



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Dystopien jenseits der ‚Extreme“

Die Stadt der Blinden von José Saramago, *Never Let Me Go* von Kazuo Ishiguro, *In the Country of Last Things* von Paul Auster und *The Road* von Cormac McCarthy

verfasst von / submitted by

Marie-Theres Stampf, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Achim Hermann Hölter, Privatdoz. M.A.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	5
2	Dystopie als Gattungsbegriff	9
2.1	Geschichte und Definition der literarischen Utopie.....	10
2.2	Eutopie, Dystopie und Anti-Utopie.....	14
2.3	Utopie und Science Fiction	18
2.4	Dystopie: Narrative Muster und Typen.....	21
2.4.1	Die klassische Dystopie	21
2.4.2	Kritische und unkritische Eutopien/Dystopien	23
2.4.3	Apokalypse und ‚post-catastrophe novels‘	25
3	Dystopie und historischer Kontext	29
3.1	19. Jahrhundert: Von der Eutopie zur Dystopie.....	30
3.2	20. Jahrhundert: ‚Zeitalter der Extreme‘	35
3.2.1	Tödliche Technologien	36
3.2.2	Wahrgewordene Utopien	38
3.2.3	‚New Maps of Hell‘	43
3.2.4	Zeit zu hoffen?	46
3.2.5	Das Ende der Utopie	50
3.2.6	Dystopien der Extreme	54
4	Dystopien jenseits der Extreme	65
4.1	Historischer Überblick	65
4.2	Literaturüberblick.....	68
4.2.1	Paul Austers <i>In the Country of Last Things</i>	68
4.2.2	Kazuo Ishiguros <i>Never Let Me Go</i>	70

4.2.3	Cormac McCarthys <i>The Road</i>	72
4.2.4	José Saramagos <i>Die Stadt der Blinden</i>	74
4.3	„Utopie Kapitalismus“ und staatliche Macht.....	76
4.4	Der Neue Mensch ohne Kollektiv.....	86
4.5	Apokalypse und Regression.....	95
4.6	Körper und Kontrolle	103
4.6.1	Hunger	104
4.6.2	Der weibliche Körper.....	105
4.6.3	Tod, Selbstmord und Bestattung.....	109
4.7	Stadt und Land	112
4.7.1	Dekonstruktion des urbanen Lebensraums	112
4.7.2	Der ländliche Frieden als Trugbild	116
4.8	Vom Ende erzählen	118
4.8.1	Struktur und Aufbau	118
4.8.2	Metaphorik, Sprache und Erzählperspektive	123
5	Zusammenfassung	129
	Literaturverzeichnis	133
	Abbildungsverzeichnis.....	141
	Abstract.....	142

1 Einleitung

Utopien (hier als Überbegriff für die „positiv“ imaginierte Eutopie sowie ihre negativen Spiegelbilder, die Dystopie und Anti-Utopie genutzt) verarbeiten ihren sozio-historischen Entstehungskontext auf eine Weise, die besonders beispielhaft die Funktion der Literatur als Kommentar zur Gesellschaft demonstriert. Während Literatur grundsätzlich das Potential immanenter Sozialkritik in Kunstform verwirklicht, besonders anschaulich beispielsweise in der Strömung des Naturalismus, wo häufig die vorherrschenden Umstände benachteiligter Schichten aufgezeigt werden, unterscheidet sich die Utopie, indem sie ihren Blick über die Gegenwart hinaus in die Zukunft richtet und ein gesellschaftsübergreifendes, prognostisches und häufig auch ironisches Bild alternativer Formen des Zusammenlebens der Menschheit zeichnet. Der Dystopie wird dabei häufig eine Warnfunktion zugeschrieben: Sie weist auf kontemporäre Missstände und das negative Potential einzelner Tendenzen in der Gegenwart (des Entstehungszeitpunkts) hin, die bei einer konsequenten Weiterentwicklung in die Zukunft systematische Probleme für das Zusammenleben im gesellschaftlichen Gefüge darstellen können. So werden zum einen soziopolitische, ökologische oder auch ökonomische Ängste aufgearbeitet, zum anderen werden im Entwurf der negativen Parallelwelt zusätzlich zur Kritik bisweilen auch hoffnungsvoll Alternativen aufgezeigt, beispielsweise in Form der ‚kritischen Dystopien‘.

Im 21. Jahrhundert, beziehungsweise nach dem Ende des ‚Zeitalters der Extreme‘, stellt sich die Frage, welche vorherrschenden Thematiken und Tendenzen aufgegriffen werden. Der populär gewordene Begriff des Historikers Eric Hobsbawm für den Zeitabschnitt von 1914 bis 1991 wird hier als bedeutender kontextueller Rahmen für die ‚klassische Dystopie‘ angesehen, die die Extreme dieses Zeitalters anprangerte: fortschreitende Industrialisierung und Automatisierung, Faschismus, Diktaturen, die Dichotomie zwischen kapitalistischem Westen und kommunistischem Osten, aber auch die paradoxe Diskrepanz zwischen fortschrittlichster Technologie und einem empfundenen zivilisatorischen Rückschritt. Die Autorin dieser Arbeit versucht unter Rückbezug auf diese Periode der Frage nachzugehen, welche Thematiken und Motive Dystopien aufgreifen, die nicht mehr unter dem Einfluss dieses spezifischen historischen Kontextes stehen.

In Folge wird zuerst der Frage nachgegangen, welchen definitiven und historischen Perspektiven der Utopie-Begriff (vor allem mit Fokus auf den literarischen) unterliegt und welche Abgrenzungsproblematiken zu anderen Literaturformen, aber auch zu einem realpolitischen oder philosophischen Diskurs bestehen. Während breiter Konsens zur historischen Entwicklungslinie der Utopie besteht, ist ihre klare Einordnung vor allem in das breite Feld verschiedenster (post-)moderner Literaturgenres bisweilen umstritten. Die Wirkmacht dieser literarischen Form untersteht ebenso Debatten, die von Totalitarismusverdacht bis hin zum „Prinzip Hoffnung“ (Ernst Bloch) reichen. Am Ende dieses ersten Teiles wird der Versuch unternommen, eine systematisierende Ordnung in das weitreichende Spektrum der literarischen Dystopie zu bringen, die von der Jugendliteratur bis zum Nobelpreisträgerroman alle Zielgruppen durchdringt und deren Themen so divers, widersprüchlich und für die Zukunft unvorhersagbar sind.

Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit werden die Beziehungen zwischen dem utopischen Diskurs (mit Fokus auf den literarischen) und dem jeweiligen Entstehungskontext vom 19. Jahrhundert weg ausgearbeitet. Ausgehend von den frühsozialistischen Utopien, die im Windschatten der Industrialisierung heranwuchsen, wird ein Faden gezogen, der über das „Zeitalter der Extreme“ hinweg bis zum Ende des 20. Jahrhunderts reicht. Nicht nur der Zusammenhang mit dem soziopolitischen Kontext, sondern auch die Verbindung zum jeweils aktuellen philosophischen Standpunkt im Feld der Utopieforschung wird dabei untersucht. Es zeigt sich eine Konjunktur der jeweils vorwiegenden Eutopie- respektive Dystopieproduktion, die eng mit den materiellen Bedingungen sowie dem spezifischen Zeitgeist des Entstehungszeitraums zusammenhängt. Die hegemonialen Dichotomien im öffentlichen Diskurs werden als wesentliche Faktoren für die literarische Produktion enttarnt im Sinne des „New Historicism“. Dieser Konzentration auf die Interdependenz mit historischen Entwicklungen folgt eine Untersuchung von drei Genre-Klassikern, die als repräsentative und weit bekannte Vertreter für die typische Dystopie des „Zeitalters der Extreme“ ausgewählt wurden: George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949), *Brave New World* von Aldous Huxley (1932) und *Wir* von Yevgeny Zamyatin (1920). Diese Werke werden hinsichtlich der wichtigsten thematischen Bezüge und Stellungnahmen zum Entstehungskontext untersucht: Die binären Oppositionen Kapitalismus und Sozialismus, Individuum und Kollektiv, die Darstellung von Technologie und Fortschritt sowie der formale Aufbau finden dort Beachtung.

Der letzte Teil, die Untersuchung der „Dystopien jenseits der Extreme“, widmet sich den vier ausgewählten Werken, die gegen oder nach Ende des ‚kurzen 20. Jahrhunderts‘ entstanden sind: Paul Austers *In the Country of Last Things* (1987), Kazuo Ishiguros *Never Let Me Go* (2005), Cormac McCarthys *The Road* (2006) sowie José Saramagos *Die Stadt der Blinden* (1995; Titel des portugiesischen Originals: *Ensaio sobre a cegueira*, zu Deutsch: Essay über die Blindheit). Diese einem hochliterarischen Kanon zuordenbaren Dystopien werden anhand von Rückgriffen auf die generische Theorie aus dem ersten Teil genauso untersucht wie in ihrer Differenzierung von im zweiten Teil aufgezeigten Mustern, denen die utopische Literatur durch die historische Kontextualität im 20. Jahrhundert unterlag. Eine Abwandlung und Aufhebung von tradierten Schemata soll aufgezeigt werden, die mit der Epochenabgrenzung und den damit zusammenhängenden Veränderungen realpolitischer Verhältnisse, aber auch geisteswissenschaftlicher Strömungen zusammenhängt. Gleichzeitig wird untersucht, welche neuen Thematiken und Motive aufgegriffen werden und welche Missstände oder Fehlentwicklungen die implizite Sozialkritik, die Dystopien seit jeher inhärent ist, in diesen Werken *jenseits der Extreme* adressiert.

