

Christoph Kleinschmidt

## Postromantische Liebe und Poetik der Vagheit

### Zur Neucodierung von Emotionen in Leif Randts *Schimmernder Dunst über CobyCounty* und *Planet Magnon*

Diverging from the pathos of strong feelings commonly embraced by literary tradition, contemporary author Leif Randt's writing is concerned with balancing emotions. In his two novels *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) and *Planet Magnon* (2015), he develops a post-romantic discourse on love that counters the notion of passionate love (Niklas Luhmann) with the theory of *PostPragmaticJoy*. According to this theory, the failure of love is no longer a catastrophe, but an opportunity for something new. At the same time, Leif Randt's literature is characterized by a poetics of vagueness, leaving many aspects within his novels unclear. The article explores the connection between the discourse of post-romanticism and the mode of vagueness and shows how Randt initiates a new coding of emotions while leaving their consequences in limbo.

Blickt man auf die Literaturgeschichte, so fällt vom Sturm und Drang bis in die Moderne eine Darstellung starker Empfindungen auf: Ob Johann Wolfgang von Goethes Werther, der in seiner verzweifelten Liebe zu Lotte Selbstmord begeht, ob Hugo von Hofmannsthals Elektra, die als einzige Emotion nur noch die Rache für den Mord an ihrem Vater kennt und schließlich, nachdem sich diese erfüllt, zusammenbricht, oder ob Thomas Manns Gustav von Aschenbach, der sich seinen idealisierten Gefühlen für den jungen Tadzio hingibt und dadurch den Tod durch die Cholera findet – vielfach leiden literarische Figuren an einer Pathologie intensiver Gefühle. Mit diesem Paradigma bricht der Gegenwartautor Leif Randt und entfaltet ein Erzählen von Emotionen, insbesondere im Hinblick auf Liebesbeziehungen, das sich um Balance bemüht. Dieses Erzählen erweist sich insofern als postromantisch, als es eine Überprüfung der von Niklas Luhmann bezeichneten ‚Liebe als Passion‘ vornimmt, bei der die absolute Hingabe im Sinne einer idealen „Einheit als Zweiheit“ (1982, 172) im Zentrum steht. Statt dieser finden sich bei Randt alternative Beziehungsentwürfe, die im Scheitern der Liebe nicht mehr länger eine Katastrophe, sondern eine Chance sehen, womit die prinzipielle Gleichwertigkeit auch anderer Partnerschaften und Lebensmodelle einhergeht. Postromantisch meint im Rahmen dieses Beitrags also nicht nur eine der romantischen Liebe nachgelagerte Phase gegenwärtiger Beziehungsführungen, sondern auch eine Neuverhandlung des Liebesdiskurses an sich. Leif Randt – so die These – leistet hierzu einen literarischen Beitrag, indem er mit seinen Romanen verschiedene Möglichkeiten auslotet, wie dessen Neucodierung aussehen kann und welche Konsequenzen sich daraus für das Individuum und die Gesellschaft ergeben. Dem Begriff des Post-Romantischen entsprechend fungiert das Romantische als Bezugsgröße und kann selbst zu einem

Modus des Figurenerlebens werden, jedoch ergänzt um alternative Formen der Liebesbeziehung im Zeichen des Ausbalancierens von Gefühlen.

Poetologisch ausformuliert findet sich ein solches Bemühen um Ausgleich in Randts *PostPragmaticJoy*-Theorie, die dieser 2014 in der Literaturzeitschrift *BELLA triste* entworfen hat und die als sein poetologisches Programm verstanden werden kann. Die *PostPragmaticJoy* sieht dabei eine neue Gefühlskultur vor, die Randt enigmatisch als „Ziel“ und „dumpfe Ahnung hinter den Texten“ (2014, 8) erklärt. „Trauern, ohne zu weinen. Offen und freundlich sein, aber trotzdem streng. Die Dinge im Gleichgewicht halten. Sich nichts vormachen. Aus den Gegebenheiten den bestmöglichen Zustand herausdestillieren“ (ebd., 10). Wer eine solche Agenda verfolgt, der praktiziert eine *Feel-Good*-Ästhetik, in die jedoch immer wieder subtil Störmomente einfließen. So findet in den Romanen Randts das Bemühen um Balance auf der Figurenebene eine Ergänzung durch sprachlich-literarische Verfahren der Uneindeutigkeit, was einen Effekt der Vagheit zur Folge hat. Unter Vagheit soll dabei ein poetologisches Konzept verstanden werden, das eine interpretatorische Unsicherheit über die Einordnung der vom Text erzeugten Sinnangebote impliziert. Da die Prosa von Randt weniger mit Leerstellen als mit genretypischen, strukturellen oder semantischen Gegensätzen wie utopisch und dystopisch, Spannungsbögen und Ereignislosigkeit oder Krise und Harmonie operiert, bedeutet dies eine Unsicherheit darüber, ob die anvisierte Balance tatsächlich gelingt oder ins Ungleichgewicht gerät.

Zur Analyse dieser komplexen Relation von postromantischer Liebe und einer Poetik der Vagheit orientiert sich dieser Beitrag methodisch an Simone Winkos Studie über *Kodierte Gefühle*. Zwar liegt mit Thomas Anz' ‚Literaturwissenschaftlicher Text- und Emotionsanalyse‘ ein ebenfalls ausdifferenzierter Ansatz vor (vgl. Anz 2007), allerdings geht es in meinem Beitrag weniger um die emotionale Kommunikationsachse zwischen dem Autor bzw. der Autorin und den Leserinnen und Lesern. Vielmehr gilt es, die Romane Randts im Hinblick auf ihre sprachlichen Emotionscodes zu untersuchen – unter der Voraussetzung, dass Urteile über die in literarischen Texten verhandelten und mitunter evozierten Emotionen den gleichen interpretatorischen Stellenwert besitzen wie Urteile über deren Sinndimension (vgl. Kleinschmidt 2023a, 63–64). Kodierung meint dabei, dass in die literarische Darstellung von Gefühlen „das kulturelle Wissen über die Genese von Emotionen, ihren Verlauf und ihre Artikulationsformen“ (Winko 2003, 110) einfließt. Insbesondere „zeitgenössische Leser“ (ebd., 141) – und das ist für die Gegenwartsromane Randts von besonderem Interesse – teilen Winko zufolge die in Texten wirksamen Emotionscodes und können diese somit potentiell dekodieren. Was geschieht aber, wenn dieses Wissen irritiert wird, wenn gewohnte Emotionsmuster nur noch als Reflexe erscheinen und neue Emotionsweisen ausgebildet werden, deren Relation zum tradierten Status von Gefühlen mitunter unklar bleibt? Vor allem die beiden nacheinander erschienenen Romane Leif Randts *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) und *Planet Magnon* (2015) werfen derartige Fragen auf. Sie sind literaturgeschichtlich als ein Andersschreiben über Emotionen und zeitgenössisch als Arbeit am Emotionscode der Gegenwartskultur zu lesen. Zudem lassen sie die Unterscheidung

literarischer Emotionscodes in eine implizite Ebene der Präsentation von Gefühlen (Figuren erleben Emotionen) und eine explizite Ebene der Thematisierung (Figuren reflektieren über Emotionen) zweifelhaft werden (vgl. Winko 2003, 47). Sowohl in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* als auch in *Planet Magnon* wird diese Differenz insofern hinfällig, als deren Ich-Erzähler paradoxerweise zugleich in Gefühle eingebunden und von diesen distanziert sind. Eine derartig involvierte Reflexion bildet die Voraussetzung dafür, dass ein Prozess der Neucodierung von Emotionen literarisch angestoßen werden kann.

