasco wird eine agonale Perspektivenstruktur konstruiert. Die demokratische Ordnung wird von den ‚Adlern' als eine Dystopie wahrgenommen, während aus Leahs Perspektive die Weltsicht der „Advocati Diaboli" als eine solche erscheint. Die Kontrolle der einzelnen Mitglieder, die wie in Schäubles und de Velascos Texten zwar nicht in Form eines ‚Panopticons' organisiert ist, erreicht dennoch ihre Effizienz. Die ‚Machtspitze' der ‚ADler' weiß um Leahs Bewegungen und auch um ihre inneren Konflikte. Es finden sich subversiv disziplinierende Techniken und eine kontinuierliche Indoktrination der Angehörigen der Gruppe. Ferner gelten in dieser Gruppe strikte Restriktionen der Meinungsfreiheit sowie straffe Hierarchien, die jedoch von allen Mitgliedern der Gruppe akzeptiert werden. Unter den ‚ADlern' besteht eine soziale Dominanzorientierung. Der monokratischen Spitze, die akzeptiert und positiv bewertet wird, ist eine Polykratie unterstellt, die die tatsächliche historische Herrschaftspraxis des ‚Dritten Reiches' mit ihrem strukturierenden Motto *divide et impera* in Erinnerung ruft (Götz, 2020, S. 130–135). Die Manipulationsstrategien werden verfeinert und zielen nicht allein exkludierend auf die Evokation basaler Emotionen der Wut sowie der Angst vor einer ‚Erosion' kultureller und ethnischer Grenzen im Sinne des ‚großen Austausches' (Götz, S. 2020, 56–57, 140–141), sondern inkludieren auch solche komplexen Gefühle wie die Liebe. Die Liebe und intime Beziehungen werden nicht unterdrückt und auf einzelne Stunden zwischen kompatiblen Partnern wie bei Evgenij Zamjatin reduziert, sondern wie bei Aldous Huxley teleologisch eingesetzt: „‚Was aber echt war und ist, das sind meine [Alexander] Gefühle [Liebe] für dich', beteuert er […]. ‚Meine Gefühle [Leah] waren doch Teil des Plans.' Sein Blick fällt schwer zu Boden. ‚Deine Gefühle waren Teil des Plans, das stimmt.' Er schaut wieder hoch, sieht mich an. ‚Meine Gefühle für Dich aber nicht" (Götz, 2020, S. 247, Hervorhebung im Original).

An der Liebesbeziehung zwischen den konträren Figuren Leahs und Alexanders wird die Bandbreite der ideologischen Einflussnahme der ‚ADler', die allegorisch zu interpretieren ist, demonstriert. Aus dieser Perspektive ist die Romanze weder unmotiviert (Kumschlies, 2021) noch „klischeehaft" oder ein „Schwachpunkt" (Schwab, 2020).

Für die Figuren der Geschwister Leah und Noah, die temporär dem manipulativen Einfluss unterliegen, wird ein glücklicher Ausgang geschaffen. Sie lehnen sich erfolgreich gegen die Entindividualisierung der scheinbaren Utopie auf. Mit dieser kompositorischen Wendung wird die Possibilität des aktiven Eingreifens in die Dystopie suggeriert.

3.3. *Wolf* von Saša Stanišič

Wolf von Saša Stanišič ist ein psychologisches Narrativ, in dem das Thema des Mobbings zentriert wird. Die Narration übernimmt der autodiegetische Erzähler Kemi. Auch in diesem Text werden die Gedanken des erzählenden und des erzählten Ichs synchronisiert, dennoch ist das Ich am Schluss des Kinderromans ein ‚anderes' Ich im Sinne der traditionellen Divergenz zwischen dem Träger der Narration und dem der Actio. Kemi ist ein autodiegetischer Erzähler, der seine frühere, ihn paralysierende Angst überwindet und damit seine neu erlangte Integrität vor dem Hintergrund der zeitlichen, psychischen und etischen Distanz zu seinem früheren Ich offenbart. Im engen Konnex dazu steht auch die Preisgabe seiner Identität (Stanišič, 2023, S. 185). So enthält der Erzähler bis zum letzten Satz des Textes seinen Namen vor. Diese Entscheidung ist kompositorisch motiviert. Dadurch werden einerseits die vollzogene Reifung des autodiegetischen Erzählers, aber auch sein Schamgefühl augmentiert, das er als ein untätiger Augenzeuge von Diffamierungen der Figur des Mitschülers Jörg, die sich mit ponierender Kontinuierlichkeit steigern, empfindet. Er will mit seiner passiven Täterschaft nicht identifiziert werden, auch wenn er um die situationsvermittelte Empathie sowie um das Verständnis der abstrakten Leserschaft mit direkten Anreden wirbt (Stanišič, 2023, S. 165). Seine unverkennbare Entwicklung soll dagegen wahrgenommen werden.