2 Dystopie als Gattungsbegriff

Ein Umreißen des Dystopie-Begriffs kann nicht ohne die Betrachtung einer gattungstheoretischen und begriffsgeschichtlichen Bestandsaufnahme der Utopie erfolgen, wird die Dystopie ihr doch regelmäßig als „negative Utopie“¹ gegenübergestellt und als historisch gesehen später auftretender Sondermodus erst ab den 1950/1960er Jahren verstärkt terminologisch und typologisch abgegrenzt.² Bezeichnungen, die genutzt wurden, bevor sich der Dystopie-Begriff etablierte, waren beispielsweise „pessimistische Utopie“, „Schreckutopie“, „false utopia“ und Ähnliches.³ Schon an dem im Folgenden zitierten Definitionsansatz für die Utopie ist ersichtlich, in welchen grundsätzlichen Punkten die Ausformungen eng verbunden sind:

Utopien sind in ihrer klassischen Ausprägung fast allesamt rationale Gedankenexperimente, die in erster Linie der zeitgenössischen Gesellschaft den Spiegel vorhalten. Die Funktion des Textes liegt in einem Anstoß zur Reflektion über die Grundlagen der zeitgeschichtlichen Wirklichkeit.⁴

Der Anspruch einer kritischen Betrachtung und Reflektion der Gegenwart, die Betonung des „rationalen Gedankenexperiments“⁵ – diese Eigenschaften können bedenkenlos der Dystopie, die bisweilen in ein antagonistisches Verhältnis zur „positiven Utopie“ gestellt wird, zugeordnet werden. Beide Formen werden im Folgenden unter dem Begriff der „Utopie“ zusammengefasst, in Anlehnung an Lyman Tower Sargent, Tom Moylan und weitere Forscher im Feld des Utopismus.⁶ Dabei wird die (neutrale) Utopie laut Definition von Sargent verstanden als „a non-existent society described in considerable detail and

¹ Susanna Layh nutzt in ihrer Monografie zu den gattungspadigmatischen Veränderungen des literarischen Genres der Utopie und Dystopie den Begriff „negative Utopie“ synonym zur Dystopie. Siehe Layh, Susanna: Finstere neue Welten. Gattungspadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie. (text & theorie, 13). Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

² Vgl. ebd., S. 108.

³ Vgl. ebd., S. 109.

⁴ Schölderle, Thomas: Geschichte der Utopie. Eine Einführung. [2. Auflage]. Köln: Böhlau 2017, S. 14.

⁵ Als „rational“ wird in diesem Zusammenhang der Anspruch aufgefasst, durch die Utopie „rational mögliche Alternativen des menschlichen Zusammenlebens“ mit „prinzipiell politische[m] Charakter“ aufzuzeigen (Schölderle 2017: 17). Das schließt „[m]agische Wünsche, Märchen, Traumassoziationen, Robinsonaden oder Schlaraffenland-Erzählungen“ genauso aus wie mythische oder religiöse Vorstellungen (ebd.). Eine genauere Aufarbeitung dieses Abgrenzungsmerkmals erfolgt unter Punkt 2.1.

⁶ Vgl. bspw. Sargent, Lyman Tower: The Three Faces of Utopianism Revisited. In: Utopian Studies, January 1, 1994, Vol. 5/1, S. 1-37; Moylan, Tom (Hrsg.): Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia. Boulder: Westview Press 2000; Suvin, Darko: Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Gesichte einer literarischen Gattung. (Phantastische Bibliothek, 31). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

normally located in time and space“.⁷ Während die positive Utopie (oder Eutopie, griechisch für „guter Ort“⁸) dabei den Versuch unternimmt, eine als besser zu wertende Gesellschaft als die zeitgenössische zu zeigen, intendiert die Dystopie das Gegenteil.⁹ Die eng verwandten literarischen Textsorten teilen den grundsätzlichen Bezugsmodus auf die Wirklichkeit sowie die Funktion der Sozialkritik¹⁰, wenn auch die Dystopie „ganz eigene poetologische Merkmale aufweist“¹¹ und die erwähnte rezeptionsästhetische Umkehr der intendierten Wertung des Dargestellten durch den Leser beinhaltet. Dieses Nahverhältnis sowie die gemeinsame gattungsgeschichtliche Entwicklungslinie bedingen eine Untersuchung des literarischen Utopie-Begriffs.

2.1 Geschichte und Definition der literarischen Utopie

Als Ausgangspunkt für die Erforschung der gattungshistorischen Entwicklung der literarischen Utopie ist Thomas Morus' namensgebendes, lateinisches Werk *Utopia* (*De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*, zu Deutsch: *Vom besten Zustand des Staates oder von der neuen Insel Utopia*) nach wie vor hegemonial.¹² 1516 erschienen, berichtet in der klassischen Staatsutopie der reisende Gelehrte Hythlodius über die gleichnamige Insel. Weitere frühe Vertreter des Genres sind die im 17. Jahrhundert folgenden Werke *La Città del Sole* von Tommaso Campanella sowie Francis Bacons *Nova-Atlantis*. Diese Renaissance-Werke verbindet auf formaler Ebene der Inseltopos und der des Reiseberichts, inhaltlich „die Basis des idealen Staates [...], ein durchorganisiertes, auch Freizeit, das Familienleben weitgehend bestimmendes Sozialwesen“¹³. Gnüg und Schölderle greifen antike, mythologische Glücksvorstellungen, wie den Garten Eden oder das Goldene

⁷ Sargent 1994: 9.

⁸ Schon bei Morus kann die bewusste Anspielung auf den Ausdruck „Eutopia“ ausgemacht werden. Der Gleichklang von „eu“ und „ou“ im Englischen verweist ebenso darauf wie der einführende Sechsteiler der *Utopia*, der sich dieses Wortspiels bedient (vgl. Schölderle 2017: 11).

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Vgl. Schölderle 2017: 12; 17.

¹¹ Layh 2014: 108.

¹² Vgl. bspw. Gnüg, Hiltrud: *Der utopische Roman. Eine Einführung* von Hiltrud Gnüg. (Artemis Einführungen, 6). München/Zürich: Artemis-Verlag 1983; Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie. Eine Einführung*. (2. Auflage). Köln: Böhlau 2017. Schölderle betont zum einen das „genuin Neue“ der Utopien der Neuzeit (ebd., S. 15), verweist jedoch gleichzeitig auf prototypische Formen und deren Rolle in einer weiter zurückreichenden Tradition des utopischen Denkens. Beide widmen sich in ihren Untersuchungen auch Platons *Politeia* als frühem Beispiel, in Anlehnung an die Argumentation Schölderles wird hier jedoch der Ansatz von Morus' *Utopia* als Startpunkt der klassischen, europäischen Utopietradition vertreten.

¹³ Gnüg 1982: 11.

Zeitalter, in ihren Untersuchungen zwar – ebenso wie Sargent – auf, Gnüg unterscheidet vorneuzeitliche Beispiele aber von der klassischen Utopie dadurch, dass letztere „ihren Ausgangspunkt jeweils von einer als mangelhaft, schlecht empfundenen Realität [nimmt], in der die Natur dem Menschen nichts freiwillig preisgibt und in der Gesetze das menschliche Zusammenleben bestimmen [...]“¹⁴. Sargent hingegen fasst mythologische oder religiöse Vorstellungen unter dem Terminus „utopias of sensual gratification or body utopias“ als „Grundlage des Utopismus“ zusammen, trennt sie jedoch von der literarischen Utopie.¹⁵

Das Utopische existiert außerhalb eines fiktional-narrativen (literarischen) Rahmens in mehrerlei Form: Als „utopische[s] Denken im Sinne eines intentionalen Utopieverständnisses, politisch-ideologische[] Programmatik [und] gelebte[] Utopien“¹⁶. Als ersteres kann Ernst Blochs Konzept des „Prinzips Hoffnung“ gesehen werden, das weit über den literarischen Utopiebegriff hinausgeht und Utopisches als grundsätzliche, im Menschen angelegte antizipatorische Denk- oder auch Handlungsweise versteht mit der Intention, Dinge zum Besseren zu wenden.¹⁷ Auch politische Narrative, so der zweite Aufzählungspunkt, können utopischen Gehalt transportieren, weshalb nicht nur die Narrativität, sondern auch die grundsätzliche Fiktionalität für die Gattung der literarischen Utopie formuliert werden muss – denn sie beanspruchen formal, wenn auch häufig missverstanden, nicht ihre Umsetzung, im Gegensatz zu „politisch-ideologischer Programmatik“. Die „immanente Realisierungstendenz“ der Utopie, die als Abgrenzung zu Märchen (wie dem Schlaraffenland oder ähnlichen „positiven Wunschvorstellungen“) und mythologischen Erzählungen formuliert wurde¹⁸, muss dabei als rationalisierender Grundansatz verstanden werden. Dieser nimmt seinen Ausgang von einer humanistischen, säkulären Perspektive und fungiert nicht als „Handlungsanleitung“. Zwar bestehe für Utopien der „normative [...] Anspruch, die Zukunft zum Besseren zu wenden“¹⁹, dies soll

¹⁴ Gnüg, 1983: 8.

¹⁵ Vgl. Sargent 1994: 10.

¹⁶ Layh 2014: 33. Bei Lyman Tower Sargent existiert eine ähnliche Unterteilung in „utopian literature“, „communitarianism“ und „utopian social theory“, vgl. Sargent 1994: 4.

¹⁷ Zu Blochs Konzeption des Utopischen siehe Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. (5. Auflage in 3 Bänden, zuerst 1954), Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1978.

¹⁸ Gnüg 1983: 9.

¹⁹ Schölderle 2017: 17.

aber durch das Aufzeigen von gegenwärtigen Verfehlungen geschehen, dahingehend, dass für den Leser „die eigene zeitgenössische Lebensrealität in der literarischen Zukunftsprojektion“²⁰ erkennbar ist. Der Konstruktion des utopischen Gesellschaftsprojekts ist außerdem die Konzeption des „Neuen Menschen“ inhärent, „der dem Realmenschen [...] fundamental überlegen ist, und zwar körperlich, geistig oder moralisch, meist aber in einer Kombination dieser Bereiche.“²¹ Die Bedeutung dieses häufig altruistisch gesinnten Utopie-Bewohners besteht darin, dass er „das Funktionieren der Solidargemeinschaft überhaupt erst ermöglicht“ und in einem ähnlichen historischen Wandlungsprozess steht wie die utopischen Vorstellungen selbst.²²

Der grundlegende Bezug der Utopie zur empirischen Realität (hier ohne erkenntnistheoretische Umschweife als die vom jeweiligen Autor als solche empfundene gemeint; die Summe der gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen und ökologischen Umstände des Entstehungskontexts) wird vorausgesetzt. Dieser Bezug kann als konstituierender Bestandteil von Utopien aufgefasst werden, denn diese seien „rationale Fiktionen menschlicher Gemeinwesen, die in kritischer Absicht den *herrschenden Missständen* gegenübergestellt sind.“²³ Dadurch wird die Utopie als Gattung abgegrenzt von Texten ohne sozialkritische Relevanz sowie von den schon genannten Mythen, die „der Argumentation und dem rationalen Denken weitgehend verschlossen bleiben“²⁴. Die historischen Ursprünge der literarischen Utopie, die als Basis für eine noch heute geltende Begriffseingrenzung dienen, liegen deshalb in der Neuzeit, trotz dem häufig Platons *Politeia* als prototypischer Ausgangspunkt der Textsorte genannt wird. Gegen die *Politeia* spricht jedoch die „Tatsache, dass das utopische Gemeinwesen nicht fingiert“²⁵, also in keine Erzählung eingebettet ist. Der Übergang von „der philosophischen Spekulation zur narrativen Darstellung“ findet als wesentlicher Schritt erst mit Morus’ *Utopia* statt.²⁶

²⁰ Layh 2014: 49.