## 1. Zwischen Romantik und Postromantik. *Schimmernder Dunst über CobyCounty*

Bei *Schimmernder Dunst über CobyCounty*, dem zweiten Roman Leif Randts nach seinem Debüt *Leuchtspielhaus* (2009), handelt es sich um dasjenige Buch des Autors, zu dem mittlerweile die meisten Forschungsbeiträge vorliegen. Bei aller Differenz über die Frage, ob dieser als Kommentar auf unsere Gegenwart (vgl. Müller 2017), als deren Kontrafaktur (vgl. Navratil 2022, 484–527) oder ohne Bezug zur Wirklichkeit (vgl. Birnstiel / Multhammer 2018) zu lesen ist, sind sich die meisten Beiträge darüber einig, dass der Roman im Besonderen und die Prosa Randts im Allgemeinen einen hohen Grad an Selbstreferentialität aufweisen. Die entsprechenden Beschreibungen lauten etwa „Meta-Reflexion“ (Tayçimen 2022, 110) oder „Hyperreflexivität“ (Grevenbrock et al. 2022, 96) bis hin zur Diagnose von „selbstreflexiven re-entry-Schleifen“ (Birnstiel 2019, 624). In der Tat kreist *Schimmernder Dunst über CobyCounty* permanent um den eigenen Kosmos. Dies betrifft die vorangestellten Zitate, die ausnahmslos von Figuren des Romans stammen und in denen die Küstenstadt CobyCounty als einer „der besten Orte der Welt“ (Randt 2013, 6) bezeichnet wird, findet seinen Höhepunkt in der Kinovorstellung eines Kultfilms, der den gleichen Titel wie der Roman selbst trägt, und lässt sich schließlich auch im Hinblick auf die Verhandlung von Emotionen beobachten, insbesondere was den Liebesdiskurs angeht. Neben einem homoerotischen Nebenplot um Wesley und Frank geht es im Roman vor allem um die heterosexuelle Beziehung zwischen dem Ich-Erzähler und Literaturagenten Wim Endersson und seiner Freundin Carla. Deren Verhältnis lässt sich – noch bevor dies Randt in seinem vierten Roman *Allegro Pastell* (2020) zum Prinzip der Kapiteleinteilung funktionalisiert – anhand verschiedener Phasen konturieren: Eine Phase vor der Trennung, die Trennung selbst, deren Verarbeitung und die Phase der Neuorientierung. Gleichwohl dieses Schema den Eindruck eines romantischen Beziehungsdispositivs vermittelt, wird ein solches jedoch von Anfang an in Frage gestellt. So beginnt der Roman nicht mit dem Kennenlernen der beiden, sondern mit einer charakteristischen Abwesenheit von Carla, da Wim nicht mit ihr, sondern seinem Freund Wesley den Valentinstag verbringt. Wenn er dabei „Paare an Zweiertischen“ beobachtet, die sich „bemüht in die Augen [...] blicken“, und schlussfolgert: „Ich glaube nicht, dass es

hier Beziehungen gibt, in denen der Valentinstag ungebrochen zelebriert wird“ (Randt 2013, 24), dann bedeutet dies, dass klassische Codes romantischer Paarbeziehungen in CobyCounty zwar noch praktiziert werden, aber mit einem reflektierten Bewusstsein für deren Klischeehaftigkeit. „Paare“, heißt es explizit an späterer Stelle, „*die ihren Liebeszustand nicht als vorbelastet oder klischiert wahrnehmen: die gibt es gar nicht*“ (ebd., 93). Aufschlussreich für die Verhandlung von Emotionen ist auch, dass Wim in der Valentinstagszene darüber nachdenkt, wie Wesley früher ein „leicht drastisches Gespräch gesucht“ hätte, und zwar „über die Unmöglichkeit aufrichtiger Erotik [...]. Heute weiß er sich zu kontrollieren“ (2013, 24). Das entscheidende Schlagwort lautet hier: Affektkontrolle. Mit Blick auf die soziologische These von Norbert Elias (1997, 13), wonach der Prozess der Zivilisation an eine Zurückhaltung starker emotionaler Reaktionen im Sinne einer „Festigung und Ausdifferenzierung“ menschlicher „Affektkontrollen“ gekoppelt sei, lässt sich CobyCounty als zivilisatorische Zukunftsversion einordnen, die noch einen Schritt weitergeht. Starke Gefühle werden gekappt und im romantischen Liebescode noch tolerierte Ausnahmesituationen mithilfe einer Praxis der Reflexion zurückgefahren.

Nun ist es so, dass bereits für die romantische Liebe, wie Niklas Luhmann (1982, 37) sie konturiert hat, ein Wissen um deren Codes gilt: „Mehr als im Bereich irgendeines anderen Kommunikationsmediums wird in der Liebesemantik die Codierung schon früh reflektiert“. Während dieses Wissen allerdings bei der passionierten Liebe die Voraussetzung einer „gefühlsmäßig vertieften Erfüllung“ (Luhmann 1982, 24) bildet, also quasi die Spielregeln festlegt, die das Gelingen einer romantischen Paarbeziehung gewährleisten, integriert der in Randts Roman entfaltete postromantische Liebesdiskurs das Codewissen in die Beziehungsführung. Wenn Wim konstatiert, dass er „*noch nie ein Paar kennengelernt*“ habe, „*das sich nicht gelegentlich über seine Gefühle lustig gemacht hat*“ (Randt 2013, 93), dann zeigt dies vor allem eines: einer emotionalen Hingabe wird keine generelle Absage erteilt, ein Verlieren darin aber durch reflektierende Akte der Distanzschaffung austariert. Deutlich wird diese Ambivalenz auch in einer Szene, in der sich Wim an die Anfangsphase der Beziehung zu Carla erinnert:

Als wir uns noch nicht so genau kannten, haben wir abgeglichen, was wir uns von einer gut organisierten Liebe erwarten. Uns fielen zuerst die europäischen Vorabendserien ein, die wir als Kinder am Esstisch mit unseren Eltern angesehen haben. Wir erinnerten uns daran, wie unsere Eltern versuchten, sich über das TV-Programm lustig zu machen, es aber immer wieder einschalteten. Carla und ich glauben bis heute, dass auf diese Weise einige unserer biedersten Eigenschaften herausgebildet wurden. Und um uns von der Softness der Vorabendserien zu emanzipieren, haben wir uns am Anfang unserer Beziehung für ruppigen Sex entschieden. Weil wir aber bald anfangen, uns währenddessen albern vorzukommen, lieben wir uns heute vermehrt so, wie sich die Charaktere im europäischen Fernsehen mutmaßlich auch geliebt hätten. Man könnte in diesem Zusammenhang vielleicht sagen, dass wir uns in bestehende Muster eingefügt, dass wir aufgegeben haben. Vielleicht haben wir uns aber auch nur zu zwei sehr viel relaxteren späten Jugendlichen weiterentwickelt. (ebd., 26)

Liebe, wie sie dieser Passus beschreibt, stellt keinen Akt des Selbstvergessens mehr dar, sondern ist Gegenstand einer Aushandlungspraxis. Die Art der Beziehungsführung funktioniert über Versatzstücke, mit deren Hilfe ein Paar den

eigenen Kommunikationscode und damit die Praxis des Liebens ausbilden und immer wieder verändern kann. Das impliziert auch die Option, sich in bestehende Muster einzufügen, dazu allerdings immer wieder eine Distanz zu entwickeln. Bei aller Reflexionsschärfe, die aus dem zitierten Abschnitt spricht, fallen allerdings auch verschiedene Abtönungspartikel auf. Wenn es heißt, dass Wim und Carla sich so lieben, „wie sich die Charaktere im europäischen Fernsehen *mutmaßlich* auch geliebt hätten“ (ebd., 26, Herv. C.K.), oder wenn im Folgenden die Sätze zweimal mit einem Vielleicht eingeleitet werden, dann stehen alle getroffenen Aussagen unter einem gewissem Vorbehalt.<sup>1</sup> Eine solche sprachliche Finesse der Einschränkung ist literaturgeschichtlich von der Prosa Franz Kafkas her bekannt. Während sie bei diesem aber mit der Unsicherheit des Individuums gegenüber gesellschaftlichen Machtinstitutionen zusammenhängt, tritt sie bei Randt im Kontext der Selbstbeobachtung des Ich-Erzählers auf. So entsteht in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* eine Vagheit darüber, ob die diagnostizierte emotionale Praxis auch tatsächlich dem entspricht, was Wim darüber denkt, ob sich also Verhalten und Beobachtung als kongruent erweisen. Darüber hinaus findet sich in dem Abschnitt die These von Simone Winko (2003, 110) bestätigt, dass die Verbalisierung von Emotionen in literarischen Texten „stets mit mehr oder minder deutlichem Bezug auf *Emotionskodes*, die in einer Kultur gelten“, einhergeht. Bei Randt fällt dieser Bezug besonders deutlich aus, weil er nicht nur mit dem Begriff ‚Muster‘ ein Synonym für ‚Codes‘ verwendet, sondern auch eine doppelte Reflexion über die Kulturpraxis des Liebens betreibt: zum einen bezogen auf die verschiedenen Stadien der Beziehung von Wim und Carla (vom ‚ruppigen Sex‘ zur ‚Softness der Vorabendserien‘) und zum anderen hinsichtlich des Rückblicks Wims, der in seiner Rolle als Erzähler eine Unsicherheit über die getroffenen Entscheidungen und die Art der von Carla und ihm geführten Liebesbeziehung artikuliert. Bezogen auf die Neucodierung von Gefühlen lässt sich daraus schließen, dass durch die zum Einsatz kommende Poetik der Vagheit der Codewechsel von der romantischen zur postromantischen Liebe noch nicht vollzogen ist, sondern der Roman vielmehr dessen Umbruchphase auslotet.