Parallel zum Thema Mobbing wird das Thema des Ecocriticism angesprochen. Auch wenn dem ökologischen Diskurs im Narrativ keine exponierte Position zugeordnet wird, lässt sich auch in diesem Handlungsstrang der mentale Umschwung des autodiegetischen Erzählers Kemi identifizieren. Seine Figur ist zu Beginn gegen den Wald: „Ich finde Bäume nur als Schrank super" (Stanišič, 2023, S. 13) oder „In meiner Straße existieren Bäume nur als Graffiti" (Stanišič, 2023, S. 99). Im Fortgang der Narration wird die Rigorosität durch das vertiefte ökologische Bewusstsein substituiert. Explizit werden die Passivität der Politiker und Ökonomen (Stanišič, 2023, S. 174), ihre Profitgier, ihre Indifferenz und ihr Pessimismus im Klimawandeldiskurs sowie der damit konnektierte *environmental doublethink* kritisiert. Ferner werden additive Dimensionen, und zwar die *sufficiency* und *sustainability* implementiert. Kemi ist an den hohen Lebensstandard eines Westeuropäers gewohnt und reflektiert dementsprechend weder seine luxuriösen Lebensumstände noch die ökologischen Konsequenzen dieser Lebensweise. Erst der Vortrag der Försterin Beate bedingt seine *metabolé* (Stanišič, 2023, S. 173–178). Dieser wird von dem autodiegetischen Erzähler zwar nur zusammengefasst wiedergegeben, aber die einzelnen explizierten und gezielt redundanten Elemente evozieren die Desautomatisierung seiner Wahrnehmung: „verfressene, fleischfressende Menschheit" (Stanišič, 2023, S. 174) oder „der [Borken]Käfer

[höhlt] den Baum von innen aus und der [Baum verreckt] elendig“ (Stanišič, 2023, S. 174). Hinzu kommen die direkten moralisierenden Ansprachen des abstrakten Lesers, denen eine ähnliche Funktion zukommt: „Industrie, Fressen, Politik. Und Klima. Ja, Klima war natürlich auch Thema, Klima ist immer Thema. Und wenn du jetzt meinst, dir wird hier noch nebenbei etwas über den Klimaschutz erzählt, dann irrst du dich. Über Klimaschutz müsstest du schon sehr viel wissen, sonst ist bei dir irgendwas schiefgelaufen“ (Stanišič, 2023, S. 174). Ferner finden sich in einer zirkulären Struktur Wiederaufnahmen von Elementen, die zu Beginn der Narration negativ konnotiert waren, die aber im Vortrag nicht nur eine positive Nuancierung erfahren, sondern als unabdingbar für die ökologische Balance dargestellt werden. So ist das beispielsweise mit Moos (Stanišič, 2023, S. 175).

Im weiteren Verlauf der Narration wird ein dystopisches Szenario kreiert, das als Konsequenz der Waldrodung eintreten wird: „Und wie wir, indem wir immer mehr Wälder killen, auch immer mehr Leben killen“ (Stanišič, 2023, S. 175). Darauf folgt das tradierte Oxymoron zwischen der gigantischen und mächtigen, zugleich aber gegenüber dem Menschen schutzlosen Natur: „Wälder sind dabei völlig hilflos! Die können sich ja nicht wehren gegen die Menschen. Nur Menschen können sich gegen die Menschen wehren, die Wälder roden“ (Stanišič, 2023, S. 175) […] „Und wenn die Bäume verdursten, übersäuern die Böden, sogar die Moose haben es dann nicht leicht, und am Ende sterben massenweise Tiere. Ganze Spezies existieren jetzt schon gar nicht mehr, andere haben wir aber auch bald ausgerottet“ (Stanišič, 2023, S. 175). Diese anbahnende Klimakatastrophe wird durch die schwarz gelbe Illustration von Regina Kehn, die eine Doppelseite umfasst, untermauert (Stanišič, 2023, S. 175). Im Fortgang der Narration werden die Schockerlebnisse der Figuren wiedergegeben. Der Verfremdungseffekt wird jedoch nicht durch den psychischen Zusammenbruch einer Figur erzielt, sondern durch die Reaktion der Rednerin darauf: ‚Ja! Richtig. Rotz und Wasser solltet ihr heulen!‘“ (Stanišič, 2023, S. 177).