²¹ d’Idler, Martin: Die Modernisierung der Utopie. Vom Wandel des Neuen Menschen in der politischen Utopie der Neuzeit. (Politica et Ars. Interdisziplinäre Studien zur politischen Ideen- und Kulturgeschichte, 15). Berlin: LIT Verlag 2007, S. 22.

²² Vgl. ebd.

²³ Schölderle 2017: 17, Kursivsetzung durch MS.

²⁴ Ebd., S. 52.

²⁵ Schölderle 2017: 54.

²⁶ Ebd.

Diese „Fiktionen menschlicher Gemeinwesen“ erschöpfen sich nicht im (klassischen) utopischen Staatsroman à la Morus; verschiedenste Genres eignen sich für die Transportation eines utopischen Grundgehalts: Auch allegorischen Fabeln (beispielsweise Orwells Roman *Animal Farm*) oder Fantastik (Die *Earthsea*-Reihe von Ursula K. LeGuin) kann dies bisweilen attestiert werden, jedoch befinden sich solche Werke in einem definitorischen Randbereich, der droht, die Genre Grenzen zu überdehnen, wenn zusätzlich sogar Werke wie Kafkas *Verwandlung*²⁷ aufgenommen werden. Die im 20. Jahrhundert vorherrschende Genre-Verbindung, die Utopien eingehen, ist die mit der Science Fiction, konsensuell werden diese Werke am häufigsten als der Utopie (beziehungsweise überwiegend der Dystopie, Anti-Utopie) zugehörig akzeptiert. Diese verstärkte Affinität zur Science Fiction soll in Kapitel 2.3. näher untersucht werden.

Die spekulative Verschiebung, die utopische Literatur typischerweise vornimmt, richtet sich bei den frühen Utopien auf ein räumlich entferntes Ziel (Insel), das im späten 18. Jahrhundert von einem zeitlich entfernten abgelöst wird.²⁸ Ab Louis-Sébastien Merciers Roman *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1771) werde „die utopische Fiktion aus Sicht des Verfassers fast ausnahmslos in die Zukunft projiziert.“²⁹ Ein Zusammenhang kann hier mit der voranschreitenden, nun beinahe vollständig erfolgten Erschließung des Planeten hergestellt werden. Beide Darstellungsweisen lassen im Gegensatz zu häufig „zeitlosen“ oder „vorzeitlichen“ Mythen und Märchen eine Verwirklichungsmöglichkeit offen, ohne prognostischen oder programmatischen Anspruch.

Als literarisches Genre ist die Utopie ein Produkt der jahrhundertelangen Suche nach alternativen Gesellschaftsentwürfen, die sich den spekulativen Modus der Fiktion zunutze macht, um in Form von sozialkritischen Bezügen Aussagen zur Entstehungsgegenwart zu tätigen. Dabei wird hier im Folgenden der Terminus der Utopie nicht für das als positive Alternative entworfene Bild der klassischen Staatsutopie, sondern, wie eingangs erwähnt,

²⁷ In der Einleitung zu „Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination“ (Baccolini, Raffaella; Moylan, Tom (Hrsg.): *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London/New York: Routledge 2003, S. 1.) werden neben Franz Kafkas *Die Verwandlung* auch C. S. Lewis *That Hideous Strength* oder Vladimir Nabokovs *Bend Sinister* als „works that shared the cultural ambience of the dystopian imagination“ aufgeführt.

²⁸ Vgl. Schölderle 2017: 11.

²⁹ Schölderle 2017: 11.

als neutraler Begriff genutzt, denn diese „Fiktionen innerweltlicher Gesellschaften“ können sich „zu einem Wunsch- *oder* Furchtbild verdichten“³⁰.

2.2 Eutopie, Dystopie und Anti-Utopie

Während der Begriff „Utopie“ durch das namensgebende Werk von Thomas Morus aus dem Jahr 1516 heute noch häufig mit der in Verbesserungsabsicht entworfenen Vorstellung einer perfekten, jedoch unmöglich verwirklichtbaren Welt- oder konkreter Gesellschaftsordnung assoziiert wird (man denke an das umgangssprachlich abwertend konnotierte „utopisch“), bedingt die Verbindung zur in dieser Arbeit thematisierten Dystopie eine genauere Differenzierung der Begriffsfamilie. Die Dystopie (oder auch „negative Utopie“) kann definiert werden als

a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived.³¹

Utopie, altgriechisch für „Nirgendwo“ oder „Nichtort“ (Zusammensetzung aus „ou“ für „nicht“ sowie „tópos“ für „Ort“), wird hier als neutraler Überbegriff für die Bezeichnungen Eutopie („schöner Ort“), Dystopie („schlechter Ort“) und Anti-Utopie („Gegen-Nirgendwo“; sollte jedoch eigentlich die Bezeichnung Anti-Eutopie tragen³²) genutzt, auch wenn dies dem allgemeinen Sprachgebrauch ein wenig widerstrebt. Eutopie (konstruktiv-positive Vorstellung, zu der auch die schon genannten Staatsutopien der frühen Neuzeit zählen) und Dystopie eint der gemeinsame formale Ansatz: Sie teilen den alternativen Gesellschaftsentwurf innerhalb einer fiktionalen Erzählung, den Bezug zum geschichtlichen Entstehungskontext beziehungsweise realen Verhältnissen, das Aufzeigen von Entwicklungstendenzen oder Missständen der Gegenwart sowie einen rationalisierend-argumentativen Grundtenor hinter den fiktionalen Abläufen (siehe Punkt 2.1.). Vor allem

³⁰ Saage, Richard: Utopisches Denken im historischen Prozess. Materialien zur Utopieforschung. Berlin u.a.: LIT 2006, S. 83, Kursivsetzung durch MS.

³¹ Sargent 1994: 9.

³² Hans Ulrich Seeber verweist ebenso auf die Korrektheit der Formulierung als „Anti-Eutopie“, verwirft diesen Ausdruck aber in Hinblick auf die bereits seit Morus der Utopie inhärenten Selbstkritik. (Vgl. Seeber, Hans Ulrich: Die Selbstkritik der Utopie in der anglo-amerikanischen Literatur. Münster: Lit-Verlag 2003, S. 223f). Zum einen erscheint jedoch der Anti-Eutopie-Begriff sinnvoll in Bezug darauf, ob die dargestellte Gesellschaft nun grundsätzlich erstrebenswert erscheint oder nicht (was im dialogischen Aufdecken der Mängel bei Morus nicht infrage gestellt wird) und des Weiteren bildet die Selbstkritik bei der Definition der ‚kritischen‘ Typen (siehe Punkt 2.4.2.) ein wichtiges Merkmal, weshalb nicht von einer durchgehenden Auffassung einer utopie-inhärenten Selbstkritik in der Forschung ausgegangen werden kann.

die in der Forschung konsensuell als „das zwingendste Element“ beschriebene Funktion der Sozialkritik³³ wird von allen drei utopischen Ausformungen erfüllt.

Diese Zusammenfassung unter dem Begriff des Utopischen geschieht auch in Übereinstimmung mit Lyman Tower Sargent, Akademiker und Mitbegründer der interdisziplinären Zeitschrift *Utopian Studies*, sowie Darko Suvin, einem Science-Fiction-Theoretiker, der sich als einer der ersten für eine ernstzunehmende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem SF-Genre engagierte. Für Sargent stellen sowohl die Eutopie als auch die Dystopie einen Modus des „social dreaming“ dar. Dieser bringe „dreams and nightmares“ hervor, die sich mit dem Zusammenleben von Gruppen und ihrer Lebensweise beschäftigen und eine radikal veränderte Gesellschaft im Vergleich zu der des „Träumers“ abbilden würden.³⁴ Als davon abgetrennt sieht Sargent die Anti-Utopie, die sich gegen Utopien und utopisches Gedankengut richtet.³⁵ Hier wird jedoch in Anlehnung an Suvin für das literarische Feld die Anti-Utopie als Unterkategorie der Dystopie gehandelt.³⁶ Sie bezieht sich auf eine ursprünglich (e)utopische Vorstellung oder Idee und kehrt die negativen Konsequenzen eines zunächst positiv besetzten Wunschtraums nach vorne. Der Verbesserungsanspruch eutopischen Denkens wird in Folge eingetauscht gegen das Kippmoment in totalitäre Strukturen, da das Gemeinwohl der erträumten idealen Gesellschaftsordnung meist auf einer Reglementierung jeglicher Lebensbereiche fußt, bei der dem Individuum wenig Gestaltungsraum bleibt. Die Anti-Utopie erweise sich letzten Endes als Form der Dystopie, die sich gegen eine kontemporäre eutopische Vorstellung richtet und die vermeintliche Perfektion der Alternative demontiert.³⁷

Die der Anti-Utopie zugrunde liegende eutopische Vorstellung kann realpolitische Programmatik oder Fiktion sein. Bezogen auf Sozialutopien wie den Kommunismus ist die wertende Perspektive, die aus dem Gesellschaftsentwurf eine Eutopie oder Anti-Utopie werden lässt, eine politische. Aber auch die zeitliche Perspektive kann ausschlaggebend für die Wertung sein: Suvin grenzt beispielsweise den eutopischen Gehalt der Staatsromane auf

³³ Schölderle 2017: 12.

³⁴ Vgl. Sargent 1994: 3.

³⁵ Ebd., S. 21.