Blickt man noch einmal auf die These von der postromantischen Liebe als einer Art der Beziehungsführung, bei der Emotionen wie Versatzstücke eine dynamische Anpassung erfahren, dann wird das, was in der Phase des Zusammenseins spielerischen Charakter aufweist, auf die Probe gestellt, wenn die Beziehung ein Ende findet. Das muss auch Wim feststellen, als er während einer Autofahrt mit seiner Mutter und deren neuem Freund Tom O’Brian von einer SMS Carlas überrascht wird, in der diese lakonisch erklärt: „*Ich habe versucht es anzudeuten. Jetzt weiß ich es sicher. Mit einem Jungen namens Dustin fängt für mich eine neue Zeitspanne an. Das wird besser für uns beide sein. Ich bleibe deine Vertraute. In allgemeiner Liebe. \*C.*“ (Randt 2013, 65). Eine solche Praxis des Schlussmachens per SMS wäre im romantischen Liebesdiskurs ein No-Go. Noch in der Popliteratur der 1990er Jahre, in deren Tradition sich Randt mit seinem Roman einschreibt, bildet das Bedürfnis nach direkter Kommunikation einen festen Bestandteil des Liebescodes. So kommt der Protagonist aus Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* vor allem deshalb nicht über die Trennung von seiner Freundin hinweg, weil

diese mittels eines Faxes schlussmacht (vgl. Kleinschmidt 2023b). Die Reaktion von Wim in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* fällt hingegen ganz anders aus:

Ich lese die Shortmessage nur ein einziges Mal [...] und ich denke, dass ich Carla nicht vorwerfen werde, dass sie sich via SMS getrennt hat. Man sollte immer die Wege gehen, die man am virtuosesten geht. Ihre Form ist die SMS, sie bleibt sich treu, das ist prinzipiell gut, mit einer Kritik daran würde ich es mir nur leicht machen. Es liegt ja auch kein Konflikt vor, es gibt ja auch keinen Grund zur Wut. Vielmehr ist diese SMS, die mich nun etwas fahl auf die Straße hinausblicken lässt, die Folge einer wahrscheinlich klugen Sachentscheidung, kitschlos und individuell. Carla muss von naiver Liebe übermannt worden sein, sie gesteht es sich ein und zieht Konsequenzen. Im Grunde kann ich mich nicht beklagen. Wir hatten eine wirklich gute Zeit, und nicht alle Menschen erleben eine Trennung auf diesem Niveau. (Randt 2013, 65–66)

In der Folge dieser scheinbar sehr abgeklärten Reaktion kommt es zu verschiedenen Verhaltensweisen Wims, die wie unter einem Brennglas die zuvor beschriebene Umbruchphase vom romantischen zum postromantischen Liebescode zum Ausdruck bringen. So entgegnet Wim auf die Frage „*Warum weinst du?*“ (ebd., 66) eines ihn beobachtenden Jungen mit der Antwort: „*Um angemessen zu reagieren*“ (ebd., 67), wobei eben nicht ganz klar ist, ob nun das Weinen oder Wims Reflexion darüber authentisch wirkt. Gleiches gilt für Wims Abendgestaltung nach der Trennung. So werden mit dem Rückzug auf das Sofa und dem einsamen Fernsehschauen inklusive Pizzakonsum klischeeartig romantische Verhaltensmuster eines Trennungsschmerzes abgerufen (Birnstiel 2019, 626–627; Kleinschmidt / Frank 2022), um dann die Stimmung ins genaue Gegenteil kippen zu lassen:

Ich versuche so zu tun, als wären die Zutaten auf der Pizza alt und der Teig längst aufgeweicht. Doch ich muss einsehen, dass der Käse aromatisch, der Rucola frisch und der Teig knusperdünn ist. Die Wahrheit: Ich esse eine phänomenal gute Pizza und bekomme fantastische Spielzüge von den besten Vereinsmannschaften der Welt präsentiert. Das Bild auf meinem TV-Schirm ist hochauflösend, und durch die geöffnete Balkontür weht ein milder Wind. Letztlich bleibt mir ja auch gar nichts anderes übrig, als diesen Zustand hinzunehmen. Und vielleicht ist das insgeheim sogar einer der schönsten Zustände seit Wochen. (Randt 2013, 68)

Wenn Leif Randt in einem Interview erklärt, dass er Wim an dieser Stelle für unzuverlässig hält (Kleinschmidt / Catani 2023, 251), dann bedeutet das nicht, dass sich der Protagonist hier etwas vormacht. Vielmehr bleibt unklar, was eher wahrscheinlich ist: das Leiden oder die Zufriedenheit. Narrative Voraussetzung für diese Ambivalenz bildet im Roman eine Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erleben. Durch das Erzählen im Präsens stehen Erzähl-Ich und erzähltes Ich in unmittelbarer Nähe zueinander und sind zugleich voneinander getrennt. Für die Emotionsstruktur von *Schimmernder Dunst über CobyCounty* hat eine solche Anlage die Konsequenz, dass die Erzählinstanz nie in ihren Gefühlen aufgeht, sondern stets eine distanzierte Haltung dazu einnimmt. Hinzu kommt, dass sich auch in diesem Abschnitt wieder die Abtönungspartikel ‚vielleicht‘ findet, wodurch erneut ein Effekt der Vagheit erzeugt wird. Vor diesem Hintergrund sind Lesarten des Romans, die in ihm eine Dominanz negativer Emotionen identifizieren, zu einseitig. Wim einen „seelischen Tiefpunkt“ und „tiefste Angst“ (Kappe 2022, 32, 37) zu attestieren, geht an der Komplexität der Figurengestaltung vorbei.

Positive und negative Emotionen halten sich im Roman ebenso die Waage wie Affirmation und Kritik gegenüber dem Kosmos CobyCounty, weshalb die von der Forschung beobachtete Unentscheidbarkeit, ob der Roman als Utopie oder Dystopie funktioniert (vgl. Baßler / Drügh 2012, 62), auch auf die Frage der emotionalen Haltung Wims übertragbar ist. Über die Einschätzung von Michael Gratzke (2017, 115) hinausgehend – „Instead of generating strong emotions, this novel invites the reader to think about the issues it presents“ – sei auch noch einmal betont, dass es dem Roman grundlegend nicht um die Vermittlung von Gefühlen geht, sondern um die Vermittlung von deren Reflexion.

In dieser Hinsicht lässt sich auch Wims kurzzeitige surreal anmutende Abreise<sup>2</sup> aus CobyCounty lesen, die dem Protagonisten die Möglichkeit gibt, die „offene, aber ernsthafte Beziehung“ (Randt 2013, 132) mit Carla zu resümieren. Anstelle einer dramatischen Aussprache steht eine einseitige Bewusstseinskatharsis, wobei auffällt, dass diese kompositorisch mit der Krise Wesleys einhergeht, der, von düsteren Vorahnungen geprägt, CobyCounty verlässt. So nimmt in dem eigentlich als *Carla.doc* eingerichteten Dokument, an dem Wim während der Zugfahrt schreibt, die Auseinandersetzung mit seinem Jugendfreund mehr und mehr Raum ein. Wichtig ist diese Beobachtung vor allem im Hinblick auf die Strategien der Krisenbewältigung. Denn wenn Wesley ihn während der Zugfahrt anruft und äußert: „Für mich war es ein Ausweg, zu gehen. Aber die eigentliche Lösung ist es, wiederzukommen“ (ebd., 137), dann spiegelt sich dieser Wiedereinstieg in die CobyCounty-Welt nicht nur in der postwendenden Umkehr Wims wider, sondern auch im darauffolgenden Kennenlernen einer CarlaZwei. Durch die charakteristische Verwendung eines Großbuchstabens innerhalb des Namens entsteht eine auffällige Parallele zum Handlungsort CobyCounty (vgl. Navratil 2022, 504), was darauf hindeutet, dass darin etwas Prinzipielles zum Ausdruck kommt. Ähnlich wie CobyCounty sich als stabil gegenüber jeglichen Krisen erweist – das Hochbahnglück, die Abwahl des Bürgermeisters, das Feuer in den Coleman Hills und der finale Sturm bleiben folgenlos –, können auch die persönlichen Beziehungen seiner Bewohner nicht grundsätzlich erschüttert werden. Eine solche Konzeption erinnert an Ansätze der Systemtheorie, denen zufolge Störmomente, wenn sie das System nicht destruieren, von diesem reintegriert werden. Beide Optionen lassen sich auch auf das ‚System Liebe‘ bzw. auf die beiden Liebesdiskurse übertragen, die in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* verhandelt werden. Während im romantischen Liebescode das Scheitern zum Zusammenbruch des Systems führen kann (etwa durch einen Suizid im Anschluss an den Trennungsschmerz), findet im Postromantischen eine Restabilisierung statt.