Der Vortrag endet mit einem impliziten Aufruf zur Ökokratie: „Ihr braucht Wald als Schulfach, ihr verwöhnten Stadtblagen“ (Stanišič, 2023, S. 177). Der autodiegetische Erzähler affirmiert diese Idee nach der wutentbrannten Rede der Försterin. Sie rebelliert gegen das bestehende System und die klimafeindliche Politik sowie gegen die Ökonomie. Sie kann zwar in einer Strukturanalogie zu traditionellen Dystopien diese nicht besiegen, aber sie bewirkt zumindest in dem autodiegetischen Erzähler das Aufgeben der anthropozentrischen Denkweise. Das abstrakte und nicht greifbare Phänomen des Klimawandels wird konkretisiert und plausibilisiert.

3.4. *Kein Teil der Welt* von Stefanie de Velasco

Im Fokus des religiösen Narrativs von Stefanie de Velasco steht die Religionsgemeinschaft der Zeugen Jehovas. In ihrem Selbstverständnis möchte diese zu den urchristlichen Wurzeln zurück, obwohl vielfach kolportierte Aussagen über bestimmte ihrer Glaubenslehren und -praktiken im Gegensatz zu dieser Selbsteinschätzung stehen (Schmidtchen, 2022, S. 31).

Die erwachsenen Figuren, die aus Überzeugung der Religionsgemeinschaft angehören, empfinden ihr Weltbild nicht als eine Dystopie. Die kindlichen Figuren, die dieser Wahl beraubt worden sind, leiden unter der Pression des aufoktroyierten totalitären Religionssystems und versuchen, sich aus seinen ‚Fängen' zu befreien. Für diese Figuren, insbesondere für Sulamith, ist die Welt der Wachturmgesellschaft eine Dystopie. Als dystopisch erweisen sich die kontinuierliche (emotionale und mentale) Überwachung, das Durchdringen des Alltags und seine Umgestaltung im Sinne der propagierten religiösen Überzeugung, strikte Restriktionen unter anderem in Bezug auf soziale Kontakte und sexuelle Beziehungen, die Ablehnung des Interkonfessionalismus, die Dominanz des Gehorsams gegenüber Gott vor dem säkulären Gesetz, regelmäßige Zusammenkünfte mit Gleichgesinnten sowie die Missionierungs- beziehungsweise Verkündigungstätigkeit und schließlich die Übertragung der Lehr- und Leitungsfunktionen innerhalb der religiösen Gemeinschaft auf die Männer entsprechend dem theokratischen und patriarchischen Prinzip. Eine komplette Selbstaufgabe sowie eine absolute Subordination werden von allen Mitgliedern der Gemeinschaft erwartet.

Die Figur der heranwachsenden Sulamith strebt die Subversion dieses Systems an und rebelliert gegen seine rigide Ordnung, die ihr dystopisch erscheint. Wie in der traditionellen Dystopie erweist sich das System stärker, so dass Demütigungen inklusive psychischer Folter und konklusiv der Tod der aufbegehrenden Figur antizipierbar sind.

Die autodiegetische Erzählerin Esther implementiert in ihrer Narration solche wesentlichen Konstituenten des Weltbildes der Religionsgemeinschaft wie das deterministisch-teleologische Verständnis der Menschheitsgeschichte als Heilsgeschichte mit drei Phasen (dem Verlust des Paradieses, der von diversen Katastrophen geprägten Gegenwart, dem ‚Harmagedon' und der anschließenden Wiederherstellung des Paradieses auf Erden); die monotheistische Gottesvorstellung (i. e. der Glaube an den allmächtigen und ewig existierenden Schöpfergott mit Namen Jehova oder Jahwe und das messianische Reich) sowie das Bildnis-Verbot (de Velasco, 2020, S. 32). Eine besondere Signifikanz kommt der Bibel zu, die „Jehovas Zeugen für Gottes durch seinen heiligen Geist inspiriertes Wort [halten], das sich immanent und kontextuell selbst erkläre, in sich widerspruchsfrei, völlig wahr und bis ins Kleinste