³⁶ Vgl. bspw. Suvin, Darko: *Theses on Dystopia* 2001. In: Baccolini, Raffaella; Moylan, Tom: *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London/New York: Routledge 2003, S. 189.

³⁷ Ebd.

ihren historischen Entstehungskontext ein, „[...] denn die meisten Utopien sind für uns ohne diesen Zusatz keine Utopien mehr, und was für den einen der Gipfel an Vollkommenheit ist, ist für den anderen (oder die andere Klasse) nur ein Schrecken“³⁸.

Die Unterordnung des Anti-Utopie-Begriffs unter den der Dystopie erscheint zusätzlich sinnvoll durch die unterschiedlich ausfallenden wissenschaftlichen Einordnungen ein und desselben narrativen Werks. Die uneinheitliche Differenzierung der Begriffe wird darin ebenso deutlich wie die Abhängigkeit von relativ divergierend gewählten Bewertungsparametern, die häufig Bezug nehmen auf die unterschiedlich auslegbare Interpretation des utopischen Gehalts der Erzählung.³⁹ Infolgedessen wird hier eine Unterordnung unter den Dystopie-Begriff als zielführend gewertet und praktiziert. Außerdem ist zum einen von einem etymologischen Standpunkt aus die Bezeichnung „schlechter Ort“ auf beide Formen anwendbar, zum anderen müssen Anti-Utopien einen (vermeintlich) eutopischen Rahmen entwerfen, der in Folge konterkariert werden kann – weshalb sie (zumindest die Literatur betreffend) nicht als Antonym zur gesamten Utopietradition gesehen werden können. Als philosophische oder politische Kategorie kann das Anti-Utopische aber dem Utopischen als „Utopiekritik“ gegenübergestellt werden.⁴⁰

Diese hier genannten drei Unterkategorien des literarischen Feldes der Utopie stehen lediglich für eine rezeptionsästhetische Wertung des gezeigten utopischen Gehalts, wobei schon werkimmanent eine ambivalente Haltung eingenommen werden kann. In diesem Zusammenhang sei auch auf Morus‘ namensgebende *Utopia* verwiesen. Selbst in *Utopia*

³⁸ Suvin, Darko: Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Gesichte einer literarischen Gattung. (Phantastische Bibliothek, 31). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 88.

³⁹ Krishan Kumar beispielweise bezeichnet in seiner Monografie jegliche negative Utopie als Anti-Utopie, u. A. Orwells *Nineteen Eighty-Four* sowie Huxleys *Brave New World* (vgl.: Kumar, Krishan: *Utopia and anti-utopia in modern times*. Oxford: Blackwell 1987). Tom Moylan wertet Zamyatins *My* als Dystopie (da es „utopische“ Hoffnung im Sinne von Auflehnung gegen den Einen Staat enthält) und *Nineteen Eighty-Four* als zur Anti-Utopie tendierend (da es kaum Hoffnung enthält) (vgl. Moylan 2000: S. 139). Woodcock beschränkt sich terminologisch zwar auch auf den Anti-Utopie-Begriff, merkt aber an, dass *Nineteen Eighty-Four* sich prinzipiell von Zamyatins *My* und *Brave New World* unterscheidet, weil keine gute Absicht, kein grundsätzliches „Versprechen des Glücks“ von den Herrschenden gegeben wird, das die Umstände rechtfertigt (vgl. Woodcock, George: *Utopians in Negative*. In: *The Sewanee Review*, Vol. 64/No. 1, Jan. - Mar. 1956, S. 94f). Philmus hingegen sieht in Zamyatins Werk eine Anti-Utopie und in Orwells Roman eine Dystopie, wobei die Dystopie als düstererer Modus der Anti-Utopie aus dieser erwachsen ist und – wie anhand von *Nineteen Eighty-Four* gezeigt – kein „als utopisch erkennbares Ideal“ hinter dem staatlichen Aufbau steckt (vgl. Philmus, Robert M.: *Swift, Zamyatin, and Orwell and the Language of Utopia*. In: *Visions and Re-Visions. (Re)constructing Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press 2005, S. 3 – Übersetzung durch MS). Die Autorin dieser Arbeit schließt sich der letzten Betrachtung an.

⁴⁰ Zum Begriff der Utopiekritik siehe Layh 2014: 114f.

schwinge bereits – durch die von der Figur Morus vorgebrachten skeptischen Kommentare zur Binnenerzählung des Weltreisenden Hythlodeus über die Insel Utopia – die Keimzelle für das dystopische Moment mit.⁴¹ Auch treffen die grundsätzlichen Merkmale gleichsam auf alle utopischen Ausformungen zu: die sozialkritische Funktion und der Modus der Stellungnahme zum sozio-historischen Kontext, der auf einer räumlichen Verschiebung der fiktiven, beschriebenen Gesellschaft (wie in den frühneuzeitlichen Werken beobachtbar) oder, heute vorherrschend, einer zeitlichen beruht. Dabei besteht für die Dystopie aber eine andere rezeptionsästhetische Funktionalität als bei der Eutopie: Nicht mehr ein vermeintlich idealer Gesellschaftsentwurf soll aufgezeigt werden und als „Blaupause“ für Überlegungen zur zukünftigen Ordnung dienen, stattdessen stehe die „Warnfunktion“ der alptraumhaften, dystopischen Vision im Mittelpunkt.⁴² Eine alles andere als perfekte beziehungsweise das gefährliche Potential einer vermeintlich perfekten Welt⁴³ wird dargestellt. Es ergibt sich zum einen die methodologische Schwierigkeit der Feststellung von „Autorintentionalität“; zum anderen hängt die Deutung als Eutopie oder Dystopie maßgeblich von der Perspektive des Lesers ab.⁴⁴

Um die Dystopie/Anti-Utopie nicht nur als negatives Gegenbild zur Eutopie zu bestimmen, seien hier noch einige Merkmale aufgeführt, die gattungstypisch für die Dystopie sind (beziehungsweise auf den folgenden Seiten dieser Arbeit auf ihre Gültigkeit getestet werden): Der Protagonist der Dystopie sei in der dargestellten Gesellschaft kein Außenstehender mit „objektivem“ Blick, sondern ein Außenseiter innerhalb der

⁴¹ Schölderle spricht sich ebenso für die Utopie als Oberbegriff für die Eutopie und Dystopie aus. Er begründet dies damit, dass in der Utopie bereits die Keimzelle für das dystopische Moment mitschwingt: „Die Selbstkritik der Utopie ist im Grunde so alt wie ihre kritische Zeitdiagnose, denn mit Morus’ ironischer Distanzierung von Raphaels Schilderung wird das dystopische Moment strukturell bereits mitgeliefert.“ (Schölderle 2017: 137) Schölderle selbst nutzt diese terminologische Unterscheidung jedoch nicht konsequent. Auch Hans Ulrich Seeber verweist in seinem Aufsatz *Bemerkungen zum Begriff Gegenutopie* auf die bereits strukturell in Morus’ Werk angelegte Form dialogischer Selbstreflexion und Kritik. (Vgl. Seeber, Hans Ulrich: *Bemerkungen zum Begriff ‚Gegenutopie‘*. In: Ebd.: *Die Selbstkritik der Utopie in der angloamerikanischen Literatur*. Münster: Lit-Verlag 2003, S. 223-235.)

⁴² Vgl. bspw. Schölderle 2017: 137.

⁴³ Sargent kritisiert (zu Recht) die Verwendung des Perfektionsterminus für Eutopien: „*Perfect, perfection, and their variants are freely used by scholars in defining utopias. They should not be. First, there are in fact very few utopias that present societies that the author believes to be perfect. [...] Second, opponents of utopianism use the label perfect as a political weapon to justify their opposition. They argue that a perfect society can only be achieved by force; thus, utopianism is said to lead to totalitarianism and the use of force and violence against people.*“ (Sargent 1994: 9.) Hier sei jedoch darauf verwiesen, dass die Anwendung nicht in Bezug auf Eutopien an sich, sondern auf die Perspektive, die Dystopien ihr gegenüber einnehmen, angewandt wird.

⁴⁴ Vgl. Sargent 1994: 12.

Gesellschaft, der direkt unter dem bestehenden System zu leiden hätte.⁴⁵ Auf die Klassiker des 20. Jahrhunderts, wie George Orwells *Nineteen Eighty-Four*, Aldous Huxleys *Brave New World* oder Yevgeny Zamyatins *Wir* (im russischen Original Мы, gängige Translation: *My*) trifft dies mit Sicherheit zu. Besonders die systemische Komponente des „Bösen“ sollte hier betont werden. Obwohl aus ästhetischen Gründen Einzelschicksale in den narrativen Fokus gerückt werden, darf der Blick für das System als Ganzes nicht verloren gehen: „Dystopia’s foremost truth lies in its ability to reflect upon the causes of social and ecological evil as systematic.“⁴⁶ Dabei liege der als selbstverständlich angenommene Hintergrund (*setting*) eigentlich im Vordergrund, als treibende Kraft des Werks, wie Moylan auf Science Fiction bezogen formulierte.⁴⁷ Die aktuelle Hegemonie der beiden negativen Formen kann durch die „ästhetische[] Langeweile“⁴⁸ der Eutopien erklärt werden. Die spannungsfreie Darstellung einer perfekten Welt bietet tatsächlich kaum Entwicklungsmöglichkeiten innerhalb einer Erzählung.

2.3 Utopie und Science Fiction

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden literarische Texte vermehrt als Science Fiction (in Folge häufig mit „SF“ abgekürzt) und Utopie⁴⁹ klassifiziert, häufig ohne zu differenzieren, welche Gattung für welche bestimmten Merkmale im Text verantwortlich zeichnet. Hier zeigt sich in Ansätzen die Schwierigkeit generischer Definitionen für beide Literaturgenres, wenn sie, wie in neuerer Sekundärliteratur beobachtbar, zunehmend austauschbar formuliert oder zusammengefasst behandelt und beschrieben werden.⁵⁰ Ein Paradebeispiel für solch eine Verschmelzung der Textsorten in der wissenschaftlichen Betrachtung stellen die Untersuchungen des Science-Fiction-Experten Darko Suvin dar. Für ihn bedient sich sowohl die Science Fiction als auch die Utopie des Modus des „cognitive

⁴⁵ Vgl. Hartmut Weber: *Die Außenseiter im anti-utopischen Roman*. (Europäische Hochschulschriften, 14). Frankfurt am Main: Peter Lang 1979.