Darüber hinaus ist die plakativ vollzogene Namensdopplung von CarlaEins und CarlaZwei von der Forschung zum Anlass genommen worden, die darin zum Ausdruck kommende „Austauschbarkeit von Liebespartnerinnen“ (Tayçimen 2022, 110) mit den Thesen der Soziologin Eva Illouz in Verbindung zu bringen. Illouz (2018, 41) zufolge zeige sich in unserer heutigen Gesellschaft ein „Zusammenwirken von Liebe, Wahlfreiheit und der Kultur des Kapitalismus“, das eine Unverbindlichkeit von Paarbeziehungen zur Folge habe. So stichhaltig

eine solche Verbindung ist, weil CobyCounty eine konsumaffine Bubble bildet, die ihre Gründung einem Kosmetik-Unternehmen verdankt, so sehr hat diese Parallele ihre Grenzen. Denn die bei Illouz anklingende Kritik an der Neucodierung der Liebe – indem sie etwa Frauen einseitig als Verliererinnen der neuen Unverbindlichkeit betrachtet oder eine hohe Scheidungsrate und einen Prozess der Vereinsamung beklagt (vgl. ebd., 34, 45–46) – findet sich in keiner Weise im Roman wieder. Während Illouz die Liebe als „Gefühl der Verschmelzung schlechthin“ (ebd., 16) darstellt, ästhetisiert Leif Randt sie mit seinem Roman im Sinne einer Aushandlungspraxis zwischen Nähe und Distanz. Damit treffen für *Schimmernder Dunst über CobyCounty* eher die Überlegungen des Soziologen Christian Schuldt (2005) zu, die er in *Der Code des Herzens* äußert. Wenn dieser in seiner Gegenwartsdiagnose von einer „Relativierung der Liebe“ (ebd., 209) im Sinne eines neuen Pragmatismus sowie einer „eingebauten Über-Ich-Perspektive“ spricht, die es erlaube, den „Liebescode romantisch zu praktizieren, aber dennoch bewusst zu steuern“ (ebd., 219), dann beschreibt dies ziemlich exakt das Erzählverfahren, dessen Randt sich in seinem Roman bedient. Allerdings trifft auch die Positivzeichnung moderner Paarbeziehungen bei Schuldt nicht den genauen Modus dessen, wie Randt Emotionen verhandelt. Denn weit entfernt davon, Teil eines „Comebacks“ (ebd., 204) der Romantik zu sein, bleibt der Roman bis zum Schluss in seinen Konturen unscharf. Hauptgrund hierfür ist, dass das ‚Was‘ und das ‚Wie‘ der Thematisierung von Emotionen (vgl. Winko 2003, 112) in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* in einem Verhältnis der Vagheit zueinander stehen. Wie gezeigt liegt dies vor allem an den sprachlichen Einschränkungen, die in markanten Passagen über die Reflexion von Gefühlen eingebaut sind, was auch noch einmal am Schluss des Romans zum Tragen kommt. Dort reflektiert Wim nämlich über das „wortkarge Einverständnis“ zwischen sich und CarlaZwei, wobei er davon ausgeht, dass es „vielleicht nur eine Frage der Zeit ist, bis dieses brüchig wird“ (Randt 2013, 191, Herv. C.K.). Auch der mysteriöse Folgesatz: „Doch wenn ich CarlaZwei’s sachlich-kühles Profil betrachte, dann habe ich gegenwärtig das Gefühl, dass wir uns eigentlich vor nichts zu fürchten brauchen“ (ebd., 191, Herv. C.K.), erzeugt eher ein latentes Bedrohungsszenario, als dass er zur Beruhigung beiträgt. Insgesamt lässt sich für das Romanende konstatieren, dass das Schlussbild der beiden Figuren, wie sie schweigsam am Strand spazieren gehen, eine Störung erfährt. Ähnlich wie der Dunst über dem Meer die Sonne durchscheinen lässt, zugleich aber noch eine tödliche Gefahr für potentielle Schwimmer darstellt (vgl. ebd., 190), bewegt sich auch der Paarstatus von Wim und CarlaZwei im Ungefähren zwischen einer positiven Zukunft und einer schon dem Ende geweihten Beziehung. Nicht zuletzt verstärkt sich die Vagheit des Romanendes durch den intertextuellen Verweis, den die letzten Worte „bald wird es Abend“ (ebd., 191) beinhalten. Denn indem Randt auf die finalen Sätze aus Christian Krachts *Faserland* (1995) anspielt – „Bald sind wir in der Mitte des Sees. Schon bald“ (Kracht 2018, 165) – importiert er auch dessen Prinzip eines offenen Endes.<sup>3</sup> So hermetisch *Schimmernder Dunst über CobyCounty* in seiner autoreflexiven Topo- und Soziographie ist, so offen und vage sind die Möglichkeiten seiner Deutung.



## 2. *PostPragmaticJoy* vs. Extremisten des Gefühls. *Planet Magnon*

Während *Schimmernder Dunst über CobyCounty* in der Tradition der Popliteratur steht und diese weiterentwickelt, greift Leif Randts dritter Roman *Planet Magnon* das Genre der Science-Fiction auf. Dabei geht es Randt weniger um genretypische Elemente als um das Durchspielen einer gesellschaftlichen Idee in einem fiktiven Universum. Die Science-Fiction bildet bei Randt also eher Mittel zum Zweck, was bereits am Klappentext erkennbar wird, da dieser das Intro aus der TV-Serie *Raumschiff Enterprise* anzitiert, um dann die Erwartung eines interstellaren Kriegsszenarios zu brechen und ins Gegenteil zu verkehren:

In den unendlichen Weiten des Weltraums existiert ein Sonnensystem, dessen sechs Planeten und zwei Monde von einer weisen Computervernunft regiert werden. Zwischen Metropolplaneten Blossom und Müllplanet Toadstool ist längst *die neue Zeit* angebrochen, eine Ära des Friedens und der Selbstkontrolle. Menschen haben sich zu Kollektiven zusammengeschlossen, die um die besten Lebensstile konkurrieren. (Randt 2017, Buchrücken)

Trotz der unterschiedlichen Genrezugehörigkeit von *Planet Magnon* gibt es zahlreiche motivische und narrative Parallelen zu *Schimmernder Dunst über CobyCounty*. Auch in *Planet Magnon* findet sich ein männlicher Ich-Erzähler – Marten Eliot, Spitzenfellow des Kollektivs der Dolfins –, der, abgesehen von zwischenzeitlichen Flashbacks auf die Zeit als Juniorfellow, ebenfalls im Modus eines simultanen Erlebens und Erzählens berichtet. Auch dieser Roman tangiert das Verhältnis von Individualität und Gesellschaft, verhandelt pragmatische Modelle des Zusammenlebens und wirft Fragen auf, ob eine Welt ohne Krisen und Probleme möglich ist. Bezogen auf die Neuverhandlung des Emotionscodes liegt der entscheidende Unterschied jedoch darin, dass *Planet Magnon* das Verhältnis von romantischer und postromantischer Liebe genau in umgekehrter Weise durchspielt. So stellt sich die Kollektivstruktur der Dolfins als ein Modell dar, in dem bereits der Schritt zu einer Selbstkontrolle der Affekte und variablen Beziehungsführung vollzogen ist. Paradigmatisch zeigt sich dies an der im ersten Kapitel des Romans beschriebenen Liaison Martens mit der kollektivlosen Kristen. Wenn beide Arm in Arm auf einer Dachterrasse den Sonnenaufgang beobachten und Marten währenddessen konstatiert: „Wir werden beide gerne an unsere gemeinsame Zeit zurückdenken“ (ebd., 26), dann erfährt das scheinbar romantische Setting seine postromantische Inversion. Die Endlichkeit der Partnerschaft bildet von Anfang an einen Teil der Praxis ihres Auslebens. Auch wenn Ende der 2010er Jahre, als *Planet Magnon* erschienen ist, wechselnde Partnerschaften nichts Ungewöhnliches darstellen, setzt eine vollständige und ausschließliche Umsetzung dieses Beziehungsmodells innerhalb einer Gemeinschaft, in der es keine Ehen mehr gibt und stattdessen nur noch Kollektive mit variablen amourösen Konstellationen zusammenleben, auf einen Irritationseffekt. Insofern Leserinnen und Leser „eigene ‚emotionale‘ Muster, gebildet aus lebensweltlich und / oder literarisch angeeigneten Erfahrungen,“ einbringen müssen, „um emotionale Situationen, Verhaltensweisen oder Aussagen auf der

fiktionalen Ebene eines literarischen Textes“ verstehen zu können (Winko 2003, 141), gelingt der Prozess des Dekodierens von Emotionen im Falle des Gesellschaftsmodells von Randts Science-Fiction-Roman zunächst nicht bruchlos.