zutreffend sei“ (Schmidtchen, 2022, S. 36). Hinzu kommt das ambivalente Verhältnis der Religionsgemeinschaft zur Gesellschaft. Es lässt sich eine Oszillation zwischen Ablehnung und Integration feststellen. Einerseits partizipieren ihre Mitglieder an der Gesellschaft, andererseits distanzieren sie sich von der säkularen Welt. Diese Attitüde, die auch im Titel pointiert wird, kann als eine freiwillige Selbstexklusion bezeichnet werden. Die Parallelwelt wird in einem fiktiven Dorf namens Peterswalde in Ostdeutschland konstruiert. Diese Entscheidung ist sowohl extra- als auch intradiegetisch motiviert: In der DDR galt für die Religionsgemeinschaft der Zeugen Jehovas ein strenges Verbot, umso engagierter trat sie nach der Wiedervereinigung in Erscheinung. Die Autorin akzentuiert diesen Aspekt nicht nur in ihren Interviews, sondern sie unterstellt der Glaubensgemeinschaft ökonomisches Interesse bei der sogenannten ‚Akquise‘ von Gläubigen (Bach, 2019). In einem Parallelismus wird der Bau eines Baumarktes und des neuen Königssaals eingeführt (de Velasco, 2020, S. 11). Diegetisch versinnbildlicht der isolierte topografische Raum, in dem die Utopie geschaffen werden soll, den sozialen vakuumverschlossenen ‚Zwangsraum‘. Er ist mit einer impermeablen Grenze abgegrenzt (Lotman, 1972). Diese Linie ist jedoch durchlässig, wenn es um die Aufnahme von neuen Angehörigen geht. Der Austritt wird, in der dystopischen Nuancierung, innertextuell mit martialischen Strafen belegt und führt schließlich zum Tod der siebzehnjährigen Sulamith.

Mit diesem tragischen Ereignis wird in der Strukturanalogie einerseits der Sieg des Kollektivs über das Individuum markiert. Andererseits ist die Gestalt Sulamiths unter den im Narrativ konstruierten Bedingungen der religiösen Ideologie mit ihrem übersteigerten Individualismus eine Provokation. Dieses Element wird bereits mit der Wahl des Namens der Figur angedeutet – Sulamith als reine, weise und makellose Frau. Im Verlauf der Narration wird ihre Figur seitens der Ältesten diffamiert. Sulamiths unerwarteter Tod verursacht in der Figur der unentschlossenen Esther zunächst einen Schock und führt schließlich im Sinne der Poetiken von Walter Benjamin und Bertolt Brecht zu einer *metabolé*. Die mysteriösen Umstände des Todes, die intradiegetisch als Suizid deklariert werden und die verdunkelt bleiben, prädisponieren Esthers Austritt aus der Religionsgemeinschaft.

Die utopische Dimension resultiert aus der Akzentuierung einer traditionellen zeitlichen Struktur. Die ‚Neuankömmlinge‘ versuchen, sowohl die sozialistische Vergangenheit als auch die durch die Kontingenz des Zusammenbruchs markierte Gegenwart in die wiederum paradiesische Zukunft zu überführen. Der Bau des neuen Königssaals demonstriert diese Intention.

In einem starken Kontrast zur Kategorie des Raumes steht die Kategorie der Zeit. Die gesamte Narration wird von der Kälte und Dunkelheit des langanhaltenden Winters

dominiert. Die eisige Witterung und die undurchdringliche Finsternis, die metaphorisch mit der Angst korreliert werden, markieren die dystopischen Facetten der Religionsgemeinschaft. Die Apologeten des religiösen Systems – beispielsweise Esthers Mutter – destruieren die Dystopie, indem sie den herrschenden Frost als Signum der zweiten Phase sowie als eine Herausforderung auf dem Weg zur Restitution des paradiesischen Urzustands verklären.