⁴⁶ Moylan 2000: xii.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 5.

⁴⁸ Gnüg 1983: S. 17.

⁴⁹ Gemeint sind hier sowohl die „positiven“ als auch die „negativen“ Ausformungen, siehe Punkt 2.2.

⁵⁰ Wie zum Beispiel in folgenden Werken: Baccolini, Raffaella; Moylan, Tom: *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge 2003; Esselborn, Hans (Hrsg.): *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*. Vorträge des deutsch-französischen Kolloquiums. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003; Moylan, Tom (Hrsg.): *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press 2000.

estrangement“, bei dem eine „erkenntnisbezogene Verfremdung“ (im Sinne Brechts) stattfindet.⁵¹ Dabei werde diese Verfremdung durch die „faktische Darstellung von Fiktion“, bei der eine Hypothese mit „totalisierender (wissenschaftlicher) Folgerichtigkeit“ weiterentwickelt wird, als formales Rahmenkonzept umgesetzt und, anders als bei Brecht, nicht mehr innerhalb eines „‘realistischen‘ Parabelkontextes“.⁵² Der kognitive oder erkenntnisbezogene Aspekt grenze die Science Fiction vom Mythos, dem Märchen oder der Phantastik ab, die zwar die Autorrealität auch verfremdet darstellen, jedoch im Gegensatz zur Science Fiction keine Rückschlüsse auf die empirische Wirklichkeit zuließen.⁵³ Eine Trennung von literarischer Utopie und Science Fiction ist bei Suvin quasi nicht vorhanden: Er definiert die Utopie letztendlich als „sozialpolitische Untergattung der Science Fiction“, da sie ebenso auf der Basis der erkenntnisbezogenen Verfremdung operiere. Der sozialpolitische Fokus der Science Fiction der Nachkriegszeit führe dazu, dass ihre modernen Ausformungen „die Utopie geschluckt“ haben.⁵⁴ Auch eine zweite Entwicklung trug zur Annäherung beziehungsweise „Verschmelzung“ der Genres bei: Während in den frühen, klassischen Utopien das Reisemotiv dazu diene, den Leser mit Andersheit zu konfrontieren, wechselte diese Verschiebung durch die vollständige Erschließung des Globus von einer räumlichen zu einer zeitlichen Ordnung (Anm.: Interstellare Reisen erfordern beides). Als weiterer Faktor für diesen Ordnungswechsel sei das Verständnis von „Zeit als geschichtsbildende[r] Kraft“⁵⁵ und damit ein progressives Fortschrittsdenken genannt, für das Suvin den zukunftsfixierten Kapitalismus verantwortlich macht.⁵⁶ Das ‚Novum‘ bildet bei ihm den Fokussierungspunkt der „Andersheit“ des SF-Settings – es ist eine Neuheit in Bezug auf den empirischen Entstehungskontext, die den Ausgangspunkt für die Abänderungen der alternativen Welt der Narration darstellt. Dieses Novum beruhe nicht auf metaphysischen Annahmen und müsse vorherrschend sein, das heißt die gesamte Erzähllogik beeinflussen und so eine alternative Wirklichkeit schaffen, die in einem

⁵¹ Vgl. Suvin 1979: S. 26. Bei Suvin wird der deutsche Begriff „Verfremdung“ laut Brecht etwas unüblich als „estrangement“ anstatt „alienation“ übersetzt.

⁵² Vgl. ebd., S. 25.

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 88.

⁵⁵ Gnüg 1983: S. 104.

⁵⁶ Vgl. Suvin 1979: S. 103.

„ontolytischen“ Verhältnis zur „Nullwelt“ des Autors stehe.⁵⁷ Es kann als materieller Gegenstand, aber auch als konzeptuelle Neuheit umgesetzt werden (beispielsweise neue Form von Geschlecht oder Bewusstsein).⁵⁸ Diese Art, „in die Zukunft weiterzudenken“, nennt Suvin „Extrapolation“ – sie stehe im Gegensatz zur „analogischen Science Fiction“, die auch von phantastischen Prämissen ausgehen könne, diese jedoch „logisch, philosophisch und in sich selbst schlüssig“ bearbeite.⁵⁹

Martin Schwonke ging schon in den 1950er Jahren (vor Darko Suvins umfangreich rezipierten, formalistischen SF-Theorien) von einem Nahverhältnis der Genres auf Basis einer gemeinsamen Herkunft und Entwicklungslinie von der Utopie zur Science Fiction aus.⁶⁰ Die vermehrte Interdependenz zwischen den (dennoch eigenständigen)⁶¹ Gattungen der Science Fiction und Utopie ab dem 20. Jahrhundert gründet, wie schon erwähnt, auf der genreimmanenten Anbindung an zeitgenössische Zukunftsdiskurse. Das hat zur Folge, dass die Utopie kaum mehr ohne Science-Fiction-Elemente im weitgefassten Sinne von Suvins ‚Nova‘ vorstellbar ist, während Science Fiction, wie sie heute geschrieben wird, kaum mehr ohne utopische Aussage vorzufinden ist. Denn zum einen lässt sich die Zukunft, der „Ort“ an dem Utopien stattfinden, aus aktueller Perspektive nur in Sonderfällen ohne Fortschritt imaginieren (wenn beispielsweise dieser Fortschritt im Narrativ paradoxerweise wieder zur Regression der Menschheit in ein vorindustrielles Zeitalter mündet). Und zum anderen hat sich SF-Literatur wegbewegt von „Space Operas“ – Texten, die Suvin als „SF retrogressing into fairy-tale (e.g. ‚space opera‘ with a hero-princess-monster-triangle in astronautic costume)“⁶² beschreibt. Vor allem Romane, die technologische ‚Nova‘ ohne jeglichen Gesellschaftsbezug untersuchen (wie etwa die Werke Jules Vernes, die noch vor naivem

⁵⁷ Suvin 1979: S. 97-102.

⁵⁸ Vgl. Roberts, Adam: *The History of Science Fiction*. 2. Auflage, (Palgrave Histories of Literature). London: Palgrave Macmillan 2016, S. 1.

⁵⁹ Suvin 1979: 53.

⁶⁰ Schwonke, Martin: *Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie*. Stuttgart: Enke 1957.

⁶¹ Die Trennung der beiden Genres fußt sowohl auf der gattungsgeschichtlichen Entwicklung, für die in der Forschungsliteratur relativ konsensuell jeweils unterschiedliche Startzeitpunkte angenommen werden (Mary Shelleys *Frankenstein* für die Science Fiction; Thomas Morus' *Utopia* für die Utopie), als auch auf der vor allem im 18. und 19. Jahrhundert – und im 20. zumindest für die als minderwertig betrachtete *pulp*-Literatur des SF-Genres – noch sehr abweichenden Perspektive auf und Priorisierung von technologisch-wissenschaftlichen Elementen im Text. Vgl. Layh 2014: 100f.

⁶² Suvin, Darko: *On the Poetics of the Science Fiction Genre*. In: *College English*, 1. Dezember 1972, Vol. 34 (3), S. 375.

Technologieoptimismus strotzen) und so ihre soziopolitischen Implikationen ausblenden, sind vergleichsweise selten geworden. Mit dem verheerenden Einsatz von Technologie im 20. Jahrhundert wird in der Science-Fiction-Literatur solch eine einseitige Betrachtung von ‚Nova‘ unzeitgemäß und das Nahverhältnis von Science Fiction und Dystopien/Anti-Utopien erstarkt. Hans Joachim Schulz ortet den ausschlaggebenden Zeitpunkt mit dem Atombombenabwurf im Zweiten Weltkrieg, ab dem das „Negativpotential der offenen Zukunft“ den Technologieoptimismus im öffentlichen Bewusstsein ablöste.⁶³ In Kapitel 3 wird der hier für Utopien und Science Fiction als bedeutsam postulierte Bezug auf und die Abhängigkeit von historischen Entwicklungen und Ereignissen sowie ihre Rezeption im öffentlichen und philosophischen Diskurs näher untersucht.

2.4 Dystopie: Narrative Muster und Typen

Für die Dystopie können nicht nur eine funktionale Intention, formale Wirkungsweisen und ein bestimmter Modus des Realitätsbezuges, sondern auch genretypische narrative Muster und – teilweise davon abhängig – „Typen“ beschrieben werden, die als Unterformen zusätzlich zur Aufteilung in Anti-Utopie und einfache Dystopie (siehe Punkt 2.2) existieren. Eine Klassifizierung erscheint sinnvoll in Bezug auf die vorliegende Arbeit aufgrund der Häufung bestimmter Formen in bestimmten historischen Zeitfenstern, wodurch wiederum auf die soziohistorische Aussagekraft, die enge Bindung an den Entstehungskontext sowie die flexible Anpassung der utopischen Literaturform verwiesen wird.

2.4.1 Die klassische Dystopie

Die klassische Dystopie⁶⁴ konfrontiert den Leser mit einem Einstieg ins narrative Geschehen *in medias res*.⁶⁵ Eine für die vormodernen Eutopien typische, als Reise konzipierte Rahmenerzählung, die die Rezipienten auf die Konfrontation mit einer anderen Gesellschaft vorbereitet, wird nicht mehr praktiziert.⁶⁶ Die dem Formalismus in „potenzierter“ Form

⁶³ Vgl. Schulz, Hans Joachim: Science Fiction. Stuttgart: Metzler 1986, S. 31.

⁶⁴ Moylan nutzt diesen Begriff in Abgrenzung zu den ‚kritischen‘ Typen. Siehe Moylan, Tom: *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press 2000, Kapitel 6: The Critical Dystopia. Hier gemeint ist die stereotypische Erscheinungsform, die einem hegemonialen narrativen bzw. formalen Muster folgt.

⁶⁵ Vgl. Baccolini/Moylan 2003: 5.

⁶⁶ Ebd.

