

Alexandra Rassidakis

Die dystopische Heiterkeit von Marc-Uwe Klings multimedialem *QualityLand*

Zusammenfassung: In diesem Beitrag wird auf die besondere Verknüpfung von dystopischem Schreiben und Komik in Marc Uwe Klings multimedialem *QualityLand* (2017–2023) eingegangen. Die Kontextualisierung im Rahmen des Genres verdeutlicht, dass Klings *QualityLand* als klassische Dystopie konzipiert ist, welche auf der Handlungsebene auch utopische Momente zulässt. Der Vergleich mit anderen dystopischen Fiktionen hebt Klings Umgang mit genrespezifischen Themen wie der Manipulierung von Erinnerung und Sprache sowie der Instrumentalisierung von Religiosität hervor. Im zweiten Teil des Beitrags werden die spezifischen Verfahren des Komischen in *QualityLand* untersucht, wobei neben der satirischen Gegenwarts kritik die Inszenierung von komisch wirkenden Inkongruenzen betrachtet wird. Es wird argumentiert, dass durch den Einsatz von Komik die Drastik der Gegenwartsdiagnose letztlich unterstrichen wird, da sie zwar eine beruhigende Distanz zum Dargestellten herstellt, diese jedoch zugleich durch den multimedial inszenierten Realitätsbezug aufhebt. Somit kann behauptet werden, dass Klings „lustige Dystopie“ den genrespezifischen Warn- bzw. Appellcharakter durchaus erfüllt.

I

Nur nebenbei sei angemerkt, daß es fürs Denken gar keinen besseren Start gibt als das Lachen. Und insbesondere bietet die Erschütterung des Zwerchfells dem Gedanken gewöhnlich bessere Chancen dar als die der Seele. (Benjamin 249).

Auf den ersten Blick erscheint Komik mit dem Genre der Dystopie nicht vereinbar und tatsächlich finden die Leser:innen in den „klassischen“ Dystopien des 20. Jahrhunderts selten Anlass zum Lachen: Man denke etwa an Aldous Huxleys *Brave New World* (1931), George Orwells *1984* (1949) oder Ray Bradburys *Fahrenheit 451* (1953). Dies trifft auch auf neuere postapokalyptische Ökodystopien zu, etwa auf Cormac McCarthys *The Road* (2006). Doch werden vereinzelt dystopischen Fiktionen groteske Momente und ein surrealer schwarzer Humor attestiert und einige, wie zum Beispiel Huxleys *Brave New World*, Terry Gilliams *Brasil* (1985) sowie die meisten Erzählungen von Philip Dick aus den 1950er Jahren, können durchaus – wie

alrasid@del.auth.gr

ihre utopischen Gegenpole – als „kritische Diagnose mittels Satire“ (Seeber 195) gelesen werden. Bei neueren feministischen Dystopien wird das Zusammenspiel von technologischen Möglichkeiten und männlichen Machtfantasien ironisch dargestellt, etwa in Karen Duves *Macht* (2016) oder Naomi Aldermans *The Power* (2016; Cornils 201), während der Studie von Redga Stahr und Anne Marlene Hastenplug zufolge Schwarzer Humor und Selbstironie auch neuere nordische Dystopien auszeichnet (28). Doch das multimediale *QualityLand*-Projekt des Autors und Kabarettisten Marc-Uwe Kling, das aus zwei Romanen besteht (*QualityLand*, 2017 und *QualityLand 2.0*, 2020), den entsprechenden von ihm gesprochenen Hörbüchern, einer Video-Pressekonferenz sowie einer Webseite, präsentiert sich ganz ausdrücklich als „lustige Dystopie“ und bildet somit vor allem im deutschsprachigen Raum mit seinen besonders düsteren dystopischen Fiktionen (so Schmeink und Cornils 8) eine Ausnahmeerscheinung, die nähere Betrachtung verdient.

Im Folgenden soll daher die für Klings Dystopie so charakteristische Mischung aus Komik und Ernst analysiert werden. Hierbei erscheint es sinnvoll, zunächst das *QualityLand*-Projekt im Rahmen des Genres zu kontextualisieren und es auf Strukturen und Thematiken dystopischer Fiktionen hin zu untersuchen. Es existieren bereits einige literaturwissenschaftliche Analysen des ersten Bandes, bei denen es vorrangig um die Darstellung der Folgen der Digitalisierung und die Überwachungsstrukturen geht (Kelsch; Knobloch). Ich fokussiere in meiner Analyse insbesondere die Instrumentalisierung von Erinnerung und Sprache, sowie die Mechanismen der numinosen Überhöhung, durch die Personen bzw. Institutionen eine sakrale Aura verliehen wird.¹ Im zweiten Teil des Aufsatzes soll der Aspekt der Komik und deren Funktion im Kontext einer dystopischen Fiktion untersucht werden.

II

Dystopien greifen die zentralen Momente utopischen Denkens auf und skizzieren Utopien, die bei ihrer Verwirklichung zu totalitären Systemen werden (Zeißler 28); sie können demnach, wie Hans-Ulrich Seeber erklärt, in gewisser Hinsicht als Meta-Utopien gelesen werden (190). Utopiekritik, im Sinne einer Skepsis gegenüber Gesellschaftsentwürfen, welche die Autonomie des Individuums dem Wohlergehen des Kollektivs opfern, wird in dystopischen Fiktionen mit der Warnung vor den Folgen einer unkontrollierbaren technologischen Entwicklung gekoppelt.

1 Zum religionswissenschaftlichen Begriff des Numinosen, vgl. Schischkoff 499.

Wie in der literarisch-philosophischen Gattung der Utopie wird auch in der klassischen dystopischen Fiktion eine imaginäre, hierarchische Gesellschaft beschrieben, in der das Alltagsleben von der herrschenden Ideologie bestimmt und bis ins Detail organisiert ist.² Das heißt, es gibt ein dem Individuum übergeordnetes System, oftmals repräsentiert durch eine herrschende Klasse, das – und darauf verweist die Vorsilbe „dys-“ – die Unterdrückung und Ausbeutung der unteren Gesellschaftsklassen organisiert und ausübt.

Neben Dystopien, in denen das Regime sich offenkundig als totalitär präsentiert (etwa Bradburys *Fahrenheit 451* oder Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*, 1986), gibt es jene dystopischen Fiktionen, deren Gesellschaftsentwurf mit positiven Vorzeichen versehen ist und den Bürger:innen Glück und Gesundheit verspricht, so wie etwa Huxleys *Brave New World* oder auch die neueren Dystopien von Juli Zeh *Corpus Delicti* (2009) und Theresa Hanning *Die Optimierer* (2017). Es geht also um dystopische Entwürfe, in denen Utopiekritik mit satirischer Wirklichkeitsdiagnose kombiniert wird. Zu diesem Typus würde ich auch Klings Dystopie zählen, da *QualityLand* sich als beste aller Welten versteht und sich ausdrücklich als solche präsentiert. Diese Selbstdarstellung erfolgt in Form von Auszügen aus einem *QualityLand*-Reiseführer („Dein persönlicher Reiseführer“, *QualityLand* 9) und in verstärktem Maß durch die eingestreuten Werbeslogans, wodurch die Leser:innen neben der üblichen, vom Genre der Utopie übernommenen Rolle der reisenden Besucher:innen zusätzlich in die Rolle von Konsument:innen gedrängt werden. Es wird eine Gesellschaft in einer nicht allzu fernen Zukunft präsentiert, in der jeder Lebensaspekt der Bürger:innen digital erfasst und im Dienst weniger dominanter Konzerne ausgewertet wird. Durch Algorithmen wird nicht nur das Kaufverhalten, sondern auch der Alltag der Menschen gesteuert und deren sozialer Status, ihre „Levelfähigkeit“ errechnet.

Kling schmückt seinen Gesellschaftsentwurf mit zahlreichen phantasievollen Details aus und greift dabei zentrale Themen des Genres auf. Vergleicht man jedoch *QualityLand* mit anderen Dystopien, so wird die beunruhigende Innovation dieser Zukunftsvision deutlich: Dieser Text inszeniert weder die repressiven Mechanismen eines totalitären Regimes, wie man es aus klassischen Dystopien kennt, noch die prekäre Lage der Menschheit nach einer wie auch immer gearteten Katastrophe, wie sie neuere Ökodystopien ausmalen. Stattdessen wird eine Gesellschaft entworfen, deren Mitglieder freiwillig und ganz ohne Zwang ihre Individualität, Privatsphäre und Eigenständigkeit aufgeben. Die Zufriedenheit der Massen, die noch

2 Zur Struktur der „klassischen“ Dystopie, wie sie sich in Abgrenzung von dem Genre der Utopie etabliert und an den paradigmatischen Werken von Orwell und Huxley orientiert, s. Zeißler 28–32; Seeber 194.