Zwar dominiert die kalte Jahreszeit Esthers kindliche Erinnerung, aber die Kälte des gegenwärtigen Winters ist besonders beißend. Zu dieser physisch empfundenen Kälte addiert sich die psychische Kälte, die von der Mutter der autodiegetischen Narratorin ausgeht: „‚Dein Vater wollte es nicht', sagt Mutter, ‚er wollte dich damit nicht belasten. Ich aber wollte, dass Du weißt, was deine Großmutter hier [in der DDR als Zeugin Jehovas] durchmachen musste'" (de Velasco, 2020, S. 49). Die Inversion im Hauptsatz augmentiert die Rigorosität der Mutterfigur. Ihre Rigidität kommt auch dann zum Vorschein, wenn es in der Retrospektive um Sulamiths silbernes Kettchen mit einem Mariensymbol – das letzte Erinnerungsstück an ihren Vater – geht: „‚Egal von wem sie ist', sagte Mama, ‚Jehova will es nicht.' Zur nächsten Zusammenkunft trug Sulamith keine Kette mehr" (de Velasco, 2020, S. 32). Die Gnadenlosigkeit des Vaters äußerst sich auch gegenüber Sulamith, als diese sich in einen ‚Weltmenschen' verliebt. Ihre erste Liebe kommt ihr wie die einzige und letzte Bastion vor, auf die die religiöse Diktatur keinen Zugriff besitzt. Sie unterliegt einer Illusion, denn ihre Verliebtheit gilt als ein monströser Akt der Auflehnung. Folglich wird sie nicht nur zu den Details ihrer Intimität in einem Verhör befragt, sondern anschließend *coram publico* diskreditiert und gedemütigt, wodurch der Sieg des Systems letztlich absolut wird. Mit diesen narrativen Konstituenten auf der Ebene der *histoire* (Kontrolle von Reproduktion und Partnerbeziehungen) wird das dominante Motiv der kanonischen Dystopien integriert.

Als ein weiteres Signum der Inhumanität der Religionsgemeinschaft fungiert aus Esthers Perspektive das Genießen des gemeinsamen Frühstücks am Tag von Sulamiths Beerdigung. In der erlebten Rede wundert sie sich über die frostige Gleichgültigkeit (de Velasco, 2020, S. 379).

Die steigende Hypersensitivität gegenüber der Kälte kongruiert mit Esthers Zweifeln an der Gemeinde: „Alles, was uns umgibt, vielleicht ist nichts davon die Wahrheit! Vielleicht leben wir in einem Traum, vielleicht sind wir Figuren in einem Film, wer weiß? […] Stell dir nur vor, wenn alles genau umgekehrt wäre, wenn unser Leben gar nicht echt wäre und unsere Träume die Wirklichkeit?" (de Velasco, 2020, S. 324).

Konträr zu der strengen Kälte steht die milde Wärme. Auch diese kompositorische Entscheidung ist aus doppelter Perspektive zu sehen. Die Negation des Winters und die Favorisierung des Frühlings durch die Figur Esthers signalisiert für die autodiegetische Erzählerin den Neubeginn, denn es gelingt ihr, sich aus dem Netz der Religionsgemeinschaft zu befreien. Zugleich erfolgt die Emanzipation der mittlerweile siebzehnjährigen Ester von ihrer Familie (de Velasco, 2020, S. 428).

Auf der Ebene des *discours* wird die Dystopie mit den Mitteln der Verfremdung kreiert. Dabei werden die selbstverständlichen Alltagsgegenstände (wie z. B. Märchenkassetten (de Velasco, 2020, S. 378)) und -handlungen (Kindergeburtstage, Fernsehen, Musikrezeption) für die kindlichen Figuren als unerreichbar dargestellt. Der Verlustschmerz um die Freundin, die mutmaßlich Suizid beging, wird mit kochender Himbeergrütze verglichen, die Blasen wirft: „Der Schmerz kochte in meiner Brust, heiß wie Himbeergrütze, Blasen werfend“ (de Velasco, 2020, S. 378). Hier findet eine Parallelisierung statt. Der Gemütszustand der jugendlichen Esther wird mittels der Metapher – vor Wut kochen – wiedergegeben. Sie verspürt Wut gegenüber ihren eigenen Eltern, gegenüber der Mutter der unter mysteriösen Umständen getöteten Freundin, und gegenüber den Ältesten der Glaubensgemeinde der Zeugen Jehovas (de Velasco, 2020, S. 379–384). Diese Wut expandiert auf die „Weltmenschen“ (de Velasco, 2020, S. 380), indem ihre Konventionen in Frage gestellt und als eine Simplifizierung diffamiert werden (de Velasco, 2020, S. 380). Der verfremdende Effekt potenziert sich durch den Kontrast zwischen der süßen und positiv konnotierten Himbeergrütze und ihrem Konnex mit Wut und Schmerz.