Zudem zeigt sich in *Planet Magnon*, ähnlich wie in *Schimmernder Dunst über CobyCounty*, eine stark reflexive Perspektive in Form einer permanenten Selbstvergewisserung der eigenen Verhaltenscodes des Ich-Erzählers, die auch den postromantischen Liebescode des Kollektivs betrifft:

Wenn wir Dolfins von Liebe sprechen, werden wir oft falsch verstanden. Insbesondere Kollektive, die es schon vor ActualSanity gegeben hat, kritisieren unsere Konzeption. Wir würden verbindliche Paarbeziehungen letztlich nur verweigern, weil wir keine Verantwortung übernehmen wollten. Dabei sind Liaisons jederzeit möglich bei uns, nur sind sie bis zum BestAge zeitlich begrenzt, was uns jedoch nicht daran hindert, substanzielle Emotionen füreinander zu entwickeln. Gerade weil sich die Frage nach der Duo-Partnerschaft mit all ihren tradierten Konsequenzen für uns gar nicht erst stellt, ist die Zusicherung eines langfristig anregenden Miteinanders umso wahrscheinlicher, wenn nicht sogar eine postpragmatische Selbstverständlichkeit. Wir Dolfins unterstützen uns gegenseitig, wir sind füreinander da, aber nicht aneinander verloren. (Randt 2017, 42)

Diese Haltung weist nicht nur innerdiegetische Relevanz auf, sondern kann auch als ästhetisches Credo gegenüber dem Pessimismus verstanden werden, der in unserer Gegenwart mit postromantischen Beziehungsführungen assoziiert ist. Insbesondere dem Vorwurf der Unverbindlichkeit und Verantwortungslosigkeit wird entgegengehalten, dass die zeitliche Begrenzung von Beziehungen nicht mit einer emotionalen Kälte und Desinteresse an der Person eines bzw. einer anderen einher gehen muss. Wichtig ist in dem Zusammenhang auch, dass Postromantik in *Planet Magnon* im Plural gedacht wird, da auch andere Kollektive ästhetische Experimentalgesellschaften zum Ausleben diverser Beziehungsmodelle bilden. Das Kollektiv der Shifts beispielweise trüge eine „ähnliche Sehnsucht nach Neudefinitionen“ in sich, zeichne sich jedoch durch „programmatische[ ] Dreiecksliedschaften und Beziehungsquartette“ (ebd., 42) aus. Nicht zuletzt setzt der oben zitierte Abschnitt der Egoismus- und Selbstoptimierungsthese<sup>4</sup> einen Kontrapunkt, indem sich mit dem Eingehen von Kurzzeitpartnerschaften der Dolfins gar kein Zugewinn für das eigene Standing verbindet. Ein derartiges Denken ist der auf Kollektivität beruhenden Gesellschaftsform, wie sie der Roman durchspielt, fremd. Randt entfaltet damit nicht nur einen von der gegenwärtigen Soziologie unabhängigen postromantischen, sondern auch einen postsubjektivistischen Diskurs, der freilich an erzählerische Grenzen stößt, wenn dieser aus einer Ich-Perspektive heraus vermittelt wird. Allerdings – darauf gilt es an späterer Stelle zurückzukommen – scheint die Synthese des narrativen Widerspruchs ebenso wie die Verbindung der gegensätzlichen Liebessemantiken eine von mehreren Möglichkeiten zu sein, den Roman in seinem Handlungsfinale zu deuten.

Bleibt man zunächst bei den aus der Sicht der Dolfins etablierten Verhaltens- und Emotionscodes, so findet sich bereits hier ein Überwinden von Gegensätzen als Kernmerkmal der Dolfin-Doktrin, und zwar in Form der *PostPragmaticJoy*. Wie am Anfang dieses Beitrags beschrieben, hat Randt die PPJ, so die Kurzform, bereits 2014 als ästhetisches Programm entwickelt (vgl. Randt 2014). Im Glossar

zum Roman *Planet Magnon* wird sie nun als Technik beschrieben, etwa mithilfe der Flüssigkeit Magnon die „höchstmögliche Lebensqualität“ (Randt 2017, 293) herzustellen. An anderer Stelle heißt es:

Als Ziel der PPJ ist ein *postpragmatischer Schwebestand* ausgegeben, in dem Rauscherfahrung und Nüchternheit, Selbst- und Fremdbeobachtung, Pflichterfüllung und Zerstreuung ihre scheinbare Widersprüchlichkeit überwinden. (ebd., 93)

Wie schon in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* bedeutet dies, dass Gefühle in ihren Extremen gekappt werden, um einen „emotionalen Zwischenzustand“ (Baudisch 2021, 163) zu erreichen. Der Emotionscode der Dolfins lautet also nicht Gleichgültigkeit, sondern Depotenziierung von Ausnahmeständen, insbesondere die Umwandlung negativer Gefühle in etwas Positives. Dementsprechend bedeutet das einvernehmliche ‚Schlussmachen‘ auf der Dachterrasse zwischen Marten und Kristen die Bestätigung des eigenen Dolfinpragmatismus: „Ich werde für einige Zeit traurig darüber sein, aber ich werde Energie aus dieser Traurigkeit ziehen“ (Randt 2017, 28).

Vor dem Hintergrund dieser Gefühlsstruktur besteht der Plot des Romans nun in der Bedrohung des kollektiven Harmoniebestrebens durch einen Zusammenschluss mit dem bezeichnenden Namen „Kollektiv der Gebrochenen Herzen“, der die Neucodierung von Emotionen, wie sie die Dolfins und andere pragmatische Kollektive praktizieren, in Frage stellt. Wenn es gleich zu Beginn des Romans in einer Unterredung zwischen dem Ich-Erzähler und seinem Lehrer Gromwell heißt, dass die Mitglieder des Kollektivs der Gebrochenen Herzen aufgrund ihrer „naiven Aggression“ „gefährlich“ seien und es sich um „enttäuschte Charaktere“ handle, die glauben, „eines Tages jemanden zu treffen, der sie für immer begeistert“ (ebd., 31), dann ist damit zum einen das von Luhmann (1982, 167) diagnostizierte Ideal der „individuelle[n] Einzigartigkeit“ eines Partners, als Kernmerkmal der passionierten Liebe, aufgerufen und zum anderen ein neues Pathos anvisiert, in dem Gefühle eben nicht austariert, sondern in ihren Extremen ausgelebt werden. Die auch als „Hanks“ bezeichneten Mitglieder des Kollektivs der Gebrochenen Herzen, das auf verschiedenen Planeten Anschläge verübt, um für die eigene Sache Aufmerksamkeit zu erregen, können somit im doppelten Sinne als ‚Extremisten des Gefühls‘ beschrieben werden. Demzufolge erhält die romantische Liebe mit ihren Insignien des Schmerzes, der Sehnsucht und der Zentralstellung eines anderen Individuums in Randts Roman den Status eines revolutionären Bedrohungspotentials, das sich als Herausforderung eines Sonnensystems darstellt, das von einer Computervernunft, der so genannten ActualSanity (AS), regiert wird. Vor deren Einführung, in der Alten Zeit, so heißt es, seien „emotionale[ ] Fehlentscheidungen“ (Randt 2017, 95) getroffen worden, die mit der AS einem rationalen Kalkül gewichen sind. Damit lässt sich der zentrale Gegensatz des Romans explizieren: eine algorithmisch organisierte, auf Statistiken beruhende instrumentelle Vernunft auf der einen und eine emotionale Gegenbewegung auf der anderen Seite; das Modell eines gesellschaftlichen Zusammenlebens über Kollektivzusammenschlüsse ohne Besitzansprüche, seien sie materieller oder ideeller Art, versus eine Verheißung auf Rückkehr zur individuellen Selbstbestimmung, angeführt von enttäuschten

Menschen, die sich mit der Hoffnung auf „halbes Glück“ (ebd., 162) gegen diejenigen richten, „die das Konzept Liebe für sich neu definieren“ (ebd., 32).