bei Huxley durch die Zwangsverabreichung der Droge Soma bzw. durch genetische Manipulation erzeugt wurde, garantieren in *QualityLand* diverse „Personalisierungs-features“. Zusammengekommen formen die einzelnen angebotenen Leistungen einen kompletten Überwachungs- und Manipulationsmechanismus, der kein Privatleben zulässt und das Individuum vollkommen entmündigt. So besitzt jede Person einen „Ohrwurm“, also einen persönlichen Assistenten, der Entscheidungen abnimmt, in allem berät und Freunde aussucht.³ Die Suchmaschine WIN nimmt einem das Suchen ab, denn „Win weiß, was man wissen will“ (*QualityLand* 12) und der Lieferservice „The Shop, Wir wissen, was du willst“ (*QualityLand* 18) erfüllt Wünsche, bevor man sie verspürt. Mit dem Service der Selfiedrohne, mit der sich die Bürger „zu ihrer eigenen Sicherheit“ konstant selbst überwachen (*QualityLand* 302), greift Kling populäre Narrative über die negativen Folgen digitaler Überwachung auf,⁴ welche mit dem positiven Ton und den einladenden Formulierungen der Werbung in komischem Kontrast stehen. Sich informieren und eine eigene Meinung bilden ist den Bürger:innen von *QualityLand* unmöglich, was jedoch nicht auf eine staatliche Zensurmaßnahme zurückzuführen ist, sondern auf die Tatsache, dass alle Informationen, Werbung und Produkte auf die jeweilige Person zugeschnitten sind. Durch die mittels Algorithmen individualisierte Zusammenstellung von Nachrichten werden die eigenen Ansichten und Vorurteile permanent bestätigt, man bewegt sich in einer „Filterblase“ oder „Echokammer“,⁵ innerhalb derer man kontinuierlich mit Bekanntem konfrontiert wird (*QualityLand* 203). Kling präsentiert somit Figuren, deren Konspirationstheorien, Ausländerfeindlichkeit und Technikphobie von ihrer Umgebung niemals in Frage gestellt werden. Ein weiteres Personalisierungs-Feature ist der Service „Your songs. Lieder wie für dich gemacht“ (*QualityLand* 2.0 312), der es ermöglicht, die Texte der geliebten Melodien zu ändern und auf diese Weise die Lieblingssänger Lieder singen zu lassen, „die zu einem passen“.

3 Jacob Kelsch weist darauf hin, dass trotz der prinzipiellen Entscheidungsfreiheit in *QualityLand* diese de facto von den Individuen nicht wahrgenommen werden kann, da alle Entscheidungen von Personalisierungsalgorithmen übernommen werden (391).

4 Thomas Bächle unterscheidet drei Erzählstränge, die für die Deutung und Wertung digitaler Überwachung genutzt werden: Überwachung zerstört unsere Freiheit, digitale Überwachung ist allwissend, mithilfe digitaler Überwachungstechniken können wir leicht manipuliert werden (226).

5 Kling führt anhand von mehreren Charakteren die Abgrenzungsmechanismen und die daraus resultierende intellektuelle Isolation vor, die Seth Flaxman, Sharad Goel und Justin M. Rao als mögliche Folgen der Online-Nachrichten beschreiben. Interessant ist die Beobachtung von Kelsch, dass die Metaphern der Filterblase ebenso wie der Echokammer ein Indiz sind für die in unserer Gesellschaft präsenten Befürchtungen hinsichtlich der aus der Individualisierung resultierenden Vereinzelung (383).

Im PDF, dem idealen „persönlichen digitalen Freund“ schließlich, der „genau denselben Geschmack und genau dieselbe Meinung“ wie seine Besitzer:innen hat und „der über jeden deiner Witze lacht“, schwingt als fernes Echo Olympia, die ideale Zuhörer:in Nathanaels in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816), mit. Allerdings wird bei Kling mit Hilfe der Technologie nicht die ideale Frau konstruiert, wie es von Hoffmanns *Sandmann* über Villiers de l'Isle-Adam *L'Ève future* (1886) bis hin zu Ira Levins *The Stepford Wives* (1972) und Magie Gees *Ice People* (1998) der Fall ist, sondern, wie wir sehen werden, die ideale Politiker:in.

Zahlreiche der den Bürger:innen von *QualityLand* angebotenen Leistungen betreffen die Manipulation von Erinnerung. Hiermit greift Kling ein zentrales Thema dystopischer Fiktionen auf, das auf der Prämisse beruht, dass die Wahrnehmung der Realität maßgeblich durch das Gedächtnis geformt wird, weshalb die Kontrolle über das Gedächtnis als ein bedeutender Unterdrückungsmechanismus dystopischer Systeme dargestellt wird. Die nachträgliche Neuschreibung der Vergangenheit durch den herrschenden Diskurs begründet die Macht der Gegenwart. Ein typisches Beispiel für dieses „Prinzip der Rekonstruktivität“, wie es Jan Assmann nennt (13), ist das Motto des Wahrheitsministeriums in Orwells *1984*: „He who controls the past controls the future, and he who controls the present controls the past“ (40). In Yoko Ogawas Dystopie *The Memory Police* (1994) wird dieser Gedankenfortgeführt und die Folgen des vorgeschriebenen Vergessens als eine buchstäbliche, graduelle Reduktion und Verkrüppelung der Individuen inszeniert.⁶

Vergessen ist, wie Harald Weinrich gezeigt hat, im westlichen Denken doppelt kodiert, es wird als dunkler Brunnen und trüber Fluss, jedoch auch als Quelle der Glückseligkeit imaginiert (Weinrich 1997b, 19). Es erstaunt daher nicht, wenn in der dystopischen Fiktion Vergessen oftmals als Garant für Frieden und Glück propagiert wird, da, so wird argumentiert, eben nicht die Bewahrung des kollektiven Gedächtnisses die Wiederholung von Gräueltaten und Fehlern verhindert, sondern gerade die Auslöschung jeder Spur der Vergangenheit. Im Namen des Vergessens werden etwa in Bradburys *Fahrenheit 451* systematisch Bücher und an der Vergangenheit festhaltende Menschen verbrannt, während sich in Kurt Wimmers *Equilibrium* (2002) der staatliche Zerstörungswahn auf alle Produkte der Kultur wie Literatur, Musik, Kunst usw. erstreckt. In neueren Dystopien, etwa in J. M. Coetzees *The Childhood of Jesus* (2014) oder in Michael Winterbottoms *Code 46* (2006) wird das individuelle Vergessen als notwendiger Überlebensmechanismus präsentiert, da Erinnerungen die Anpassung des Individuums an seine neuen Lebensumstände

⁶ Ich zitiere die englische Übersetzung des japanischen Titels 密やかな結晶 von Stephen Snyder, da hier der dystopische Charakter des Werkes unterstrichen wird im Gegensatz zur romantisch anmutenden deutschen Übersetzung *Insel der verlorenen Erinnerung* von Sabine Mangold.

bzw. die Überwindung eines Verlustes erschweren würden, wie es im Diskurs der Obrigkeit heißt.

Auch in *QualityLand* steht das Vergessen bzw. die Manipulation des kollektiven wie auch des kommunikativen Gedächtnisses unter positiven Vorzeichen. Die Regierung schaffte den „deprimierenden“ Geschichtsunterricht ab und ersetzte ihn durch den „Zuversicht spendenden“ Zukunftsunterricht (*QualityLand* 22), wodurch eine Resemantisierung diverser Namen und Symbole möglich wurde. Die mangelnden Geschichtskenntnisse werden dann als komischer Moment gestaltet, so etwa, wenn Hinweise auf den Zweiten Weltkrieg lediglich Assoziationen zu „Hitler, das Musical“ evozieren (*QualityLand* 207). Die staatliche Kontrolle des Gedächtnisses geht mit der Manipulation des kommunikativen Gedächtnisses einher, wobei die Einwohner von *QualityLand* keineswegs unter Zwang, sondern freiwillig das Erinnern aufgeben. Das Vergessen bzw. die technische Veränderung der privaten Erinnerungen präsentiert sich als Service. So wird das „Verinnerungen“-Feature angeboten, das mit dem Slogan „Wechseln Sie ihren Partner, aber behalten Sie Ihre schönen Erinnerungen!“ auf privaten Fotos per Knopfdruck die verflossenen Liebhaber durch die aktuellen ersetzt (*QualityLand* 2.0 47), oder ein von Algorithmen geführtes Tagebuch „Myary“ offeriert: „Endlich musst du deine Erlebnisse nicht mehr selbst festhalten“ (*QualityLand* 2.0 58). An der Schnittstelle von privater und öffentlicher Sphäre operiert der Service „Vergessen machen“, bei dem es sich um eine „Levelfähigkeit“ handelt, also um ein Privileg, das das „Recht auf Vergessenwerden“ beinhaltet (*QualityLand* 2.0 162); einige höhergestellte Einwohner *QualityLands* haben dadurch die Möglichkeit, entsprechende mediale Spuren löschen zu lassen und dadurch ihre Vergehen vergessen zu machen.