Seine Kulmination erreicht der Verfremdungseffekt während der Beerdigungsfeier. Statt zu trauern, denkt Esther an Werbesprüche. Mit Werbebotschaften kommentierte ihre verstorbene Freundin zeit ihres kurzen Lebens die strengen Regeln der Wachtturmgesellschaft und stellte somit ironisierend-sarkastisch die Fundamente des aufgezwungenen Glaubenssystems in Frage. Durch die Reminsizenz an Werbeslogans wird einerseits die Nähe zwischen den Figuren Sulamiths und Esthers betont, andererseits deutet die Zitation der Mottos in der erlebten Rede während der Beerdigung auf die *metabolé* der Figur Esthers und auf ihren Emanzipationsprozess von der Religionsgemeinschaft hin (de Velasco, 2020, S. 382). Damit wird zwar die religiöse Dystopie nicht bekämpft, aber der Figur gelingt es, sich von dem System zu distanzieren.

4. Fazit

Utopien lassen sich als fiktionale, anschaulich gemachte Entwürfe von Alternativszenarien charakterisieren, die implizit oder explizit kritisch auf die historische Realität Bezug nehmen, in der sie entstanden sind. Sie streben die Subversion einer als defizitär empfundenen (politischen, sozialen, ökologischen oder religiösen) Gegenwart an. Auch Dystopien skizzieren eine alternative soziopolitische Ordnung, die im Vergleich zur gegenwärtigen negativer erscheint, und deren Realisierung es zu verhindern gilt. Die inhaltlichen und strukturellen Merkmale beider literarischen Formen weisen vielzählige Similaritäten auf, die jedoch divergierend konnotiert werden. Zu den wesentlichen Konvergenzpunkten zählen die Relation von Staat und Individuum mit der Dominanz des trügerischen Gemeinwohls gegenüber sämtlichen Privatinteressen und die damit konnektierte Entindividualisierung, die Restriktion individueller Freiheit durch das Kollektiv, der Konformitätsdruck und konklusiv der Verlust der Autonomie beziehungsweise die Subordination unter den Kollektivgedanken, fehlende Privatheit, die Indoktrinierung von Ideologie durch Sprache, Medien und Technik, die Kulturfeindlichkeit der dargestellten Staaten, das Fehlen von Gewaltenkontrolle und tolerierter Opposition, eine willfährige Justiz und brutale Geheimdienstmethoden sowie die öffentlichen Diskreditierungen von ‚Unpersonen'. Sowohl in den Dystopien als auch in den Utopien werden dem Individuum die Möglichkeiten der freien Persönlichkeitsentfaltung genommen. Die Exklusion von *personae non gratae* wirkt dabei nicht nur als identitätsstiftender Akt für die Gemeinschaft, sondern ist auch das Fundament seiner regelbefreiten Behandlung.

Zwar exponieren die betrachteten kinder- und jugendliterarischen Narrative die ideologischen Maximen nicht derart wie die traditionellen Dystopien der Erwachsenenliteratur wie z. B. George Orwell in *Nineteen Eighty-Four* (war is peace/freedom is slavery/ ignorance is strength), doch sie sind identifizierbar. Die analysierten Texte differenzieren sich von den erwachsenenliterarischen Dystopien, indem sie stärker den Fokus auf die Dichotomien zwischen Individualität und Gesellschaft, Individuation und Integration sowie Selbst- und Fremddetermination des kindlichen beziehungsweise jugendlichen Subjekts legen. Sein psychologischer Tiefpunkt wird zum sozialen Tiefstand nobilitiert. Die kinder- und jugendliterarischen Dystopien konzipieren wie auch die dystopischen erwachsenenliterarischen Narrative für die affirmierten kindlichen oder jugendlichen Figuren eine *metabolé*. In den zunächst genannten korrespondiert sie jedoch mit der Befreiung von den dominanten Strukturen. Diese vollzieht sich parallel zur Emanzipation sowie zur Individuation und wird mit der Überwindung der adoleszenten Krise kongruiert. Charakteristisch ist der Perspektivenwechsel. Das Gemeinwesen wird nicht mehr aus der Sicht eines abstrahierten