So polar und eindeutig die Grundanlage des Romans, so vage gestalten sich die Konsequenzen, die sich aus dieser Polarität ergeben. Entgegen der Auffassung von der Gleichförmigkeit des Randt'schen Erzählens weist *Planet Magnon* einen Spannungsbogen auf. Er nimmt seinen Anfang bei den Anschlägen und findet seinen Höhepunkt in der Begegnung Martens mit der Anführerin der Hanks, dem mysteriösen Mädchen mit der Tigermaske, MMDT genannt. Dazwischen folgen wir der Perspektive Martens, der zunächst gemeinsam mit dem weiblichen Spitzenfellow der Dolfins, Emma Glendale, auf eine Werbetour für das eigene Kollektiv geschickt wird, deren Ziel jedoch eine zweifache Transformation erfährt: erstens im Hinblick auf den Versuch, abtrünnige Dolfins wieder ins eigene Kollektiv zurückzuholen, und zweitens bezogen auf den Auftrag, den Spuren des Kollektivs der Gebrochenen Herzen zu folgen. Beides hängt miteinander zusammen, weil das Abwenden vom Postpragmatismus der Dolfins eine Hinwendung zum „pathetische[n] Ideal-Kollektiv“ (ebd.) der Hanks bedeutet. Dies zeigt sich besonders an Martens Jugendfreund Gordon, der sich vom Dolfin-Stamplaneten Blossom auf eine Farm des Planeten Cromit zurückzieht, weil er sich eingestehen muss, noch Gefühle für eine verflossene Liebe zu haben. In seinem Bekenntnis – „Vorläufig kann ich nicht zurückkommen. Ich ... habe einen Rückfall. Es liegt an Preston. Er hat ...“ Gordon schluckt erneut. „Ich habe erfahren, dass er mittlerweile mit einem Shift zusammen ist“ (ebd., 175) – finden sich deutlich jene Diskursparameter der Verletzbarkeit und der Eifersucht, welche die Hanks mithilfe von Briefen in die Planetengemeinschaft einschleusen. So heißt es beispielsweise in einem dieser Briefe:

Liebe A.,

ich habe mich lange nicht gemeldet. Ich dachte, es ist besser, wenn du verschwindest für mich. Ich wollte nicht wissen, wo du lebst. [...] Ich habe niemanden je mehr geliebt als dich. Nur dieses eine Mal bin ich wirklich glücklich gewesen. [...] Ich stehe dazu. Diese Gefühle gehören zu mir, ich kann sie nicht kontrollieren, und ich will es auch nicht mehr. [...]

Dein D. (ebd., 161)

Neben den Anschlägen bilden diese öffentlich zirkulierenden Briefe den wichtigsten Einflussfaktor des Kollektivs der Gebrochenen Herzen, weil sie – im Sinne Michel Foucaults – eine Arbeit am Liebesdiskurs praktizieren und – im Sinne Simone Winkos – einen traditionellen Emotionscode rekultivieren, weshalb man die Hanks auch als Neoromantiker beschreiben könnte. Als ein Versuch, Macht über das Denken der Bewohnerinnen und Bewohner des Sonnensystems zu erhalten, geht es ihnen darum, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu verändern. Auch wenn die Briefe digital verbreitet werden, assoziiert der bewusst gesetzte Terminus des ‚Briefes‘ einschließlich seiner Merkmale der individuellen Anrede und Selbstauskunft ein nostalgisches Kommunikationsmedium, dessen romantischer Modus eine partnerschaftliche Intimität vermittelt.

Neben einzelnen Mitgliedern der Dolfins betrifft die Gefahr, durch diese manipulative Arbeit am Liebescode beeinflusst zu werden, auch den Ich-Erzähler

selbst, der im Verlaufe des Romans zweimal zu jener Kristen zurückkehrt, von der er sich eigentlich ohne Reue gelöst hatte. Das erste Mal geschieht dies unter dem Einfluss einer Substanz, die auf einer Delfin-Party in eine Bowle gemischt wird, wobei unklar bleibt, ob diese gepanscht ist, etwa als Guerilla-Aktion des Kollektivs der Gebrochenen Herzen, oder ob sie die Flüssigkeit Magnon enthält, mit denen das Labor der Delfins experimentiert. In jedem Fall bringt die Substanz Marten aus dem emotionalen Gleichgewicht. Im Rückblick erklärt er, dass „mit der Bowle [...] jede produktive Distanz verloren“ (ebd., 126) gegangen und er seiner „Laune schutzlos ausgeliefert“ (ebd., 127) gewesen sei. Während das erste Revival mit Kristen unter dem Einfluss einer Droge steht, erweckt das zweite den Eindruck, dass Marten aus eigener Überzeugung handelt. Von Kristen wegen seines Verhaltens als Spitzenfellow in Frage gestellt, spielt er verschiedene Reaktionen durch, von denen eine die „Offenlegung [s]einer Sentimentalität“ ist: „Ich könnte zugeben, dass ein Teil von mir noch immer an ihr interessiert ist“ (ebd., 199). Spätestens an dieser Stelle erhärtet sich der Verdacht, dass das Kollektiv der Gebrochenen Herzen auch auf ihn eine große Anziehungskraft ausübt. Folgerichtig gelangt er schließlich auf den Müllplaneten Toadstool zum Hauptquartier der Hanks, wo er ein Aufnahmerritual absolviert, das ihn zu deren Anführerin bringt. Insofern Marten an diesem Punkt sowohl topographisch als auch mental und emotional am weitesten vom Delfin-Kollektiv entfernt scheint, ist die Beschreibung der Beziehung zwischen ihm und MMDT als „romantisch-emotionale Verbindung“ (Schumacher 2018, 204) durchaus treffend. Allerdings nimmt der Roman in seinem Finale noch einmal eine Wendung. Denn als Abschied von seinem alten Kollektiv erbittet Marten ein letztes Ritual und trinkt mit MMDT eine Flasche mit Magnonflüssigkeit. Diese Substanz bewirkt nun, dass es zu einer Allianz beider kommt, durch die Marten zu einem gleichrangigen Befehlshaber über das Kollektiv der Gebrochenen Herzen avanciert und MMDT ihre Bereitschaft erklärt, die Delfins bei ihren Zielen zu unterstützen. Die Fragen, die sich angesichts dieses Finales stellen, lauten: Kommt es zu einer Synthese der beiden Kollektive oder verleibt sich eines das andere ein? Ganz offensichtlich ist letzteres der ursprüngliche Plan der Hanks, wenn deren Anführerin erklärt: „Wir könnten das Spitzenfellowssystem der Delfins adaptieren. Die Erzählung wäre, dass du mir das Herz gebrochen hast“ (Randt 2017, 266). Durch die Teilnahme am Magnonritual allerdings wirkt auch der umgekehrte Fall plausibel. Mithilfe der Flüssigkeit kann es zu einer Assimilierung der Hanks durch die Delfins kommen, zumal der Titel des Romans *Planet Magnon* deren Vision eines „produktiven Schutzraum[s]“ (ebd., 85) dominant setzt. Die reizvolle These, dass es sich bei dem Romantext insgesamt um einen Almanacheintrag Martens handelt (vgl. Baudisch 2023, 144), quasi als Pflichterfüllung in seiner Stellung als Spitzenfellow für das Kollektiv der Delfins, würde dadurch zusätzliche Schlagkraft erhalten. Von der Forschung wurde zudem richtig beobachtet, dass der kritische Impetus der Hanks gegenüber der ActualSanity kaum außerhalb ihres Wirkungskreises entstehen kann (vgl. Nover 2016, 456–458; Schumacher 2018, 204–205). Von Anfang an vermittelt der Roman den subtilen Verdacht, dass die Aktionen der Gebrochenen Herzen von der AS nicht nur