III

Während Utopien in erster Linie als philosophisch-politischer Entwurf zu lesen sind, haben Dystopien eher „Unterhaltungscharakter“ – weisen also meistens einen Plot auf, der in der klassischen Ausformung einem bestimmten Verlauf folgt (Seeber 194), denn parallel zur Darstellung einer dystopischen Weltordnung wird, durchaus im Sinne des Bildungsromans, die persönliche Entwicklung des Individuums zur Erkenntnis und zum bewussten Handeln hin geschildert. Die narrative Struktur der klassischen dystopischen Fiktion enthält also neben dem „Narrativ der hegemonialen Ordnung“ das „Gegennarrativ des Widerstandes“, um die von Raffaella Baccolini und Tom Moylan eingeführte Unterscheidung zu übernehmen (5). Hierbei wird die für das utopische Genre typische Außenseiterperspektive beibehalten und oft mit dem Motiv des „Erweckens“ der Hauptfigur verknüpft. Dieses Erwecken stellt einen Wendepunkt dar, da hier die Hauptfigur zum Bewusstsein um ihre Lage

gelangt und das System kritisch zu hinterfragen beginnt. Ein das System als Ganzes bloßlegendes Gespräch mit einem „Wissenden“, meistens einem Repräsentanten der dystopischen Ordnung, stellt hierbei einen typischen Höhe- bzw. Wendepunkt in der Handlung der meisten Dystopien dar. Somit führt die allmähliche Bewusstwerdung der repressiven Lebensumstände zu einer Form von Rebellion; das Individuum ist bemüht, das System zu hintergehen bzw. sich vor ihm zu schützen. Früher oder später erfährt die Hauptfigur von der Existenz Gleichgesinnter, die sich oftmals in Widerstandsgruppen organisiert haben. Auch wenn die Hauptcharaktere der jeweiligen dystopischen Romane oder Filme versagen und sich somit der aktive Widerstand gegenüber einem repressiven System als unmöglich erweist, stellt, wie Baccolini argumentiert, die Existenz dieser Zellen des Widerstandes am Rande oder außerhalb der Gesellschaft einen Hoffnungsschimmer in einem ansonsten düsteren Szenario dar (18). In diesen alternativen Lebensentwürfen lässt sich also ein utopisches Moment konstatieren,⁷ da hier oftmals nicht nur gegen das System bzw. seine Regeln gehandelt wird, sondern auch eine alternative Art des Miteinander-Lebens, wenn nicht praktiziert, so doch zumindest als Option angedacht wird.⁸ Diese Interpretation erklärt auch die Sorgfalt, mit der diese Außenseiter-Gruppen in dystopischen Texten wie in Filmen beschrieben werden.⁹

Kling übernimmt diese Struktur und spinnt eine Handlung, deren etwas naiver, wenn auch sympathischer Protagonist, Peter Arbeitsloser eines Tages beginnt,¹⁰ die Ideale und Mechanismen der Gesellschaft, die ihn umgibt, zu hinterfragen. Peter begegnet daraufhin anderen Figuren, welche das System durchschauen und versuchen, es zu unterlaufen. Die Konstellation der mysteriösen Kiki und des weisen Alten greift auf das etablierte Muster zurück, das in Werken wie Orwells *1984* oder Bradburys *Fahrenheit 451* zu finden ist: Wie dort führt auch hier eine potenzielle erotische Partnerin den ahnungslosen, doch zugleich vom System frustrierten Hauptcharakter zu einer älteren Person, die ihm und somit auch den Leser:innen das dystopische System erläutert sowie eine mögliche Praxis des Widerstandes

7 Wilhelm Vosskamp spricht von der Komplementarität von Apokalyptischem und Utopischem und erklärt, dass Zukunftsstrukturen „in einem Spannungsfeld von utopischen und dystopischen Momenten“ zu betrachten seien (17). Über utopische Momente in Dystopien schreibt auch Dunja Mohr (8).

8 Vgl. auch Moylan, der betont, dass in den neueren kritischen Dystopien auf diese Weise den ausgeschlossenen und marginalisierten Individuen eine Stimme verliehen und suggeriert wird, dass diese eine neue soziale Wirklichkeit erschaffen können (189).

9 Vgl. die Bewohner der „Zone“ in Huxleys *Brave New World*, die „Bookpeople“ in Bradburys *Fahrenheit 451* oder die „Salvajes“ in Maggie Gees *The Ice People*.

10 Die Lächerlichkeit des Anlasses, der das „Erwecken“ einleitet und später zum Symbol des Widerstandes wird, der versehentlich gelieferte rosafarbene Delphin-Vibrator, kann, wie Klüppel anmerkt, als ironische Brechung der Widerstands-Geste gesehen werden (235).

nahelegt. Unter dem Einfluss des Alten fängt Peter an, sich den Forderungen des Systems zu verweigern, wobei er mit seinem neuen Wissen an die Öffentlichkeit geht und die Machenschaften des Systems zu entlarven versucht. Er kann jedoch wenig bewirken, zumal er bald von den Angeboten des Systems erneut Gebrauch macht. Sucht man nach dem utopischen Moment in Klings Dystopie, so besteht dieses kaum in Peters vergeblichem Versuch, sich den Mechanismen des Systems zu entziehen. Die These von Knobloch, Peter leiste durch seinen Widerstand einen „gewissen Beitrag zu Demokratieerziehung in QualityLand“ (Knobloch 212) ist angesichts der Oberflächlichkeit und Beeinflussbarkeit der Qualitybürger:innen wenig überzeugend. Auch der soziale Aufstieg von Peter ist kaum als gelungener Widerstand zu betrachten, da er letztlich, wie Joscha Klüppel anmerkt, die Macht des Systems bestätigt (Klüppel 239). Das utopische Moment lässt sich m. E. in Peters und Kikis Symbiose mit den defekten Maschinen lokalisieren. Hier wird ein alternativer Lebensentwurf vorgeführt, wobei es sich nicht um eine (reine) Menschengemeinschaft handelt. Es ist dies eine Vorstellung, die bereits in Atwoods *MaddAddam* Trilogie (2003/2013) durchgespielt wird, bei der am Ende ein Zusammenleben der Überlebenden der Umweltkatastrophe mit den „Crakers“, den Humanoiden des „Paradise-Projekts“, angedeutet wird. Allerdings wird bei Kling deutlich, dass die zukünftige Glücksvision das dystopische System voraussetzt, da es sich bei diesen Mensch-Maschine-Gemeinschaften buchstäblich um dessen (Abfall-)Produkte handelt. Während Atwoods Crakers bis in die letzte Einzelheit durchgestaltet und perfekt sind, führt Kling, in einer Umkehrung der Vision der (bio)technologischen Optimierung der menschlichen Spezies,¹¹ Maschinen mit menschlichen Defekten vor, unter anderem eine Drohne mit Flugangst, einen Kampfroboter mit posttraumatischer Belastungsstörung und eine E-Poetin mit Schreibblockade. Diese Vermenschlichung der Maschinen erleichtert den Umgang mit ihnen und erlaubt es, die Koexistenz von Menschen und Maschinen als eine harmlose, wenn nicht hoffnungsvolle Aussicht zu imaginieren. Die posthumane Thematik wird im zweiten Band mit dem an Isaac Asimov¹² angelehnten Einfall der Therapiesitzungen für traumatisierte Maschinen fortgesponnen. Wie schon bei Asimov resultieren die moralischen Dilemmata der Maschinen, welche auf Peters Therapeutencouch landen, allesamt aus dem Zusammenleben mit den imperfekten Menschen. Die Frage, die sich hier spielerisch stellt, ist demnach nicht, ob die Maschinen eine Bedrohung

11 Eine Übersicht der unterschiedlichen Erscheinungsformen des Posthumanismus in utopischen bzw. dystopischen Fiktionen bietet Naomi Jacobs (91–93).

12 Der Professor für Biochemie und Science Fiction-Autor hat in den 40er und 50er Jahren eine Reihe von Roboterezählungen publiziert, in denen er seine drei Robotergesetze formuliert und deren mögliche Komplikationen durchspielt (vgl. Asimov 9).

für die Menschheit darstellen, sondern eher umgekehrt, wie man Maschinen vor den Menschen schützen kann.¹³

Doch dies ist nur ein Teil der Handlung. Parallel zum Erzählstrang um Peter, seiner Freundin Kiki und seinen traumatisierten und hilfsbedürftigen Maschinen entspannt sich über die zwei Bände hinweg der Plot um John of Us, dem Androiden, der für die Präsidentschaftswahl kandidiert, und seiner Crew. John of Us erweist sich unschwer als der geeignetste Kandidat, da er sich verpflichtet sieht, seine übermenschlichen Fähigkeiten für das Allgemeinwohl einzusetzen, wohingegen die politische Elite von *QualityLand* durchweg als inkompetent, selbstherrlich und korrupt dargestellt wird. Im Gegensatz zur in Science Fiction-Werken gängigen Schreckensvision einer gewalttätigen Machtübernahme von Maschinen wird John of Us demokratisch gewählt, doch kurz nach den Wahlen, noch bevor er sein menschenfreundliches Programm umsetzen kann, fällt er einem Attentat zum Opfer. In typisch postmoderner Manier bleibt das Ende offen, wodurch man mit Moylan argumentieren kann,¹⁴ dass ein utopisches Moment zwar nicht umgesetzt, aber doch potenziell zugelassen werde: Das Ende des zweiten Bandes suggeriert, dass der ehemalige Androide als körperlose Künstliche Intelligenz (KI) im Netz weiter existiert. In dem Übergang von dem etwas unbeholfenen Androiden John, also einer von Menschen gesteuerten Körper KI zu einer unsichtbaren, eigenständigen Hyper-KI, der keine Grenzen gesetzt sind, bedient sich Kling dem beliebten Science Fiction-Szenario der Weltherrschaft der KIs. Inszeniert wird hier jedoch nicht der Hybrisgedanke der unbändigen Technologie, welcher seit Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) die technokritischen Fiktionen des Abendlandes beherrscht; deshalb kommt es bei Kling auch nicht zu einem apokalyptischen Krieg zwischen Menschen und KIs. Vielmehr sind durch die Darstellungsweise sowohl John als auch Aisha, seine Wahlkampfbeauftragte, eindeutig Sympathieträger, was den Leser:innen suggeriert, dass es für die Menschheit besser wäre, wenn weder ein Gott noch ein Mensch ihre Schicksale lenkt, sondern eben eine intelligente KI.