Ganzen, sondern aus dem subjektiven Blickfeld des Einzelnen, aus dem Erleben und den Erfahrungen des Individuums betrachtet. Die Ich-Perspektive veranschaulicht die Diskrepanz zwischen dem erzählten, von einer scheinbar utopischen Vision geblendeten Ich und dem reiferen erzählenden Ich.

Die betrachteten kinder- und jugendliterarischen Narrative mit dystopischen Elementen kulminieren in einem glücklichen Ausgang. Dementsprechend unterlaufen sie die schematische Abfolge der Ereignisse auf der Ebene der *histoire* sowie das tradierte Erzählmuster der Dystopie auf der Ebene des *discours*. Sie weisen den abstrakten Leser auf die Possibilität einer Verbesserung hin und inhärieren in dieser Hinsicht die Kantianische *docta spes*.

Literaturverzeichnis

Bach, I. (2019). Stefanie de Velasco: „Kein Teil der Welt“ Das Paralleluniversum der Zeugen Jehovas. https://www.deutschlandfunk.de/stefanie-de-velasco-kein-teil-der-welt-das-100.html (29.04.2024).

Bachtin, M. (2008). *Chronotopos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1963). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Brecht, B. (1967). Über experimentelles Theater. In Brecht, B. (Hrsg.). *Gesammelte Werke*. Bd. 15 (S. 285–305), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Conrad, M. (2020). The Quantified Child. Zur Darstellung von Adoleszenz unter den Bedingungen der Digitalisierung in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur. In Hauptmann, K. (Hrsg.). *Narrative der Überwachung. Typen, mediale Formen und Entwicklungen* (S. 87–115). Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Foucault, M. (2005). *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Übersetzt von Michael Bischoff*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Freud, A. (1936). *Das Ich und die Abwehrmechanismen*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Freud, S. (1894). The defense neuro-psychoses. *Collected papers* 1, 59–75.

Götz, A. (2020). *Wir sind die Wahrheit*. Hamurg: Dressler.

Grimm, L. (2021). *Varianten der Kulturalität in Kinder- und Jugendliteratur aus Asien. Theoretische Kontexte – Prototypen – Didaktische Perspektiven für den Literaturunterricht*. Dortmund: Technische Universität Dortmund.

Grübel, R. (2013). Formalistische und strukturalistische Theorien literarischen Werter und die Werttheorie Bachtins. In Rippl, G. (Hrsg.). *Handbuch Kanon und Wertung. Theorie, Instanzen, Geschichte* (25–31). Stuttgart: J. B. Metzler.

Hintz, C., Ostry, E. (2003). *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*. New York: Routledge.

Holt, N. van, Groben, N. (2005). Das Konzept des ‚Foregrounding‘ in der modernen Textverarbeitungspsychologie. *Journal für Psychologie* 4, 311–332.

Huxley, A. (1988). *Schöne neue Welt. Ein Roman der Zukunft*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Horn, E. (2014). *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Kruglanski, A. W., Bélanger, J. J., Gelfand, M., Gunaratna, R., Hettiarachchi, M., Reinares, F., et al. (2013). Terrorism – A (self) love story: Redirecting the significance quest can end violence. *American Psychologist* 68/7, 559–575.

Kruglanski, A. W., Chen, X., Dechesne, M., Fishman, S., & Orehek, E. (2009). Fully committed: Suicide bombers' motivation and the quest for personal significance. *Political Psychology* 30/3, 331–357.

Kruglanski, A., W., & Webber, D. (2014). The psychology of radicalization. *Zeitschrift für Internationale Strafrechtsdogmatik* 9, 379–388.

Kumschlies, K. (2021). Götz, Andreas: Wir sind die Wahrheit. https://www.kinderundjugendmedien.de/kritik/jugendroman/5461-goetz-andreas-wir-sind-die-wahrheit (29.04.2024).

Lachmann, R. (1970). Die ‚Verfremdung' und das ‚Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij. *Poetica* 3, 226–249.

Lotman, J. (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.