toleriert, sondern selbst lanciert werden. Aus diesem Grund trifft die systemtheoretische Beobachtung der Reintegration von Krisenmomenten, wie dies für *Schimmernder Dunst über CobyCounty* gezeigt wurde, auch für den Stresstest des Sonnensystems in *Planet Magnon* zu. Allerdings gilt es zu bedenken, dass der Einfluss der Magnonflüssigkeit temporär begrenzt ist, es also durchaus sein kann, dass es nach Martens Abreise aus Toadstool zu einer Ernüchterung auf Seiten der Hank-Anführerin und damit einer Restituierung der eigenen Ziele kommt. Die Poetik der Vagheit zeigt sich im Roman an dieser Stelle weniger im Kleinen einschränkender Sprachartikel wie bei *Schimmernder Dunst über CobyCounty* als vielmehr im Großen divergierender Interpretationsangebote. Dies betrifft auch das Verhältnis der beiden Emotionscodes, die durch Marten und MMDT repräsentiert werden. Einerseits zitiert deren gegenseitige Anziehungskraft im romantischen Sinne eine klassische Paarkonstellation. Durch die Verbindung der beiden ‚Auserwählten‘ findet zwangsläufig eine Höherwertung ihrer Beziehung statt, durch die es schwerfällt, sich andere Partnerschaften beider vorzustellen, die einen gleichrangigen Stellenwert haben könnten. Andererseits steht diesem Eindruck der depersonalisierende Einfluss des Magnon-Flows entgegen – „Unsere amourösen Spannungen sind von nun an nicht mehr interessant“ (Randt 2017, 269) –, der den Sonderstatus wieder einkassiert. Auch hier ließe sich also jeweils für eine Assimilation des einen Liebescodes durch den anderen argumentieren, in gleichem Maße aber auch für deren Synthese. Da die Allianz zwischen beiden Kollektiven von Marten und MMDT allerdings auf eine „nahe Zukunft“ (ebd., 272) verschoben wird, bleibt vage, ob es zu einer stabilen Synthese des romantischen und postromantischen Liebesdiskurses kommt, ja, ob dieses Zusammenspiel als ideal-pragmatische Verheißung den Stellenwert einer Utopie innerhalb einer Utopie einnimmt oder ob sich nicht auch dort dystopische Zwischentöne einschleichen. Was aber zumindest für die Neucodierung von Emotionen im Hinblick auf die Gegenwartsrelevanz von *Planet Magnon* festgehalten werden kann, ist: In einer Zeit, in der alle die Folgen des Verlustes romantischer Liebe diskutieren, scheint Randt bereits einen Schritt weiter und spielt literarisch eine Phase durch, die jenseits ihrer Alternativen angesiedelt ist, eine Phase, die man als Post-Postromantik bezeichnen könnte.

### 3. Fazit und Ausblick

Zieht man einen abschließenden Vergleich von Leif Randts Romanen *Schimmernder Dunst über CobyCounty* und *Planet Magnon*, so zeigt sich eine ihrer wichtigsten Gemeinsamkeiten in der Depotenzierung des literatur- und kulturgeschichtlich tradierten Pathos der Liebe. Der amourösen Passion wird eine postromantische Liebeskonzeption entgegengesetzt, die sich vor allem aus dem Zusammenspiel zweier Parameter speist: der Reflexion über die Codehaftigkeit von Gefühlen und dem Austarieren emotionaler Ausnahmezustände. Ihre narrative Vermittlung erfährt dies durch die Wahl von Ich-Perspektiven, die in der

Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erleben auf das Paradoxon einer involvierten Distanz hinauslaufen. Der Unterschied zwischen den Romanen besteht darin, dass *Schimmernder Dunst über CobyCounty* die Umbruchphase zwischen den Emotionscodes von der romantischen Liebe hin zur Postromantik sondiert, wobei erstere im Sinne von Versatzstücken durchaus noch ausgelebt werden kann, jedoch immer zeitlich begrenzt und unter dem Vorbehalt, sich nicht in der emotionalen Hingabe an einen Partner bzw. eine Partnerin zu verlieren. *Planet Magnon* dagegen schlägt den umgekehrten Weg ein und entwirft eine artifizielle Welt der Postromantik, in die ein neoromantisches Bedrohungsszenario einbricht, weil es im Wunsch nach Rückkehr zu verbindlichen Paarbeziehungen wieder zur Bejahung starker Gefühle und damit zur Infragestellung einer emotional gleichförmigen Welt kommt. Gemeinsam ist beiden Romanen wiederum, dass bei diesen Umbruchphasen – gemäß der Randt'schen Poetik der Vagheit – unklar bleibt, in welche Richtung das Pendel ausschlägt. Sicher ist nur eines: Ein Zurück zu einer vorbehaltlosen, ‚naiven‘ Liebe als Passion kann es nicht geben. Die Frage aber, ob es zu einem Nebeneinander der Liebeskonzeptionen oder, in einem post-postromantischen Sinne, zu einer Synthese beider kommt, bleibt offen. Vor diesem Hintergrund lässt sich bezogen auf die These der Neucodierung von Emotionen sagen, dass *Schimmernder Dunst über CobyCounty* und *Planet Magnon* eine solche zwar anstoßen, aber keine festen Ergebnisse präsentieren. Aufgrund der Art und Weise, wie beide Romane diese Neucodierung gestalten, ließe sich allerdings überlegen, ob die in der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung angenommene Unterscheidung zwischen einer Präsentation und einer Thematisierung von Emotionen in literarischen Texten (vgl. Winko 2003, 110–119) nicht um einen dritten Typus erweitert werden müsste: einen der Reflexion über die kulturelle Codierung von Gefühlen. Zwar impliziert die Kategorie der Thematisierung bereits „Aussagen über das Wesen oder die Eigenschaften und Funktionen von Emotionen im allgemeinen“ (ebd., 112), aber diese Metaebene wird in der hochgradig selbstreflexiven Prosa Randts noch einmal gesteigert: in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* durch einen permanenten Prozess der Selbstbeobachtung des Ich-Erzählers im Spannungsfeld von gesellschaftlichen Emotionsmustern und der eigenen Beziehungsführung; und in *Planet Magnon* dadurch, dass sich das Gesellschaftssystem der Kollektive aus verschiedenen Emotionscodes zusammensetzt, die in ihrer Abgrenzung, Konkurrenz und Weiterentwicklung zentraler Gegenstand des Erzählens sind.

Dass die Neuverhandlung des Emotionscodes für Randt poetologisch noch nicht abgeschlossen ist, zeigt ein Ausblick auf seinen vierten und jüngsten Roman *Allegra Pastell*, der in seinem Erscheinungsjahr 2020 mit dem ebenso plakativen wie irritierend trivialen Satz „Germany's next Lovestory“ (Randt 2020, 1) beworben wurde und der die Idee der *PostPragmaticJoy* gewissermaßen einem Realitätscheck unterzieht.<sup>5</sup> So spielt die Handlung nicht mehr in einem paralogischen Zwischenraum (vgl. Baßler 2018) oder einem fiktiven Universum, sondern im Hier und Jetzt des 21. Jahrhunderts zwischen den Städten Berlin und Maintal, also den beiden Wohnorten, zwischen denen auch der Autor Randt pendelt. Im Fokus des aus den wechselnden Perspektiven seiner beiden Figuren

erzählten Romans steht die Geschichte von Jerome Daimler und Tanja Arnheim, die mithilfe sozialer Medien und gegenseitiger Besuche eine austarierte Nah-Fernbeziehung führen, die – im Aufgreifen eines Motivs aus *Schimmernder Dunst über CobyCounty* – ein vorläufiges Ende durch das abrupte Schlussmachen von Tanja erfährt. Gemäß der Postromantik und dem Credo, keine „Beziehung-Beziehung“ (Randt 2020, 257) führen zu wollen, stürzt dies beide jedoch nicht in eine Krise. Vielmehr setzt die Trennung Reflexionen über sich und die gemeinsame Zeit in Gang, durch die es in der Folge immer wieder zu Annäherungen zwischen den beiden kommt. Wenn der Roman mit einer E-Mail Tanjas an Jerome endet, deren letzte Worte lauten: „Ich liebe Dich“ (ebd., 280), dann manifestiert sich darin in komprimierter Form die Umcodierung von Emotionen, wie sie Leif Randt mit seiner Literatur betreibt. Denn die „magischen drei Worte“ als Signal- und Schlüsselcode der romantischen Liebe bedeuten im Kontext des Romans keine Rückkehr zum passionierten Liebesdiskurs. Vielmehr erfährt dieser seine Dekonstruktion, da die Liebeserklärung erfolgt, als Jerome mit seiner neuen Partnerin ein Kind erwartet, also in einem Moment der größtmöglichen Distanz zwischen ihm und Tanja. Nur aus der Sicht traditioneller Liebesliteratur scheint das Ende von *Allegro Pastell* daher als unpassend. Unter ästhetischen Gesichtspunkten ist die verschobene Liebeserklärung genau richtig platziert. In der romanübergreifenden Entwicklung von der Austauschbarkeit und Gleichwertigkeit der Partnerinnen und Partner (Carla und Wim) in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* über das zwischenzeitliche Wiederbeleben einer Beziehung (Kristen und Marten) in *Planet Magnon* bis hin zur anhaltenden Relevanz auch über das Beziehungsende hinaus (Tanja und Jerome) in *Allegro Pastell* zeigt sich nicht zuletzt eine gegenläufige Tendenz zur zeitgenössischen Kritik an der vermeintlichen Unverbindlichkeit postmoderner Beziehungsführung. Die Devise, „füreinander da, aber nicht aneinander verloren“ zu sein (Randt 2017, 42), erfährt seine größtmögliche Ausdehnung: Postromantik als die partnerschaftliche Verbindlichkeit des Nicht-mehr-Zusammenseins.