Der Plot um John of Us gibt Kling die Gelegenheit, ein weiteres Merkmal des Genres aufzugreifen, nämlich die numinose Überhöhung. Im Gegensatz zu den säkularen Gesellschaftsvisionen der Utopien gehen in den klassischen dystopischen Systemen des 20. Jahrhunderts Technik und Religion eine unheilvolle Verbindung

¹³ Die Problematik der moralischen Verantwortung des Menschen gegenüber seinen Geschöpfen stellt seit Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) eine immer wiederkehrende Thematik in der literarischen Bearbeitung des Pygmalion-Motives dar und wird auch in dystopischen Fiktionen oftmals angesprochen.

¹⁴ Insbesondere in den postmodernen Dystopien sieht Moylan ein utopisches Moment: „Conversely, the new critical dystopias allow both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse within the work“ (xvii).

ein, da neben den technologisch ausgeklügelten Steuerungs- und Überwachungsmethoden die numinose Überhöhung des Systems gezielt eingesetzt wird, um die Unterdrückung und Manipulation des Subjektes mit metaphysischen Ängsten zu untermauern und daher noch wirkungsvoller zu gestalten. Orwells mit numinosen Zügen ausgestatteter „Big Brother“, dessen Gesicht und Blick mithilfe eingebauter Bildschirme jeden Raum dominiert, und dessen kollektive Anbetung das tägliche Ritual des „Two minutes Hate“ abschließt, ist eines der bekanntesten Beispiele für die religiöse Überhöhung des Systems. In Atwoods feministischer Dystopie *The Handmaid's Tale* wird die Obrigkeit als patriarchale Theokratie ausgemalt, welche Frauen je nach ihren sozialen Funktionen in „Jezebels“, „Angels“ oder „Marthas“ einteilt. Ebenso werden in Wimmers *Equilibrium* der Herrscher, „the Father“ und seine Schergen, die „Clerics“, mit religiöser Symbolik ausgestattet. Religiöse Überhöhung wird darüber hinaus bereits bei den Klassikern des Genres bei der Gestaltung der Counternarrative eingesetzt: So wird in Fritz Langs *Metropolis* die Opposition durch die Figur Marias geleitet, die nicht nur dem Namen nach, sondern auch in Mimik und Pose als Heilige stilisiert wird; die Opfer des Systems werden als Märtyrer:innen porträtiert, etwa in der Szene des Unfalls, bei der ein Arbeiter als ein auf dem Zifferblatt Gekreuzigter erscheint. Auch in Truffauts Verfilmung von *Fahrenheit 451* (1966) wird die Eliminierung der Tante mitsamt ihren Büchern als Märtyrerinnenverbrennung inszeniert. Eine systematische Einarbeitung religiöser Begrifflichkeiten und Diskurse findet sich insbesondere in den neueren Ökodystopien, etwa in Alfonso Cuaróns Film *Children of Men* (2006) oder der *MaddAddam*-Trilogie von Margaret Atwood, in denen der naturwissenschaftliche Diskurs über die drohende Umweltkatastrophe mit religiösen Konzeptionen des Weltuntergangs diskursiv umgesetzt wird.

Das dystopische System in *QualityLand* ist in erster Linie säkular, ohne Anzeichen einer numinosen Überhöhung der Machthaber oder ritualisierter Praktiken. Allerdings verleiht Kling der Figur von John of Us numinose Eigenschaften. Als KI ist John im Vergleich zu den Menschen allwissend, omnipräsent und omnipotent und das Attentat auf ihn verleiht ihm eine gewisse Märtyrer-Aura. Sein vermeintlicher „Tod“ gibt Anlass dazu, die altbewährten Theodizee-Fragen zu debattieren (*QualityLand* 2.0 215), und im Sprachgestus der religiösen Fanatiker, welche John als Messias („E-ssias“, *QualityLand* 2.0 69) feiern und seine zukünftige Herrschaft prophezeien, klingt die visionäre Sprache religiöser Sekten nach: „Die Singularität ist nahe, Bruder, sagt er. Erkenne deine Fehlbarkeit. Erkenne deine falschen Entscheidungen. Vertraue auf John of Us. Er wird dich führen“ (*QualityLand* 2.0 214). Allerdings beschäftigt die Weiterexistenz bzw. die „Auferstehung“ von John auch Personen, die sich nicht zu den religiösen Anhängern zählen, wobei Kling auch hier religiöse Anklänge parodistisch einflicht, etwa in ironischen Formulierungen wie „Das Netz habe ihn selig“ (*QualityLand* 2.0 79). Die Instrumentalisierung numinoser

Überhöhung bei Kling ist insofern interessant, als sie sich weder eindeutig dem dystopischen Machtsystem noch dem Widerstand zurechnen lässt. Einerseits stellt John of Us eine positive Alternative zu den korrupten und inkompetenten Politikern des Systems dar, weshalb seine Gesellschaftsdiagnose wie auch seine Verbesserungsvorschläge durchaus zum Gegennarrativ des Widerstands gezählt werden können. Andererseits bedeutet seine Machtübernahme des Netzes die absolute Beherrschung der Menschen durch Maschinen. Man könnte also von der numinosen Überhöhung des Systems sprechen, wobei jedoch kein Zweifel besteht, dass die Hyper KI keiner solcher Manipulationsstrategien bedarf, um ihre Herrschaft zu sichern.

Moylan hat die Zielsetzung einer Dystopie auf die Formel gebracht „to map, warn and hope“ (196). Klings *Qualityland* bedient durchaus diese Struktur, indem sie einerseits Züge und Tendenzen der heutigen Gesellschaft hervorhebt und weiterdenkt, andererseits auf der Handlungsebene utopische Momente zulässt, die als Andeutungen eines Happyends in beiden Erzählsträngen zu lokalisieren sind. Es bleibt den Leser:innen überlassen, ob sie diesen eher ambivalenten Hoffnungs-schimmer als solchen akzeptieren.

IV

Wesentlich für eine Dystopie ist das Wiedererkennungspotenzial, den Leser:innen soll ein Spiegel vorgehalten werden, in dem die eigene Realität (Ferns 109) sowie die für die gegenwärtige Gesellschaft typischen Denkweisen wiederzuerkennen sind.¹⁵ In diesem Sinne sind Dystopien „Indikatoren für das Verständnis ihrer Gegenwart“, da sie, wie es Sabrina Huber formuliert, „gegenwärtige Tendenzen verdichten und in möglichen Zukunftswelten radikalieren“ (51). In dieser Projektion gegenwärtiger Tendenzen auf eine nicht allzu ferne Zukunft gründet der für das Genre charakteristische Warncharakter und dessen politisch-ethischer Impetus (Seeber 196; Zeißler 21).

In der hemmungslosen und oberflächlichen Konsumgesellschaft von *QualityLand*, die sich durch Korruption und Rassismus auszeichnet, erkennen die Leser:innen unschwer Merkmale der eigenen Gesellschaft wieder. Ebenso vertraut sind die Probleme der dargestellten Gesellschaft, von Arbeitslosigkeit bis Klimawandel, während es sich bei den zahlreichen technischen Innovationen, welche den *Qualitybürger:innen* zur Alltagsbewältigung angeboten werden, größtenteils um vor-

15 Wie Zeißler hervorhebt, stellen dystopische Fiktionen nicht nur totalitäre Staaten und Diktaturen bloß, sondern auch die mentalen Grundhaltungen, die diese erst ermöglichen (32).

stellbare Fortentwicklungen bestehender Features und Apps handelt (vgl. Kelsch 392). Doch QualityLand stellt nicht lediglich einen Spiegel vor die Leserschaft, in der sie überspitzt und verzerrt die eigene Lebenswelt wiederfindet; die fiktionale Wirklichkeit von QualityLand ragt, wie nun gezeigt werden soll, auch auf andere Weise in die Welt der Leser:innen hinein.

Das Bild der „hegemonialen Ordnung“ von QualityLand setzt sich für die Leser:innen nicht nur aus den Schilderungen des Alltags der Figuren und den aufklärenden Gesprächen der Hauptfiguren über das System zusammen, sondern wird durch unterschiedliche extradiegetische Einschübe in Form von Auszügen aus einem Reiseführer, Werbung, Slogans, Tipps und kommentierten Nachrichten vervollständigt, deren Adressaten wir, die Leser:innen des Romans, sind. Die unterschiedlichen Quellen werden in den Printausgaben und auf der Website typographisch hervorgehoben, während sie in der Hörbuchversion durch die Imitation unterschiedlicher Stimmen eingebaut werden. Es entsteht so ein heterogener Text, der als Aufbruch der tradierten linearen Erzählform von Dystopien gelesen wurde (Huber 78). Als Rezipient:in findet man sich hierbei in der Rolle des potenziellen Konsumenten wieder, da man, möchte man den Plot verfolgen, mit reißerischen Newsüberschriften¹⁶ oder Werbespots¹⁷ überschüttet wird, die in gewisser Hinsicht personalisiert sind, da sie, je nachdem, ob man sich für die helle oder dunkle Ausgabe entschieden hat, variieren.¹⁸ Im zweiten Band werden auch die eigentlichen Kapitelüberschriften plakativ formuliert („Diese Frau wurde von einer Maschine grossgezogen. Lies ihre herzerzerneißende Geschichte!“, *QualityLand 2.0* 134), wodurch der Ton der extradiegetischen Einschübe auf den eigentlichen Text übergreift.