Morus, T. (1996). Utopia. In Heinisch, K. (Hrsg.). *Der utopische Staat* (S. 9–110). Reinbek bei Hamburg: Rororo.

Musil, R. (2013). *Der Mann ohne Eigenschaften*. München: Anaconda Verlag.

Neupert-Doppler, A. (2023). Ökodiktatur als Dystopie. Entwürfe, Romane, Verschwörungsideologien. In Seyferth, P. (Hrsg.). *Dystopie und Staat* (S. 223–244). Baden-Baden: Nomos.

Orwell, G. (1982). *Nineteen eighty-four: a novel*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Pohl, R. (2009). Der antisemitische Wahn. Aktuelle Ansätze zur Psychoanalyse einer sozialen Pathologie. Vorabdruck aus. In W. Stender, G. (Hrsg.). *Konstellation des Antisemitismus. Theorie-Forschung-Praxis*. Wiesbaden: VS Verlag.

Pötter, B. (2010). *Ausweg Öko-Diktatur? Wie unsere Demokratie an der Umweltkrise scheitert*. München: oekom.

Saage, R. (1991). *Politische Utopien der Neuzeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Saage, R. (2003). *Utopische Profile*. *Widersprüche und Synthesen des 20. Jahrhunderts*. Münster: LIT.

Saage, R. (2004). Wie zukunftsfähig ist der klassische Utopiebegriff? *UTOPIE kreativ* 165/166, 617–636.

Samjatin, Je. (1982). *Wir. Science-Fiction-Roman*. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Schäuble, M. (2020). *Sein Reich*. Frankfurt a. M.: KJB.

Šklovskij, V. (1929). Iskusstvo kak priem. In Šklovskij, V. (Hrsg.). *Teorija prozy* (S. 7–23). Moskva: Federacija.

Šklovskij, V. (1969). Kunst als Verfahren. In Striedter, Ju. (Hrsg.). *Texte der russischen Formalisten. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* (S. 3–35). München: Wilhelm Fink.

Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie*. Berlin: De Gruyter.

Schmid, W. (2019). *Mentale Ereignisse*. Berlin: De Gruyter.

Schmidtchen, N. (2022). *Narren in Christo. Jehovas Zeugen im literarischen Erinnerungsdiskurs Überlebender des Nationalsozialismus*. Stuttgart: Metzler.

Schölderle, T. (2014). Thomas Morus' Utopia. Das Idealstaatsmotiv und seine ironische Brechung im Gedankenexperiment. In Schölderle, T. (Hrsg.). *Idealstaat oder Gedankenexperiment? Zum Staatsverständnis in den klassischen Utopien* (S. 55–78). Baden-Baden: Nomos.

Schölderle, T. (2023). Methode Hexenjagd. Juli Zehs klassische Dystopie Corpus Delicti. In Seyferth, P. (Hrsg.). *Dystopie und Staat* (S. 55–77). Baden-Baden: Nomos.

Schwab, S. (2020). Wenn die Demokratie stirbt. Andreas Götz: Wir sind die Wahrheit. https://www.deutschlandfunkkultur.de/andreas-goetz-wir-sind-die-wahrheit-wenn-die-demokratie-100.html (29.04.2024).

Stanišič, S. (2023). *Wolf*. Hamburg: Carlsen.

Tajfel, H., Turner, J. (1986). The social identity theory of intergroup behaviour. *Psychology of intergroup relations* 16, 276–293.

Thöma, D. (2020). Kriminell oder radikal? Destruktiv oder konstruktiv? Zum Umgang mit politischen Störenfrieden. In Jehle, J.-M. (Hrsg.). *Das sogenannte Böse. Das Verbrechen aus interdisziplinärer Perspektive* (S. 237–256). Baden-Baden: Nomos.

Velasco de, S. (2019). Kein Teil der Welt. Köln: KiWi.

Voßkamp, W. (2013). Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Einleitung. In Voßkamp, W. (Hrsg.). Möglichkeitsdenken. *Utopie und Dystopie in der Gegenwart* (S. 13–30). München: Wilhelm Fink.

Voßkamp, W. (2016). *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil*. Berlin: de Gruyter.

Zeh, J. (2009). *Corpus Delicti*. München: btd.

Zeißler, E. (2008). *Dunkle Welten. Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Marburg: Tectum.