## Literaturverzeichnis

- Anz, Thomas (2007): „Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlswissenschaft“. In: Karl Eibl et al. (Hg.), *Im Rücken der Kulturen*. Paderborn, S. 207–239.
- Baßler, Moritz (2018): „Neu-Bern, CobyCounty, Herbertshöhe: Paralogische Orte der Gegenwartsliteratur“. In: Stefan Bronner / Björn Weyand (Hg.), *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*. Berlin / Boston, MA, S. 143–156.
- Baßler, Moritz / Drügh, Heinz (2012): „Schimmernder Dunst. Konsumrealismus und die paralogischen Pop-Potenziale“. In: *POP. Kultur und Kritik* 2 (H. 1), S. 60–65.
- Baudisch, Marvin (2021): „Postpragmatische Achtsamkeit? PostPragmaticJoy als emotionaler Zwischenzustand und Ästhetik der Postironie in Leif Randts *Planet Magnon*“. In: Jennifer Konrad et al. (Hg.), *„Zwischenräume“ in Architektur, Musik und Literatur. Leerstellen – Brüche – Diskontinuitäten*. Bielefeld, S. 166–187.
- Baudisch, Marvin (2023): „Gelassen durch die Filterblase? Post-Pop, Postironie, PostPragmaticJoy: Zur ambivalenten Verhandlung digitaler Affektkultur in Leif Randts *Planet Magnon* (2015)“. In: Stephanie Catani / Christoph Kleinschmidt (Hg.), *Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur*. Berlin / Boston, S. 133–148.



- Birnstiel, Klaus (2019): „Leif Randt: *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011)“. In: Moritz Bäbler / Eckhard Schumacher (Hg.), *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin / Boston, MA, S. 623–634.
- Birnstiel, Klaus / Multhammer, Michael (2018): „Transzendierter Pop: Leif Randt, *Schimmernder Dunst über CobyCounty*“. In: Thomas Düllo et al. (Hg.), *Was erzählt Pop?* Berlin, S. 156–169.
- Elias, Norbert (1997): *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bd. 1, *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt a.M.
- Gratzke, Michael (2017): „The Rise and Fall of ‚Emotional Capitalism‘. Consumerism and Materialities of Love in Dystopian Works by Thomas Melle, Leif Randt and Gary Shteyngart“. In: Anna Malinowska / Michael Gratzke (Hg.), *The Materiality of Love. Essays on Affection and Cultural Practice*. New York, NY, S. 101–117.
- Grevenbrock, Holger et al. (2022): „Bedeutungsschwanger? Über das Motiv der Schwangerschaft in Leif Randts *Allegro Pastell* (2020)“. In: Sebastian Berlich et al. (Hg.), *Where Are We Now? – Orientierung nach der Postmoderne*. Bielefeld, S. 91–102.
- Illouz, Eva (2018): *Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Berlin.
- Kappe, Alexander (2022): „‚Ich bin nicht sicher, ob ich Schinken wirklich am Geruch erkenne oder bloß am Kontext‘. Körperbilder in Leif Randts *Schimmernder Dunst über CobyCounty* im Licht der Simulationstheorie Jean Baudrillards“. In: *Studia Germanica Posnaniensia* 41, S. 25–52.
- Kleinschmidt, Christoph (2023a): *Verstörungsprosa. Das Kalkül der Verstrickung in der Literatur der Moderne*. Baden-Baden.
- Kleinschmidt, Christoph (2023b): „Popliterarische Krisennarrative analog / digital. Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* und Julia Zanges *Realitätsgewitter* (mit einem Ausblick auf Leif Randts *Schimmernder Dunst über CobyCounty*)“. In: Stephanie Catani / Christoph Kleinschmidt (Hg.), *Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur*. Berlin / Boston, S. 25–37.
- Kleinschmidt, Christoph / Frank, Kirsten (2022): „Leif Randt“. In: *KL.G – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. URL: <http://www.munzinger.de/document/16000005059> (14.01.2024).
- Kleinschmidt, Christoph / Catani, Stephanie (2023): „‚Eher Plastik als Wald‘. Gespräch mit Leif Randt über Popliteratur, Digitalisierung und postromantische Liebe“. In: Stephanie Catani / Christoph Kleinschmidt (Hg.), *Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur*. Berlin / Boston, MA, S. 245–262.
- Kracht, Christian (2018): *Faserland*. 9. Aufl., Frankfurt a.M.
- Luhmann, Niklas (1982): *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M.
- Müller, Toni (2017): „Entdeckung und Verwandlung. Entwürfe der Gegenwart in den Romanen *Im Stein* von Clemens Meyer und *Schimmernder Dunst über CobyCounty* von Leif Randt“. In: Haimo Stiemer et al. (Hg.), *Social Turn? Das Soziale in der gegenwärtigen Literatur(-wissenschaft)*. Weilerswist, S. 79–92.
- Navratil, Michael (2022): *Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Katrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt*. Berlin / Boston, MA.
- Nover, Immanuel (2016): „Postpolitische Stagnation – Leif Randts *Planet Magnon*“. In: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 66 (H. 3), S. 447–460.
- Nover, Immanuel (2023): „‚Die Dinge im Gleichgewicht halten‘. Zu einer Ästhetik des Depressiven in Leif Randts *Schimmernder Dunst über CobyCounty*“. In: Till Huber / Immanuel Nover (Hg.), *Ästhetik des Depressiven*. Berlin / Boston, MA, S. 351–370.
- Randt, Leif (2013): *Schimmernder Dunst über CobyCounty*. 2. Aufl., Berlin.
- Randt, Leif (2014): „Post Pragmatic Joy (Theorie)“. In: *BELLA triste* 39, S. 7–12.
- Randt, Leif (2017): *Planet Magnon*. Köln.
- Randt, Leif (2020): *Allegro Pastell*. Köln.
- Schuldt, Christian (2005): *Der Code des Herzens. Liebe und Sex in den Zeiten maximaler Möglichkeiten*. Köln.
- Schumacher, Hanna Elisabeth (2018): *Zur Verhandlung der Conditio Posthumana in der zeitgenössischen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – Gesellschaftskonstitution, Subjektivitätsentwicklung und Kunst*. Warwick.
- Tayçimen, Sibel (2022): „Zum Verhältnis von Liebe und Ökonomie. Aushandlungen von Beziehungen in der Gegenwartsliteratur und -kunst am Beispiel von *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) und *Allegro Pastell* (2020) von Leif Randt und Perfect Romance (2018) von THE AGENCY“. In: Sebastian Berlich et al. (Hg.), *Where Are We Now? – Orientierung nach der Postmoderne*. Bielefeld, S. 103–116.
- Winko, Simone (2003): *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin.

PD Dr. Christoph Kleinschmidt

Universität Tübingen

Deutsches Seminar

Wilhelmstr. 50

72074 Tübingen

E-Mail: [christoph.kleinschmidt@uni-tuebingen.de](mailto:christoph.kleinschmidt@uni-tuebingen.de)

URL: <https://uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/neuphilologie/deutsches-seminar/abteilungen/neuere-deutsche-literatur/mitarbeitende/pd-dr-christoph-kleinschmidt/>

**Sie können den Text in folgender Weise zitieren**

Kleinschmidt, Christoph: „Postromantische Liebe und Poetik der Vagheit. Zur Neucodierung von Emotionen in Leif Randts *Schimmernder Dunst über CobyCounty* und *Planet Magnon*“. In: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 13.1 (2024), S. 19–36.

DOI: [10.25926/k863-d792](https://doi.org/10.25926/k863-d792)

URN: [urn:nbn:de:hbz:468-20240703-120925-5](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:468-20240703-120925-5)

URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/490/690>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

---

<sup>1</sup> Vgl. zur Verwendung von Modalpartikeln auch Birnstiel (2019, 624). Einen interessanten Ansatz verfolgt im Hinblick auf die formal-sprachliche Gestaltung von *Schimmernder Dunst über CobyCounty* Immanuel Nover (2023), der von einer Ästhetik des Depressiven spricht, die im Roman durch eine Ambivalenz von Plötzlichkeit und Stagnation umgesetzt sei.

<sup>2</sup> Die Fahrt in einem Hochgeschwindigkeitsexpress dauert mehrere Stunden bis zum ersten Halt, ohne dass der Zug an einem anderen Ort vorbeikommen würde.

<sup>3</sup> Auch die explizite Wortverbindung „schon bald“ findet sich im letzten Absatz von *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (vgl. Randt 2013, 190).

<sup>4</sup> „Es ist das positive Gebot, sein Selbst zu produzieren und zu maximieren, das die ‚negative Wahl‘ prägt“ (Illouz 2018, 43).

<sup>5</sup> Der Satz findet sich auch im vorderen Klappentext des Romans.