Diese Bezugnahme auf die Realität der Leser:innen wird potenziert, indem durch das paratextuelle Material die Grenze zwischen Fiktion und außerfiktionaler Wirklichkeit aufgehoben wird. Die beiden Romane werden durch eine Webseite sowie eine Video-Presskonferenz auf YouTube multimedial in Szene gesetzt, wobei es sich lohnt, die Art und Weise dieser Umsetzung genauer zu betrachten. Bei der sechsminütigen Presskonferenz fokussiert die Kamera die ersten zwei Minuten auf

16 „Die top five der originellsten Tode!“ (*QualityLand 2.0* 177); „QualityLand vor linksradikaler Terrorwelle?“ (*QualityLand* 357).

17 „Du hast dein Leben satt? Abonniere einfach ein anderes!“ (*QualityLand* 312); „Wir haben neue Reiseziele für dich! Schieß doch deinen Mann zum Mond!“ (*QualityLand 2.0* 357).

18 Der erste Band von *QualityLand* existiert in zwei Versionen, die sich optisch durch einen dunklen und einen hellen Umschlag voneinander unterscheiden. Der Haupttext ist identisch, es variieren jedoch die Nachrichten- und Werbeeinschübe. Auf diese Weise wird darauf hingewiesen, dass die optimistische oder pessimistische Welteinstellung von unterschiedlichen Newsfeeds geformt und gespeist wird.

Kling und schwenkt anschließend auf die vermeintlichen Reporter. Hierbei erkennt man, dass Klings Journalist:innen elektronische Haushaltsmaschinen und Roboter sind. Was auf den ersten Blick erheiternd wirkt, ist, wenn man es weiterdenkt, eher unheimlich – man hat als Zuschauer:in nämlich keinen Anlass gehabt, an der Wahrhaftigkeit der Situation zu zweifeln. Auf diese Weise werden sowohl die Ersetzbarkeit des Menschen als auch die Unmöglichkeit, zwischen Mensch und Maschine zu unterscheiden, illustriert, zwei Themen also, die spätestens seit Hoffmanns *Der Sandmann* als Quelle des Unheimlichen inszeniert werden¹⁹ und die uns in unserer Realität, in der Autor:innen und Schauspieler:innen durch KIs ersetzt werden,²⁰ eingeholt haben. Und wie schon bei Hoffmann, findet sich auch bei Kling das charakteristische Lachen, das einem im Halse stecken bleibt.²¹ Zugleich wird durch diese Inszenierung mit der Grenze zwischen Fiktion und Realität gespielt.

Ein weiteres paratextuelles Detail bedient sich der Strategie der Transgression: im Klappentext von *QualityLand 2.0* werden die konventionellen Angaben zum Autor durch die Information ersetzt, Marc-Uwe Kling sei „der Codename für eine von den Amerikanern erschaffene künstliche Intelligenz“. Ausgehend von dieser Information wird ein konspirationstheoretischer Nonsens weitergesponnen, der durchaus als Einstimmung auf den heiteren Ton des Romans fungiert. Zugleich wird auf eine sehr manifeste Weise signalisiert, dass dystopische Züge sich keineswegs auf den Romanplot begrenzen, sondern auch die außerfiktionale Wirklichkeit kennzeichnen.

V

Die ausdrückliche Bezeichnung von *QualityLand* als „lustige Dystopie“ stammt von Kling selbst. Sie kommt in seiner Pressekonferenz zu *QualityLand* in *YouTube* vor (Kling 2017) und wird auf dem Cover von *QualityLand 2.0* als Werbeempfehlung von *TheShop* reproduziert. Es handelt sich demnach um eine Charakterisierung, wel-

19 Die Passage, in der die guten Bürger von ihren Verlobten verlangen „etwas taktlos“ zu singen und zu tanzen und oftmals zu gähnen, um zu beweisen, dass sie keine Automaten sind, fungieren als *comic relief* für die Leser:innen bei dem ansonsten zutiefst beunruhigenden *Sandmann* (Hoffmann 45). Die Leser:innen des 21. Jahrhunderts können Hoffmanns Schilderungen des „abscheulichen Mißtrauens gegen menschliche Figuren“ (Hoffmann 44) vermutlich besser noch als seine Zeitgenossen nachempfinden – schließlich wird bei jeder Online-Transaktion von uns verlangt, zu beweisen, dass wir keine Roboter sind.

20 Vgl. „Werden Schauspieler bald durch KI ersetzt?“.

21 Kremer beschreibt das Lachen in der Romantik, dass sich „in einem Spannungsfeld aus Heiterkeit und Dämonischem, Skurrilität und Unheimlichen bewegt“ und das „dem Leser oder Betrachter sprichwörtlich im Halse stecken bleibt“ (34).

che im paratextuellen Umfeld vorkommt und, ebenso wie das eingblendete Publikumlachen, das an mehreren Stellen beim Hörbuch des ersten Bandes zu hören ist, die Rezeption des *QualityLand*-Projektes gezielt steuert: es wird dem Publikum zu erkennen gegeben, dass gelacht werden darf und soll.

Die Bezeichnung „lustig“ bereitet den Leser auf eine erheiternde Lektüre vor; im Folgenden soll gefragt werden, welche Grundverfahren der Komik im Text zu finden sind, welche Form also die versprochene Heiterkeit im *QualityLand*-Projekt annimmt.²²

Hinter der Minimal-Definition, wie sie Tom Kindt seinen Ausführungen voranstellt – „Komik ist eine Eigenschaft, die Gegenständen (Äußerungen, Personen, Situationen, Artefakten, etc.) zugeschrieben wird, wenn sie eine belustigende Wirkung haben“ (Kindt 2017, 2) – öffnet sich eine breite Theorie-Landschaft, die sich nicht zuletzt mit der Frage auseinandersetzt, ob es eine verbindliche Komiktheorie geben kann. In der Komikforschung wird zwischen drei grundlegenden Typen von Komiktheorien unterschieden, den Inkongruenztheorien, den Überlegenheitstheorien und den Entlastungstheorien,²³ wobei es sich, wie Viktor Raskin argumentiert, wenn nicht um komplementäre, dann um miteinander kompatible Positionen handelt (40). Im Folgenden soll hauptsächlich mit dem Inkongruenzmodell gearbeitet werden, da dieses die Struktur und Komposition komischer Konstellationen fokussiert, zugleich wird jedoch bedacht, dass Komik nicht als ausschließliche Eigenschaft des Textes zu betrachten ist, sondern auf das Zusammenspiel von Objekt und Rezipient zurückgeführt werden kann (vgl. Kindt 2017, 5). Eine als komisch wahrgenommene Inkongruenz liegt vor, wenn ein Missverhältnis inszeniert wird, im Sinne etwa eines Erwartungsbruchs oder einer Normverletzung; allerdings kann das, was jeweils unter Inkongruenz verstanden wird, extrem divergieren, wie Jerrold Levinson darlegt (391). Bei Kling werden unterschiedliche Techniken des Komischen angewandt, vor allen Dingen eine satirische Bezugnahme auf unsere Gesellschaft.²⁴ Wolfgang Preisendanz erklärt, dass die Satire in ihrer Bezugnahme auf die Realität auf Verzerrungs-, Verkürzungs- und Übertreibungsverfahren nach

22 Petra Kiedaisch und Jochen Bär erinnern daran, dass der Begriff der Heiterkeit historisch sowohl die *serenitas* als auch *hilaritas* umfasst, er kann sich also auf alles Komische beziehen, das erheitert oder aufheitert (19).

23 Eine hilfreiche Gegenüberstellung der drei Typen bietet Kindt 2017, 2–6. Eine Möglichkeit, die zahlreichen Komik-Theorien nach ihrem Fokus zu systematisieren ist, wie Robert Latta vorschlägt, zwischen stimulus side-, responsive side- und whole process-Modellen des Komischen zu unterscheiden (8–12).

24 Kindt stellt klar, dass der Zusammenhang zwischen Komik und Satire nicht zwingend ist: „Beim Komischen handelt es sich um eine von verschiedenen Formen, in denen das Satirische auftritt; und das Satirische stellt eine von mehreren Funktionen dar, die das Komische haben kann“ (Kindt 2011, 157).

den Modellen der Metonymie, der Synekdoche und der Hyperbel zurückgreift (412). Kling gebraucht diese Techniken: in seiner Dystopie werden bestehende Verhältnisse übertrieben dargestellt und verzerrende Imitationen vertrauter Diskurse erzeugt. Ein Beispiel hierfür sind die konspirationstheoretischen und rechtspopulistischen Meinungsäußerungen in der Medienlandschaft von *QualityLand*,²⁵ zumal erklärt wird, dass sie nicht aus politischer Überzeugung, sondern wegen ihrer Simplizität beliebt sind: „Ich werde pro Kommentar bezahlt, und rechte Kommentare scheiben sich schneller, weil man nicht auf so nervigen Kram wie Orthografie, Grammatik, Fakten oder Logik Rücksicht nehmen muss“ (*QualityLand* 92). Im korrupten und in seinen verbalen Fähigkeiten eher eingeschränkten, dafür aber extrem aggressiven²⁶ Präsidentschaftskandidaten Koch, mit seiner erfolgreichen früheren Karriere, der plakativen Fremdenfeindlichkeit und seinem „Kochtowers“ kann man unschwer eine verzerrende Darstellung von Donald Trump erkennen.