ähnliche Wirkungsweise des „cognitive estrangement“⁶⁷ (siehe Punkt 2.3) bewirkt, dass der Text gelesen und „wiedergelesen“ werden muss, wobei – wie von Moylan beschrieben – der Lesende häufig nachträglich „Korrekturen“ vornehmen müsse, um das Setting der alternativen Gesellschaft nach und nach im Abgleich mit der zeitgenössischen Wirklichkeit zu erfassen.⁶⁸ Die Interpretation des Erzählten erfordert so häufig schon auf der rein inhaltlichen Handlungsebene die Methodik des hermeneutischen Zirkels, was die erhöhte Symbolhaftigkeit des utopischen Textes, die über Sprachlich-Formales weit hinausgeht, verdeutlicht. Bei diesem Verständnisprozess (Suvins Terminus: „feedback oscillation“) bewege der Leser sich von der Autor- und Leserrealität zum erzählerischen Novum, um den Plot zu verstehen, und daraufhin wieder zurück zur Realität, um diese aus einer neuen Perspektive wahrzunehmen.⁶⁹ Die dystopische Erzählung folgt dabei meist einem Protagonisten, der als Außenseiter in der eigenen Gesellschaft⁷⁰ deren Missstände und Fehler erkennt, wodurch sich zwei gegenläufige Narrative ergeben: das der hegemonialen Ordnung und das Gegenarrativ des kritischen Protagonisten.⁷¹ Die Konzeption des Neuen Menschen, die in Punkt 2.1 als wesentliches Merkmal der Utopien aufgegriffen wurde, bildet in den negativen Utopien nicht mehr ein Wunschbild ab, sondern findet dort zumeist Niederschlag im Aufgehen des Individuums im übermächtigen Kollektiv.⁷²

Das Novum der Dystopie, der Kernpunkt, der das „Was-wäre-wenn“ der Erzählung fokussiert, kann, wie schon in Punkt 2.3 erwähnt, vielfältige Formen annehmen. Es hilft bei der Bildung des Settings, durch das sich der Protagonist bewegt und das er kritisch reflektiert. Auf der Basis des Novums wird also eine Gesellschaft konzipiert, deren

⁶⁷ M. Keith Booker und Anne-Marie Thomas weisen im Vorwort zu *The Science Fiction Handbook* darauf hin, dass Suvins *estrangement* an das Konzept der Verfremdung im russischen Formalismus erinnert (Booker, M. Keith; Thomas, Anne-Marie: *The Science Fiction Handbook*. Chichester: Wiley-Blackwell 2009, S. 4). Auch die erkenntnisfähige Verfremdung bei Suvin bezieht sich auf die erschwerte Wahrnehmung eines bekannten Gegenstandes (in Anlehnung an Šklovskijs *Die Kunst als Verfahren*), jedoch wird die Wahrnehmung bei Suvin doppelt gebrochen, da der zu erkennende Gegenstand hinter einem dem Leser tatsächlich unbekanntem (dem *novum*) verborgen liegt. Suvin selbst schreibt, dass es sich bei Brechts und Šklovskijs Verfremdung um ein „*semantisches* Novum“ handelt (Suvin 1979: S. 102).

⁶⁸ Moylan schildert seine Erfahrung – vor allem mit Lesenden, die mit dem Genre der Science Fiction weniger vertraut sind – sehr anschaulich anhand der Erzählung *When it changed* von Joanna Russ. Vgl. Moylan 2000: 9-15.

⁶⁹ Vgl. Suvin 1979: 71.

⁷⁰ Vgl. Hartmut Weber: *Die Außenseiter im anti-utopischen Roman*. (Europäische Hochschulschriften, 14). Frankfurt am Main: Peter Lang 1979.

⁷¹ Vgl. Baccolini/Moylan 2003: 5.

⁷² Vgl. d’Idler 2007: 227; 285.

Widersprüche nach und nach offengelegt werden. Während bisweilen das Novum sehr deutlich fokussiert werden kann (wie zum Beispiel die Prämisse von Katharine Burdekins *Swastika Night*: die Vorstellung, die Nazis würden den Zweiten Weltkrieg gewinnen – eine Überlegung, von der auch Philip K. Dicks *The Man in the High Castle* ausgeht), ist die Festlegung auf eine konkrete Idee als Ursprung des dystopischen Settings bisweilen nicht möglich (in George Orwells Roman *Nineteen Eighty-Four* greifen zahlreiche Nova, wie etwa das planwirtschaftliche Ein-Parteien-System in England, neuartige Überwachungstechnik sowie die neue Sprache ‚Newspeak‘ ineinander).

Häufig gewinnt der Protagonist der Dystopie Komplizen in seiner Gegnerschaft zum System und es wird Subversion in Form der Ablehnung der hegemonialen Gedankenwelt des Settings bis fallweise hin zur geplanten Revolte ausgeübt. Bei diesem Prozess werde die Kontrolle über „the means of language, representation, memory, and interpellation“ ergriffen, wodurch der dystopische Widerstand von Bewusstwerdung in aktives Handeln überführt werde, das in einen Klimax münden würde, der die Gesellschaft verändern soll.⁷³ Dieser Klimax fällt zumeist in tragischer Manier katastrophal für den dystopischen Helden aus, es kann jedoch auch ein offenes Ende, ein hoffnungsvoller Ausblick oder – wie beispielsweise häufig in der Jugendliteratur praktiziert – eine positive Veränderung in der dystopischen Gesellschaft folgen.⁷⁴

2.4.2 Kritische und unkritische Eutopien/Dystopien

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich in der Forschungsliteratur eine Kategorisierung für Utopien (sowohl für Eutopien als auch Dystopien) eingebürgert, bei der beide Ausformungen entweder einem ‚kritischen‘ oder ‚unkritischen‘ Typus zugeteilt werden. Ab den 1960er/1970er Jahren entwickelte sich die ‚kritische Eutopie‘⁷⁵ im englischen Sprachraum aus der oppositionellen politischen Kultur heraus als Gegenpunkt zur Überfülle an Dystopien im 20. Jahrhundert.⁷⁶ Bei der Transformation zur ‚kritischen Eutopie‘ werde

⁷³ Vgl. Baccolini/Moylan 2003: 6.

⁷⁴ Vgl. Mikota, Jana: Dystopie. In: KinderundJugendmedien.de. Wissenschaftliches Portal für Kindermedien und Jugendmedien. <https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/594-dystopie> 2013, 06.12.2021.

⁷⁵ Der Begriff wurde von Tom Moylan eingeführt und lautet im Original ‚critical utopia‘; er verwendet den Begriff „Utopie“ jedoch gleichbedeutend mit dem der Eutopie, zumindest für das literarische Feld.

⁷⁶ Vgl. Baccolini/Moylan 2003: 2.

die „Negation der [Eu]topie“ aufgehoben; unter gleichzeitiger Beibehaltung der subversiven Darstellung der eutopischen Gesellschaft sowie der radikalen Negativität einer dystopischen Sichtweise werde die „systematisierende Langeweile der traditionellen Utopie“ zerstört.⁷⁷ Der Aspekt des „Kritischen“ wird hier im aufklärerischen Sinne verstanden: als postmodern selbstreflexiv und zuletzt auch im Sinne einer „kritischen Masse“, die für die nötige „explosive Reaktion“ notwendig ist.⁷⁸ Diese „Mischform“ aus Eutopie und Dystopie zeigt bewusst die Grenzen bzw. Problematiken eutopischer Tradition auf und verwirft die Vorstellung eines idealen Gesellschaftsentwurfs zugunsten einer „dynamischen Alternative“, bei der nicht nur die Probleme innerhalb der neuen Gesellschaft fokussiert werden, sondern auch der Prozess des sozialen Wandels (häufig in der Konfrontation mit der „ursprünglichen Welt“) direkter artikuliert wird.⁷⁹ Anti-utopische Kritik an eutopischen Entwürfen, wie sie auch in Form der Dystopie bzw. Anti-Utopie geäußert werden kann, findet hier direkten Eingang in den eutopischen Rahmenentwurf an sich und nimmt so Imperfektionen des vermeintlich perfekten Systems vorweg, indem selbstreflexiv die eutopische Vorstellung innerhalb der literarischen Form kommentiert und kritisch aufgearbeitet wird.

Analog dazu fungiert die ‚kritische Dystopie‘, die zeitlich versetzt ab dem Ende der 1980er Jahre auftritt, als eine Art Mischform, bei der im Gegenzug die dystopische Vision mit eutopischem Gehalt versetzt wird. Moylan sieht die emergierenden kritischen Formen als jeweilige Produkte einer Dialektik von Eutopischem und Dystopischem: Dabei bilde die kritische Eutopie die Reaktion auf die zuvor vorherrschende Dystopie-Kultur nach dem Zweiten Weltkrieg⁸⁰, die kritische Dystopie wiederum reagiere auf die kritische Eutopie und den ihr folgenden Schwall an „verzweifelte“ Dystopien der frühen 80er Jahre.⁸¹ Diese jeweilige Dynamik, die fest in den soziohistorischen Kontext des 20. Jahrhunderts eingebunden ist, wird in Kapitel 3 detailliert aufgearbeitet. Lyman Tower Sargent definiert

⁷⁷ Moylan, Tom: *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York/London: Methuen 1986, S. 10, Übersetzung durch MS.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., S. 10-11.

⁸⁰ Siehe dazu Punkt 3.2.3.

⁸¹ Vgl. Moylan 2000: 194f.

die kritische Dystopie beziehungsweise die darin dargestellte Gesellschaft kurz und prägnant (in Kursivsetzung durch MS der Zusatz zu seiner ursprünglichen Dystopie-Definition):

a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as worse than contemporary society *but that normally includes at least one eutopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a eutopia.*⁸²

Inhärent wird bei dieser Einteilung in „kritisch“ und „unkritisch“ der unkritischen Form der Dystopie sowie Eutopie eine totalisierende Perspektive unterstellt, die weder Hoffnung noch Zweifel zulässt und unreflektiert einen vom Leser als „gut“ respektive „schlecht“ empfundenen Gesellschaftsentwurf präsentiert. Das Ausmaß, ab dem ein Hoffnungsschimmer zum eutopischen Gehalt und die Dystopie folglich zur kritischen wird, ist außerdem unklar: Moylan kritisiert beispielsweise Baccolinis Bezeichnung von Werken als kritische Dystopien⁸³, die vor dem oben genannten Zeitraum entstanden, weil dies der historischen Entwicklungslinie widerspräche – sie seien deshalb als „Prototypen“ anzusehen.⁸⁴ Gleichzeitig betont er den „eutopischen Horizont“ innerhalb von E. M. Forsters *The Machine Stops* (1909)⁸⁵, der für ihn die Abgrenzung zur Anti-Utopie darstellt – was wiederum die Frage aufwirft, ab welchem Ausmaß nun – Moylans Theoremen zur Folge – dieser „eutopische Horizont“ aus der Anti-Utopie eine Dystopie bzw. aus der Dystopie eine ‚kritische‘ werden lässt.