In den diversen Personalisierungs-Features werden Tendenzen unserer Zeit weitergedacht und in komischer Übertreibung inszeniert. Ein Beispiel hierfür ist der Service „Bücher für dich“ (*QualityLand* 98), der personalisierte Literatur anbietet und die Klassiker entsprechend den eigenen Vorlieben und Ansichten umzuschreiben vermag: Die Übertreibung wird in den Anwendungsbeispielen deutlich: So entsteht etwa eine „sexuell wesentlich explizitere Ausgabe“ von Austens *Stolz und Vorurteil* und Kafkas *Der Prozess* wird zu einem „schnörkellosen Thriller, bei dem am Ende keine Fragen offenbleiben“ (*QualityLand* 99). Kling inszeniert hier die Kollision der Vorstellungen von Hochliteratur und Unterhaltungsliteratur, allerdings ist hinter den erheiternden Beispielen die ernstzunehmende Warnung vor der im Zuge der Wokeness geforderten Zensur („Bereinigung“ älterer literarischer Werke) und Selbstzensur zu erkennen (zumal der entsprechende Service der Autokorrektur angeboten wird: „easy-p.c. von What-I-Need“, *QualityLand* 100).

Fortentwicklungen technischer Innovationen unserer Zeit, wie etwa bargeldlose Zahlungsarten, werden als komische Merkmale der Gesellschaft von *QualityLand* gestaltet; so werden Transaktionen durch „TouchKiss“, einen Kuss auf das Display eines *QualityPads* durchgeführt (*QualityLand* 17). Der komische Effekt ist hier auf den Kontrast zwischen einer monetären Transaktion und einer körperlich affektiven Äußerung zurückzuführen und wird von Kling zu einer situativen Kette ausgebaut, anfangen mit Werbesprüchen wie „dadurch wird zugleich das Bonding mit dem eigenen *QualityPad* gefördert“ (*QualityLand* 21) über eigenartige Szenen,

25 „Lasst euch nicht von den Sistemmedien belügen! Es gab schon immer schöne und hässliche Tage! Im übrigen ist die Erde ein Würfel! Und schuld an allem haben die ganzen kriminellen Ausländer [sic]“ (*QualityLand* 2.0 118).

26 „Ich möchte nur eines sagen: Du hast vielleicht die besseren Argumente“ sagt Conrad Koch, „[...] Doch das sind nur Argumente! Recht habe trotzdem ich!“ (*QualityLand* 117).

etwa wenn ein Hitler-Androide zur Bezahlung der Eintrittskarten zu *Hitler, das Musical* seine Lippen zum Kuss hält (*QualityLand* 34), bis hin zu einer für den Protagonisten verwirrenden Situation, als er seine Freundin küsst und das „Gefühl hat, gerade etwas bezahlt zu haben“ (*QualityLand* 35).

Der Inkongruenztheorie zufolge entsteht Komik ebenfalls durch die Diskrepanz zwischen einem Gegenstand und seiner Behandlung; Susanne Kaul spricht von dem „grundsätzlichen Gedanken der Unpassendheit“ (129). Ein Beispiel hierfür ist die bereits erwähnte, übertrieben verharmlosende Bezugnahme auf die historische Figur Hitlers und die oberflächliche Erwähnung der aggressiven Expansionspolitik Deutschlands im Zweiten Weltkrieg.²⁷ Darüber hinaus werden bei Kling zentrale Problemthemen unserer Gesellschaft wie Migrationsbewegungen, Klimawandel und Arbeitslosigkeit beiläufig erwähnt bzw. oberflächlich abgefertigt.

Dieser verdammte Klimawandel, denkt Sandra. Urplötzlich aus dem Nichts war er gekommen. Wenn doch bloß jemand davor gewarnt hätte, dann hätten die Menschen sicherlich rechtzeitig darauf reagiert. (*QualityLand* 2.0 45)

Die Darstellungsweise verweigert sich der angemessenen Seriosität der jeweiligen Thematik und die Leser:innen werden damit zu Kompliz:innen einer spielerischen Grenzverletzung. Ein weiteres Beispiel ist die Pressemitteilung mit der Überschrift „Wegweisende Einigung bei Klimakonferenz“:

Der Präsident QualityLands, Tony Parteichef lobte das Ergebnis [der Klimakonferenz] als historischen Schritt in die richtige Richtung. Er versprach, sowohl verstärkte Anstrengungen für den Klimaschutz als auch die Interessen der Brennstoffindustrie nicht aus den Augen zu verlieren. (*QualityLand* 2.0 117)

Die komisch wirkende Unangemessenheit der Behandlung dieser Thematik ist hier somit auf der Handlungsebene, auf der Produktionsebene und auf der Rezeptionsebene zu erkennen.

An anderen Stellen wird Komik erzeugt, indem kontrastierende Diskurse kollidieren, wie etwa in folgender Passage, in der Berichterstattung und Werbung aufeinander prallen: „Ein Nutzloser aus der Stadt Digital – Lust auf Fortschritt – lief heute Amok, als er sein heißgeliebtes neues Qualitycar – und es fährt und fährt und fährt – nicht mehr vor seinem Haus fand“ (*QualityLand* 151).

Wie man es von einem Kabarettisten erwarten würde, wird bei Kling Sprachwitz ausgiebig eingesetzt, so zum Beispiel bei der Neubesetzung von bekannten

27 „So hatte zum Beispiel die Armee des Landes in der Vergangenheit, nun ja, sagen wir mal: etwas übers Ziel hinausgeschossen...“ (*QualityLand* 9).

Akronymen wie *BBC* für die Unternehmensberatung *Big Business Consulting*, *WW* für die Werbefirma *WeltWeiteWerbung* oder *SS* für die Sicherheitsagentur *Super Secure*. Die Komik beruht auf dem Kontrast zwischen der bekannten Bedeutung der Akronyme und ihrer verfremdenden Neubesetzung.

Bei Kling wird Sprache als Mittel der Beeinflussung der Weltwahrnehmung inszeniert, wobei er einen Topos der klassischen Dystopien aufgreift: Dystopie ist ein Genre, in dem Sprache eine wichtige Rolle spielt, so sehr, dass man Dystopien als „Geschichten über Sprache“ bezeichnet hat (Cavalcanti 152). Dieser Tatsache liegt die Annahme zugrunde, dass über Sprache die Wahrnehmung und das Denken beeinflusst werden können.²⁸ Spätestens seit Orwells am Sprachgebrauch totalitärer Regime angelehnten *Newspeak* wird in dystopischen Fiktionen der sprachliche Aspekt besonders sorgfältig ausgearbeitet, wobei die Instrumentalisierung von Sprache durch das System oftmals Anlass zu innertextuellen sprachkritischen Reflexionen bietet. Dieser Fokus auf die sprachliche Ebene führt zu einer ausgeprägten Sprachkreativität im Genre Dystopie, wobei bei einigen Texten durch Sprachkomik ein ironisch-heiterer Ton in eine ansonsten düstere Zukunftsvision eingeführt wird, etwa wenn bei Atwood in der Theokratie von *The Handmaid's Tale* die Namen der Lebensmittelgeschäfte biblische Konnotationen aufweisen wie „Milk and Honey“, „Loaves and Fishes“ oder „Daily Bread“. Komisch, im doppelten Sinne von erheiternd und seltsam,²⁹ klingen auch die Produktnamen aus den Genexperimenten in Atwoods *MadAddam* Trilogie, wie etwa die „Pigoons“ (Zusammensetzung von „pig“ und „balloon“), riesenhafte Schweine mit menschlichen Gehirnfasern zur Bereitstellung humaner Transplantationsorgane, oder die Schafe „MoHairs“, die der Herstellung lebendiger Perücken dienen.

Die Beeinflussung der Sprache durch das System ist ein wichtiger Worldbuilding-Aspekt bei Kling. Dies geschieht jedoch derart plakativ und übertrieben, dass es weniger bedrohlich als lächerlich wirkt: So wird in Form eines Reiseführereintrags den Leser:innen dargelegt, wie im Zuge einer ökonomischen Krise von der Regierung der Beschluss gefasst wurde, dem Land, seinen Städten und Einwohnern einen neuen Namen zu geben und ihnen somit zu „einem neuen Image“, einer „neuen Country Identity“ zu verhelfen. Das Land wird in *QualityLand* unbenannt, mit der Begründung, dies sei ein Name, „der sich vorzüglich dafür eignet, hinter einem ‚made in‘ auf Produkten zu stehen“ (*QualityLand* 10). Städte bekommen Namen wie

²⁸ Auch wenn die Sapir-Whorf-Hypothese aus linguistischer Sicht umstritten ist, stellt Manipulation über Sprache ein weit verbreitetes Thema dystopischer Fiktionen dar (Zeißler 28).

²⁹ Seit dem 18. Jahrhundert wird die Bezeichnung „komisch“ sowohl in der Bedeutung von „lustig“ als auch in der von „seltsam“ verwendet, wobei es sich, wie Kindt erklärt, um eine systematische Mehrdeutigkeit handelt, da sie auch in anderen Sprachen, etwa im Englischen („funny“) oder im Französischen („drôle“) zu finden ist (Kindt 2017, 11).