2.4.3 Apokalypse und ‚post-catastrophe novels‘

Entgegen dem westlichen Geschichtsverständnis des säkularen Fortschrittsdenkens steuern jüdisch-christliche Apokalypse-Vorstellungen einer Form des Endes der Geschichte zu, die nicht den durch Menschenhand geschaffenen Idealzustand oder sein ins Negative gekipptes

⁸² Sargent, Lyman Tower: US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a World of Multiple Identities. In: Spinozzi, Paola (Hrsg.): *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities. A Comparative Perspective*. Bologna: COTEPRA/University of Bologna 2001, S. 222.

⁸³ Siehe dazu Baccolinis Aufsatz zu feministischen, kritischen Dystopien: Baccolini, Raffaella: Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: Barr, Marleen S. (Hrsg.): *Future Females, the Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Lanham: Rowman & Littlefield 2000, S. 13-34.

⁸⁴ Moylan 2000: 188.

⁸⁵ Moylan schreibt: „[...] the ending of the story remains open, giving no answers but rather creating at least a minimal ‚space of possibilities‘ that evokes a potentially utopian horizon. Recycled myth closure, reinforced by an anti-utopian pessimism that obviates all possibility of human engagement and transformation of the situation, is not to be found in Forster’s story.“ zitiert aus Moylan 2000: 160.

Bild auserzählen. Ein Teil der dystopischen Literatur steht dennoch in dieser jahrhundertealten Tradition eschatologischer Weltuntergangsvorstellungen: Post-apokalyptische Erzählungen. Während progressives Fortschrittsdenken in Punkt 2.3 als der Science Fiction und dem utopischen Denken inhärent beschrieben wurde, unterscheidet sich die post-apokalyptische Literatur in diesem Punkt von anderen utopischen Ausformungen bzw. der klassischen SF. Der westlich-kapitalistische Progressionsgedanke kommt hier nämlich zu einem jähen Halt (oft nach einer zuvor erfolgten Extrapolation in die Zukunft) und wirft die Menschheit in ein prätechnologisches Zeitalter zurück.

Dystopien lassen sich demgemäß in zwei grundlegend unterschiedliche Topoi unterteilen. Der an die SF angelehnte Typus entwürfe nach Harbach eine „kind of heightened present, combining and extrapolating extant technologies (an MP3 player ... in your brain!) to demonstrate their psychological and political effects“.⁸⁶ Die zweite Form, das ‚post-catastrophe novel‘, entledige sich hingegen fortgeschrittener Technologie und weise eine stark verminderte Bevölkerung, Elend und Brutalität auf, häufig als Folge entfesselter Technologie oder einer Naturkatastrophe.⁸⁷ Diese ‚post-catastrophe novels‘ besitzen eine mindestens ebenso lange Tradition wie die eher technologisch orientierten Werke, macht Harbach doch als frühesten Vertreter Mary Shelley’s *The Last Man* (1826) aus. Die ‚post-catastrophe novels‘ würden in ihrer Darstellung post-apokalyptischer Gesellschaften häufig auf historische Aspekte menschlicher Zivilisationen zurückgreifen, wodurch Überschneidungen mit historischen Romanen entstünden, beispielsweise die Gefahren für diese Gesellschaften betreffend: vormals harmlose Krankheiten, Mangelernährung, ein fehlendes Rechtssystem; aber auch künstliche Gewichtigkeit und die häufig bewusst antiquierte Sprache würden (Problem-)Bereiche bilden, die die literarischen Genres sich teilten.⁸⁸ Die Zukunft, die somit aus einem Rückschritt in ein vormodernes Zeitalter besteht, lässt die Gegenwart als „Spitze der zivilisatorischen Entwicklung“ erscheinen – eine Darstellung, die in Kapitel 3.2.5 mit Diskursen wie dem von Fukuyama proklamierten „End of History“ in Verbindung gesetzt wird.

⁸⁶ Harbach, Chad: The End. In: n+1 magazine 2008, Issue 6. <https://www.nplusemag.com/issue-6/reviews/the-end-the-end-the-end/>, 10.10.2021.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

Von der klassischen Dystopie unterscheidet das ‚post-catastrophe novel‘ auch der rezeptionsästhetische Blickwinkel auf den utopischen Gehalt: Während zwar der Verzicht auf die Errungenschaften der westlichen Konsum- und Industriegesellschaft (Kommunikationsmittel, medizinische Versorgung, Mobilität, Rechtsstaatlichkeit) schmerzt, schleicht sich doch häufig ein pastoraler Unterton über die Freuden des „einfachen Lebens“ und eine moralische Erhabenheit der von Verzicht geprägten Gesellschaft unterschwellig in die Narration über eine Menschheit, die so den Preis für ihren zerstörerischen Umgang mit dem Planeten bezahlen muss. Auch Harbach sieht die Gefahr der „Nostalgie für eine ‚einfachere‘ Vergangenheit – und eine einfachere Zukunft“, die für ihn vor allem durch die Wahl einer künstlich veralteten oder simplifizierten Sprache vermittelt wird.⁸⁹ Das Heilsversprechen einer besseren Welt, das den Überlebenden in klassisch-deterministischen, vor allem jüdisch-christlichen Apokalypsevorstellungen nach dem Weltgericht geboten wird, scheint sich in solch einem Rückfall zu pastoraler Nostalgie widerzuspiegeln. Nicht immer jedoch bieten post-apokalyptische Erzählungen ihren Protagonisten „Erlösung“ in Form einer alternativen Gesellschaft, die aus den Aschen der zerstörten entsteht. Deshalb wird hier der Begriff der „Katastrophe“ dem der „Apokalypse“ vorgezogen. Es sind säkulare Narrationen, bei denen zumeist der Glaube an Gott durch den Glauben an die Menschheit ersetzt werde.⁹⁰

Relativ häufig tritt eine innernarrative Entwicklung von der ‚klassischen Dystopie‘ hin zum ‚post-catastrophe novel‘ auf (und auch eine Umkehrung wäre theoretisch möglich): In Atwoods *MaddAddam*-Trilogie wird beispielsweise eine technologisch weit entwickelte Gesellschaft in Rückblenden geschildert, die aus gegenwärtiger Sicht noch nicht mögliche biomedizinische Experimente durchführt. Erst daraus erwächst die in der Erzählzeit verankerte post-katastrophische Situation.

Als wiederkehrende Rahmenhandlung der von ihm untersuchten ‚post-catastrophe novels‘ der letzten Jahre nennt Harbach die Reise, die jedoch nicht wie in den klassischen Eutopien als zur eutopischen (bzw. dystopischen) Gesellschaft führt, sondern als „Wanderung“ durch

⁸⁹ Harbach 2008, Übersetzung durch MS.

⁹⁰ Vgl. Tate, Andrew (Hrsg.): *Apocalyptic Fiction*. (21st Century Genre Fiction Series). London/New York: Bloomsbury 2017, S. 17.

die post-katastrophische Landschaft umgesetzt wird.⁹¹ Dieses Stilmittel gibt den Autoren die Möglichkeit, ein Panorama der Zerstörung abzubilden, das den Katastrophen-Voyeurismus bzw. die Schaulust der Leser befriedigt, die als *Conditio humana* gesehen werden kann⁹² und gleichzeitig eng mit den Wirkungsmechanismen der Massenmedien in Verbindung steht.⁹³

⁹¹ Vgl. Harbach 2008.

⁹² Vgl. Grau, Alexander: Schrecken, Sensation und Schaulust. In: tv diskurs, 4/2008, Vol. 12, Ausgabe 46, S. 14.

⁹³ „Die Medien haben zur Katastrophe ein inniges Verhältnis. Ohne Sensation keine Massenmedien, und die größte Sensation ist eine möglichst große Katastrophe. Kriege und Naturkatastrophen sind daher die Paten der Massenmedien.“ Zitiert aus Grau 2008: 16.

3 Dystopie und historischer Kontext

Die Einordnung der Dystopie in die utopische Tradition eröffnet implizit die Frage, wann und warum vermehrt Dystopien als innergenerische „Variaton“ der positiven Utopie hin zur „Alptraumvision“ entstehen. Während in Kapitel 2 die Geschichte der Utopie ausgehend von den frühesten Vertretern der Gattung untersucht und auf Basis dessen Definitionsunterfangen für die Unterformen Eutopie, Dystopie und Anti-Utopie angestellt wurden, soll in diesem Kapitel die Einbindung literarischer Utopien in den jeweiligen soziohistorischen Kontext näher untersucht werden, ausgehend vom 19. Jahrhundert, da hier die Wurzeln für die vermehrte Dystopieproduktion im 20. und 21. Jahrhundert zu verorten sind. Natürlich ist die Idee einer schlechteren Staatsordnung mindestens so alt wie die einer besseren, eutopischen: Seeber führt als satirisches anti-utopisches Beispiel der Antike die griechische Komödie *Frauen in der Volksversammlung* von Aristophanes (ca. 392 v. u. Z.) an, in der Frauen die Regierung übernehmen und ein kommunistisches, jedoch zum Scheitern verurteiltes Gesellschaftsmodell einzuführen versuchen.⁹⁴

Die Untersuchung beschränkt sich zum Großteil auf Entwicklungen in der westlichen Hemisphäre, der ein gemeinsames kollektives Zeitverständnis für den untersuchten Zeitraum zugeschrieben wird (aufgrund ökonomischer, politischer, militärischer Verflechtungen usw.) und der auch die in Teil 4 behandelten Romane zuzuordnen sind. Aus einer Makroperspektive heraus lässt sich die Tendenz zu einer überwiegenden Produktion entweder positiver oder negativer utopischer Literatur in bestimmten Zeitabschnitten erkennen. Mikroperspektivisch spiegeln die behandelten Themen und Motive konkrete Ängste und Hoffnungen des zeitgenössischen, gesellschaftlichen Diskurses, denn: „[...] [P]olitische Utopien [sind] immer auch Phänomene des Reagierens: sie antworten nämlich seit Morus auf erkennbare Fehlentwicklungen und Krisen des gesellschaftlichen und heute sogar globalen Kontextes, innerhalb dessen sie entstanden sind.“⁹⁵

⁹⁴ Vgl. Seeber 2013:185.