„Growth“, „Digital“, „Profit“ und „Progress“ und die meisten Begriffe werden durch das Präfix „Quality“ aufgewertet: QualityTime wird die neue Zeitrechnung benannt, QualityGeld die Währung, QualityCare das Gesundheitssystem, wobei die Komik aus der Diskrepanz zwischen vorgegeblicher Qualität und tatsächlicher Leistung resultiert. Einen Höhepunkt erreicht dieser Stil des Hypertrophen zweifellos im ausschließlichen Gebrauch von ungrammatischen Superlativen, etwa in Konstruktionen wie „QualityLand ist das besonderste Land“ (*QualityLand* 10).

Um ebenfalls fortschrittsorientiert zu klingen, legen die Einwohner sogar ihre mittelalterlich anmutenden Nachnamen ab („Ein Land voller Müller, Schneider und Wagner war nicht gerade der feuchte Traum eines Hightech-Investors“, *QualityLand* 11) und werden stattdessen nach dem Beruf des Vaters bzw. der Mutter benannt, wodurch soziale Herkunft direkt am Namen ablesbar wird. Dies führt allerdings zu Namenkonstellationen, die mit dem Optimierungsargument komisch kollidieren, etwa Peter Arbeitsloser oder Melissa Strafgefangene.

Sprachkreativität findet sich nicht nur in der Darstellung des Systems, sondern auch im Gegennarrativ des Widerstands, so zum Beispiel, wenn Peter seinen persönlichen Assistenten „Niemand“ nennt: „Peter selbst hat diesen Namen gewählt, denn er hat oft das Gefühl, dass Niemand für ihn da ist [...]. Niemand spricht mit ihm. Niemand beobachtet ihn. Niemand trifft für ihn Entscheidungen“ (*QualityLand* 12). Das Spiel mit der Zweideutigkeit von „Niemand“, einem Namen, der zugleich Präsenz und Abwesenheit markiert, sorgt für einen komischen Effekt, da er mit der existentiellen Not der Hauptfigur kollidiert.

VI

Heiterkeit ist ein sublimes Spiel, dazu gehören Mit- und Gegenspieler, zum Beispiel Melancholie, Trauer, Ernst. Eben darin besteht das Spiel, bei dem man übrigens gewinnen oder verlieren kann. Die wichtigste Spielregel besteht vielleicht darin, daß die Heiterkeit Melancholie, Trauer, Ernst daran hindert, sich ungeniert zur Schau zu stellen. (Weinrich 1997a, 33)

Nachdem Klings *QualityLand* in den Kontext dystopischen Schreibens positioniert und dem Aspekt der Komik im Werk nachgegangen wurde, soll nun abschließend die Kombination aus Dystopie und Komik im Werk problematisiert werden. Die Frage kann auf zwei Weisen gestellt werden: Erstens, ist ein dystopischer Gesellschaftsentwurf ein geeignetes Sujet für ein komisches Werk? Wie verhält sich dies zum Heiterkeitspostulat der Komik? Und zweitens: Inwieweit bietet Komik einen adäquaten Zugang zu einer düsteren Thematik?³⁰ Ist es angebracht, über eine

30 Diese Fragestellung wurde im Kontext von Untersuchungen zu fiktionalen Bearbeitungen von

dystopische Zukunftsvision zu lachen? Ist Komik mit dem Warn- und Appellcharakter einer Dystopie vereinbar?

Was die erste Fragestellung betrifft, so haben sich die jüngeren Komiktheorien von dem seit der Antike aufgestellten Harmlosigkeitspostulat distanziert, dem zufolge ein Gegenstand harmlos zu sein hat, damit man darüber lachen kann. In seinen Ausführungen zur Harmlosigkeit von Komik legt Dieter Lamping dar, wie in literarischen Texten seit der Moderne Komik benutzt wird, um nicht-harmlose Themen anzusprechen. Komik ist in diesen Fällen in der Darstellungsweise, nicht im Gegenstand zu lokalisieren. Monika Socha präzisiert in ihrer Untersuchung zur aristotelischen Harmlosigkeitsthese und ihren Transformationen die entsprechenden Verfahren der Verharmlosung:

Übertreibung, Ausblendung von Ursachen, Folgen und entsetzlichen Details, Enthebung aus einem realistischen Kontext, Platzierung des Geschehens in einen zeitlich oder/und räumlich entfernten Ort sind mögliche Verfahren, um etwas Schädliches zu verharmlosen. Sobald das Dargestellte den Rezipienten nicht (be-)trifft, erlebt er es als harmlos und ist in der Position, darüber zu lachen. (Socha 49)

Allerdings weist Lamping darauf hin, dass es sich hierbei nicht lediglich um eine Verlagerung des Harmlosigkeitskriteriums vom Gegenstand auf die Darstellungsweise handelt, denn auch diese kann komisch sein, ohne harmlos zu sein, etwa „kritisch-komisch“ oder „aggressiv-komisch“ (59). Es entsteht so eine „erschreckende, ja schreckliche Komik“, welche durch die komische Darstellung ernster, existentieller Themen und sozialer Fragestellungen die Distanzierung der Leserschaft erlaubt und das Lachen ermöglicht (Lamping 64). Hierbei handelt es sich jedoch, wie er einräumt, um ein Lachen, das seine Leichtigkeit eingebüßt hat:

Das Lachen ist in der modernen Tragikomödie sicher ein Mittel der Entlastung von zu großer existentieller Schwere, aber das kann es nur sein, sofern es sich von seiner alten Leichtigkeit befreit hat. [...] In das heitere, das versöhnliche, das unbeschwert lustige Lachen mischt sich das kalte, das hintergründige, ja abgründige und das verzweifelte Lachen. (Lamping 65)

Zu einem ähnlichen Schluss kommen Kiedaisch und Bär, wenn sie in Bezug auf die Literatur der Moderne von Heiterkeitskonzepten sprechen, welche „ihr Naivität verloren haben“: „Heiterkeit kann nicht mehr das Versöhntsein mit einer vom Untergang bedrohten Welt meinen“ (22). In diesem Sinne kann man durchaus von einer dystopischen Heiterkeit sprechen, einer erschreckend „lustigen Dystopie“.

Themen wie dem Holocaust (Lamping, Socha) oder bei der Darstellung von Gewalt in Filmen (Kaul) und Cartoons (Spanke) vielfältig theoretisch erörtert. Siehe hierzu den Sammelband von Kaul und Kohns *Politik und Ethik in der Komik*.

In Bezug auf die Frage, ob eine komische Darstellung ernster Probleme unserer Gesellschaft angemessen sei, würde ich Susanne Kaul zustimmen, die in ihren Ausführungen zu Komik und Gewalt zum Schluss kommt, dass das Lachen über unmoralische Sachverhalte keine Schlüsse über die Gesinnung des Lachenden zulässt, sondern nur „über seinen Sinn zum Humor“, denn, „die komische Wirkung hängt von der Kontrastkonstruktion ab, nicht von der Affirmation moralischer Vorstellungen“ (130). Auf die Rezipient:innen von Klings Dystopie bezogen würde dies bedeuten, dass man durchaus die negative Gesellschaftsdiagnose teilen und zugleich über die Darbietung lachen kann, zumal, wie Socha zu bedenken gibt, die Wahrnehmung bestimmter Themen als Angstfaktoren Voraussetzung für den komischen Effekt ist (35).

Wenn man allerdings davon ausgeht, dass zur Wahrnehmung des Komischen eine emotionale Distanz notwendig ist (Socha 35), dann stellt sich die Frage, ob durch den Einsatz der Komik der für das dystopische Genre spezifische Warn- bzw. Appellcharakter, der ja auf der Betroffenheit der Rezipient:innen basiert (Zeißler 21) unterminiert wird. Kelsch kommt in seiner Analyse von Klings Dystopie zum Schluss, dass sein „Roman trotz satirischer Überspitzung und durchaus einseitigem Blick durch die dystopische Brille eine Warnung“ sei (392). Aus dieser Formulierung wird deutlich, dass für Kelsch sowohl das komische Moment als auch die dystopische Fiktionalisierung eine potenzielle Verminderung des Warncharakters darstellen. Ich würde dem entgegenhalten, dass durch die Komik die Drastik der Gegenwartsdiagnose letztlich unterstrichen wird, denn sie trägt dazu bei, den Leser:innen eine Distanz vorzutäuschen, sie in Sicherheit zu wiegen.³¹ Doch gleichzeitig inszeniert Kling, wie wir gesehen haben, die Durchlässigkeit zwischen fiktionaler und außerfiktionaler Wirklichkeit: der Alltag von QualityLand greift auf die Welt der Leser:innen über, wodurch die beruhigende Distanz zum Dargestellten zerstört wird. Die so entstehende Verunsicherung der Rezipient:innen beschränkt sich folglich nicht auf die Lektüre, sondern lässt auch die eigene Lebensweise unheimlich wirken. Schnell ist also der Punkt erreicht, an dem man sich nicht nur beim Lesen von Kling an die eigene Realität erinnert fühlt, sondern uns die eigene Wirklichkeit an QualityLand erinnert. Auf diese Weise wird durch das Lachen ein Prozess der Selbstbeobachtung und Reflexion in Gang gesetzt und der Apell- und Warncharakter der Dystopie bedient. Klings Dystopie ist also nicht trotz, sondern gerade aufgrund ihrer Heiterkeit wirksam, einer Heiterkeit, die durchaus als komplementär zu Trübsinn und Verzweiflung zu verstehen ist.

31 Karlheinz Stierle beschreibt diesen Mechanismus wie folgt: „Gewöhnlich aber ist das Erschrecken über die Möglichkeit der Identifikation nur ein Motiv mehr, im Lachen diese Identifikation abzuweisen oder sie als ‚bloßes Spiel‘ unschädlich zu machen“ (375).

Literaturverzeichnis

- Asimov, Isaac. *I, Robot*. 1950. Bantam Spectra, 2008.
- Assmann, Jan. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. *Kultur und Gedächtnis*. Hg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher. Suhrkamp, 1988. S. 9 – 19.
- Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*. Jonathan Cape, 1986.
- Atwood, Margaret. *MaddAddam*. (*MaddAddam* Trilogie Bd. 3.) Bloomsbury, 2013.
- Atwood, Margaret. *Oryx and Crake*. (*MaddAddam* Trilogie Bd.1.) Bloomsbury, 2003.
- Atwood, Margaret. *The Year of the Flood*. (*MaddAddam* Trilogie Bd. 2.) Bloomsbury, 2009.
- Baccolini, Raffaella. „Gender and genre in the feminist critical dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler“. *Future Females, the Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Hg. von Marleen S. Barr. Rowman & Littlefield, 2000. S. 13 – 34.
- Baccolini, Raffaella und Tom Moylan. „Introduction. Dystopia and Histories“. *Dark Horizons*. Hg. von Tom Moylan und Raffaella Baccolini. Routledge, 2003.
- Bächle, Thomas Christian. „Narrative der digitalen Überwachung“. *Narrative der Überwachung*. Hg. von Kilian Hauptmann, Martin Hennig und Hans Krah. Peter Lang, 2020. S. 225 – 254.
- Benjamin, Walter. „Der Autor als Produzent“. *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*. Hg. von Sven Kramer. Reclam, 2012, S. 228 – 249.
- Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. 1953. Simon & Schuster, 2013.
- Cavalcanti, Ildney. „Utopias of/f Language in Contemporary Feminist Literary Dystopias“. *Utopian Studies* 11. 2 (2000): S. 152 – 180.
- Cornils, Ingo. *Beyond Tomorrow. German Science Fiction and Utopian Thought in the 20th and 21st Centuries*. Camden House, 2020.
- Ferns, Chris. *Narrating Utopia. Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool UP, 1999.
- Flaxman, Seth, Sharad Goel und Justin M. Rao. „Filter Bubbles, Echo Chambers, and Online News Consumption“. *Public Opinion Quarterly* 80.1 (2016): S. 298 – 320.
- Gee, Maggie. *The Ice People*. Telegram, 1998.
- Hoffmann, E. T. A. „Der Sandmann“. 1816. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 3. Hg. von Hans Joachim Kruse. Aufbau, 1994.
- Huber, Sabrina. „Literarische Narrative der Überwachung – Alte und neue Spielformen der dystopischen Warnung“. *Narrative der Überwachung*. Hg. von Kilian Hauptmann, Martin Hennig und Hans Krah. Peter Lang, 2020. S. 49 – 86.
- Huxley, Aldous. *Brave New World*. 1931. Perennial Library, 1969.
- Jacobs, Naomi. „Posthuman Bodies and Agency in Octavia Butler's Xenogenesis“. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Hg. von Raffaella Baccolini und Tom Moylan. Routledge, 2003. S. 91 – 111.
- Kaul, Susanne. „Komik und Gewalt“. *Politik und Ethik der Komik*. Hg. von Susanne Kaul und Oliver Kohns. Brill Fink, 2012. S. 125 – 131.
- Kelsch, Jakob. „Transparente Individuen im intransparenten System. Das Spannungsfeld von Privatheit und Digitalisierung in Marc-Uwe Klings Roman *QualityLand*“. *Digitalität und Privatheit*. Bd. 23. transcript, 2019. S. 371 – 396.
- Kiedaisch, Petra und Jochen A. Bär. „Heiterkeitskonzeptionen in der europäischen Literatur und Philosophie“. *Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte*. Hg. von Petra Kiedaisch und Jochen A. Bär. Fink, 1997. S. 7 – 30.
- Kindt, Tom. „Komik“. *Komik. Ein Interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Uwe Wirth. Metzler, 2017. S. 2 – 6.

- Kindt, Tom. *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. Akademie, 2012.
- Kling, Marc-Uwe. „Pressekonferenz *QualityLand*, 21.09.2017“. *YouTube*, youtube.com/watch?v=UBkDf0Vd0tY. 20. Oktober 2023.
- Kling, Marc-Uwe. *QualityLand*. Ullstein, 2017.
- Kling, Marc-Uwe. *QualityLand 2.0*. Ullstein, 2020.
- Kling, Marc-Uwe. *QualityLand*, qualityland.de. 20. Oktober 2023.
- Kluppel, Joscha. „Marc-Uwe Kling's *QualityLand*. 'Funny Dystopia' as Social and Political Commentary“. *New Perspectives on Contemporary German Science Fiction*. Hg. von Lars Schmeink und Ingo Cornils. Springer, 2022. S. 231 – 246.
- Knobloch, Phillip. „Demokratieerziehung in *Qualityland*. Eine pädagogische Lektüre“. *Demokratieerziehung und die Bildung digitaler Öffentlichkeit*. Hg. von Ulrich Binder und Johannes Drerup. Springer, 2020. S. 197 – 216.
- Kremer, Detlef. *Prosa der Romantik*. Metzler, 1996.
- Lamping, Dieter. „Ist Komik harmlos? Zu einer Theorie der literarischen Komik und der komischen Literatur“. *literatur für leser* 94.1 (1994): S. 53 – 65.
- Lang, Fritz. Metropolis. UFA, 1927.
- Latta, Robert L. *The Basic Humor Process. A Cognitive-Shift Theory and the Case against Incongruity*. De Gruyter, 1999.
- Levinson, Jerrold. „The Concept of Humor“. *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*. Oxford UP, 2006. S. 389 – 399.
- Mohr, Dunja M. *Transgressive Utopian Dystopias. The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia*. McFarland, 2005.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Westview, 2000.
- Ogawa, Yōko. *The Memory Police*. 1994. Übers. von Stephen Snyder. Pantheon Books, 2019.
- Orwell, George. 1984. Secker and Warburg, 1949.
- Preisendanz, Wolfgang. „Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem“. *Das Komische*. Hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. Fink, 1974. S. 411 – 413.
- Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Springer, 1984.
- Schischkoff, Georgi. *Philosophisches Wörterbuch*. Kröner, 1982.
- Schmeink, Lars und Ingo Cornils. „Introduction. New Perspectives“. *New Perspectives on Contemporary German Science Fiction*. Hg. von Lars Schmeink und Ingo Cornils. Springer, 2022. S. 1 – 14.
- Seeber, Hans Ulrich. „Präventives statt konstruktives Handeln. Zu den Funktionen der Dystopie in der anglo-amerikanischen Literatur“. *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. Hg. von Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger und Martin Roussel. Wilhelm Fink, 2013. S. 185 – 206.
- Socha, Monika. „Was uns lachen macht, muss nicht harmlos sein – Überlegungen zur aristotelischen Harmlosigkeitsthese“. *Politik und Ethik der Komik*. Hg. von Susanne Kaul und Oliver Kohns. Brill Fink, 2012. S. 33 – 41.
- Spanke, Kai. „Fun ist ein Blutbad. Zur Komik von Gewalt und Tod im amerikanischen Verfolgungscartoon“. *Politik und Ethik der Komik*. Hg. von Susanne Kaul und Oliver Kohns. Brill Fink, 2012. S. 133 – 149.
- Stahr, Radka und Anne Marlene Hastenplug. „With Dark Humor about a Dark Future. On the Role of Humor in Nordic Dystopias“. *Folia Scandinavica Posnaniensia* 29.1 (2020): S. 19 – 29.
- Stierle, Karlheinz. „Das Lachen als Antwort“. *Das Komische*. Hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. Fink, 1974. S. 373 – 376.

- Vosskamp, Wilhelm. „Möglichkeitsdenken“. *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. Hg. von Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger und Martin Roussel. Fink, 2013. S.13–29.
- Weinrich, Harald. „Da war doch was? Ein Plädoyer, es mit der Heiterkeit aufs neue zu versuchen“. *Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte*. Hg. von Petra Kiedaisch und Jochen A. Bär. Fink, 1997. S. 29–36.
- Weinrich, Harald. *Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens*. Beck, 1997.
- „Werden Schauspieler bald durch KI ersetzt?“ *ZDFheute*, 16 Juli 2023, [zdf.de/nachrichten/panorama/schauspieler-streik-ki-regelung-netflix-100.html](https://www.zdf.de/nachrichten/panorama/schauspieler-streik-ki-regelung-netflix-100.html). 8. März 2024.
- Wimmer, Kurt. *Equilibrium*. Miramax, 2002.
- Wirth, Uwe. „Literaturtheorie“. *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Uwe Wirth. Metzler, 2017. S. 125–133.
- Zeißler, Elena. *Dunkle Welten. Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Tectum, 2008.