⁹⁵ Saage, Richard: Reflexionen über die Zukunft der politischen Utopie. In: Ebd. (Hrsg.): *Hat die politische Utopie eine Zukunft?* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, S. 156f. Saage grenzt durch den Begriff der „politischen Utopie“ von religiösen oder metaphysischen Vorstellungen, Fiktionen und Mythen ab. Literarische Utopien werden darin eingeschlossen; wichtig ist, dass es sich um „Fiktionen innerweltlicher Gemeinwesen [handelt], die sich entweder zu einem Wunsch- oder Furchtbild verdichten.“ (Saage 1990: 14.)

3.1 19. Jahrhundert: Von der Eutopie zur Dystopie

Mit dem Beginn der Industriellen Revolution ab dem Ende des 18. Jahrhunderts setzte ein bis dahin ungesehener ökonomischer Aufwärtstrend ein, dessen Folgen Jahrzehnte später die sozialen Gefüge erschüttern und die Lebensbedingungen einzelner Schichten extrem verändern würde.⁹⁶ Vor allem ab den 1830er bis 1840er Jahren wurden die Konsequenzen des rasanten kapitalistischen Wandels spürbar, die sich nun auch in Literatur und Kultur spiegelten.⁹⁷ Das Proletariat – ein „Kind“ dieser Zeit – entstand als Zeichen der neuen Gesellschaftsordnung mit ihrem großen Anteil einer urbanen Arbeiterschaft.⁹⁸ Entgegen dem Trend der erhöhten Produktivität und der steigenden Nationaleinkommen ist eine Verbesserung der Lebensstandards bis 1840 jedoch nur schwer nachweisbar.⁹⁹ Danach kann eine schichtenübergreifende Zunahme von Lebensqualität festgestellt werden, vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts hin.¹⁰⁰ Die veränderten Produktionsverhältnisse und eine prosperierende Mittelschicht¹⁰¹ deuteten auf eine Zukunftsentwicklung hin, deren optimistische Antizipation sich im öffentlichen Diskurs als „Ideologie des Fortschritts“ spiegelte – die vorherrschende säkulare Ideologie im 18. sowie 19. Jahrhundert.¹⁰² Zusätzlich zur Industriellen hatte die Französische Revolution Ende des 18. Jahrhunderts die Vorstellung des gesellschaftspolitischen Zusammenlebens verändert: Nationalistische und demokratische Bewegungen sorgten weltweit für eine Anfechtung der Ancien Regimes im 18. Jahrhundert; Gegenbewegungen versuchten, die Ideale von 1789 zu bekämpfen.¹⁰³ Parallel zu den Umbrüchen auf ökonomischer Ebene traten die Vorstellungen eines modernen, demokratischen Staates auf.

⁹⁶ Einige Historiker setzen den Beginn in den 1760ern an, Hobsbawm spricht jedoch, wie auch andere, für die 1780er als Startzeitpunkt, weil ab dort „alle relevanten, statistischen Indizes“ einen dramatischen, beinahe vertikalen Aufwärtstrend verfolgen. Vgl. Hobsbawm, Eric: *The Age of Revolution. 1789-1848.* (zuerst 1962), New York: Vintage Books 1996, S. 29; Übersetzung durch MS.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 27.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 27f.

⁹⁹ Vgl. Hobsbawm, Eric: *The Standard of Living during the Industrial Revolution. A Discussion.* In: *The Economic History Review. New Series*, Vol. 16, No. 1, 1963, S. 120-122.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 124.

¹⁰¹ Vgl. Hobsbawm 1996: 46.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 234f.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 53f.

Die technologischen Entwicklungen, gesellschaftlichen Veränderungen und das damit einhergehende Fortschrittsempfinden des 19. Jahrhunderts in der westlichen Welt spiegelten sich in einer Hochkonjunktur eutopischer Produktion, die sich vor allem in sozialutopischen und frühkommunistischen Entwürfen äußerte. Dabei führte der Widerspruch zwischen dem erhofften zusätzlichen Wohlstand durch die erhöhte Produktivität der Industrialisierung und der zunehmenden Verarmung großer Teile der Bevölkerung zur verstärkten Beschäftigung mit der sozialen Frage.¹⁰⁴ Bekannte und viel rezipierte Beispiele für diese Phase der utopischen Produktion des Frühsozialismus bilden die Schriften Claude-Henri de Saint-Simons, Robert Owens und Charles Fouriers¹⁰⁵ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ihre Rolle für die weitere Entwicklung eines programmatisch-politischen Sozialismus findet Bestätigung in ihrer vermeintlichen Negation: Die Schrift *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* von Friedrich Engels aus dem Jahr 1880 kritisiert zwar die Unwissenschaftlichkeit sowie Unzulänglichkeit utopischen Denkens im Vergleich zur Methode des dialektischen Materialismus, erkennt aber ihre Vorreiterrolle an. Gleichzeitig führte dieser Diskurs der politischen „Unfruchtbarmachung“ des Utopie-Begriffs zu einer Pejorierung desselbigen.¹⁰⁶ Was vor allem die diachrone Entwicklungslinie von den frühen Utopisten hin zu den politisch-programmatischen Schriften des Marxismus bestätigt (also ausgehend von Platon über Morus und Campanella, Saint-Simon, Owen und Fourier), ist die Ablehnung oder Kritik an Privateigentum, der Stellenwert menschlicher Arbeit in der Konzeption einer alternativen Gesellschaftsordnung und die kollektivistische Organisation der Freizeit und des Soziallebens.¹⁰⁷

In dieser Atmosphäre der Zukunftsgläubigkeit, der positivistischen Vorstellung einer deterministischen Menschheitsgeschichte, die sich im Sinne von Darwins Evolutionstheorie

¹⁰⁴ Vgl. Schölderle 2017: 114; vgl. auch Saage, Richard: *Das Ende der politischen Utopie?* (Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 910). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 19.

¹⁰⁵ Zu der Kontextualisierung dieser „Trias“ des Frühsozialismus in der Geschichte des utopischen Denkens in der westlichen Hemisphäre und einem Vergleich der jeweiligen sozialutopischen Entwürfe siehe bspw. Manuel, Frank E.; Manuel, Fritzie P.: *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge: Belknap Press 1979, Part VI: *The Union of Labour and Love*, S. 579-694.

¹⁰⁶ Vgl. Gnüg 1983: 11 bzw. Schölderle 2017: 122.

¹⁰⁷ Bacons Fragment *Nova-Atlantis* muss hier aufgrund der inhaltlichen Fixierung auf wissenschaftliche Organisation und Praxis sowie der hierarchischen Struktur seiner materialistischen Gesellschaft ausgeschlossen werden. Das gleich gilt für Owens frühe Bestrebungen als gemäßigter sozialreformistischer Fabrikbesitzer in Großbritannien, vor seinem radikal-sozialistischen Experiment in den USA, der Genossenschaftssiedlung „New Harmony“.

stets weiterentwickeln und so auch zu einem sozialen Umbruch führen würde¹⁰⁸, wurden nicht nur sozialpolitische Utopien, sondern auch literarische Eutopien formuliert. Populäre Beispiele dieses Zeitraums festigten zugleich den Paradigmenwechsel vom Inseltopos zum Zukunftstopos endgültig, was aber hier noch über den „Umweg“ des Schlaf- bzw. Traummotivs geschieht: Edward Bellamys *Looking Backward: 2000-1887* (1888) und William Morris' literarische Replik darauf, *News from Nowhere* (1890). Diese bilden markante Höhepunkte der eutopischen Literaturproduktion am Ende des 19. Jahrhunderts¹⁰⁹ und versetzen, wie zuallererst Merciers *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* aus dem Jahr 1771, ihre Vision einer sozialistisch strukturierten Gesellschaft durch einen schlafenden Protagonisten in die Zukunft. Wie schon unter Punkt 2.3 angemerkt, kann die Zukunftsfixierung der kapitalistischen Wirtschaftsordnung mit diesem Ordnungswechsel von Raum zu Zeit in Zusammenhang gebracht werden. Die damit einhergehende geschichtsphilosophische Festigung eines ‚Telos‘ der Menschheitsgeschichte, ein Erbe des aufklärerischen Fortschrittsoptimismus, verhalf den Eutopien zu zusätzlicher Gewichtung.¹¹⁰ Nach Roemer waren gegen Ende des 19. Jahrhunderts (e)utopische Romane „perhaps the most widely read type of literature in America“.¹¹¹

Auch das Genre der Science Fiction etablierte sich zu dieser Zeit im Mainstream (wenn auch die ersten Prototypen deutlich früher auftraten¹¹²) als eine Gruppe von Texten, die zu dieser Zeit – vor Einführung des SF-Begriffs in den 1920ern – noch als „Gothic tales, contes

¹⁰⁸ Die frühsozialistischen Utopisten glaubten daran, dass der technologische, ökonomische und wissenschaftliche Wandel den sozialen nach sich ziehen würde. Im Gegensatz zum Marxismus standen sie „für einen friedlichen Transformationswillen und für das Vertrauen in die Kräfte der menschlichen Vernunft“ (siehe Schölderle 2017: 120). Bei Saage findet sich eine ähnliche Auffassung zur von den Frühsozialisten erwarteten Transformation, die durch „eine Strategie des Überzeugens durch rationale Argumentation“ erreicht werden sollte (vgl. Saage 1990: 20).

¹⁰⁹ Vgl. Layh 2014: 102f. Layh weist auch auf die Vorbildfunktion der beiden Werke hin, die jeweils viele Nachahmungen, aber auch Gegenentwürfe in dieser Phase der „Hochkonjunktur der literarischen Utopie“ nach sich zogen (ebd.).

¹¹⁰ Vgl. Saage 1990: 18.

¹¹¹ Roemer, Kenneth M.: *The Obsolete Necessity. America in Utopian Writing 1888-1900*. Kent: Kent State University Press 1976, S. 3.

¹¹² In weitgehender Übereinstimmung wird in der aktuellen Forschungsliteratur zur historischen Entwicklung des Science-Fiction-Genres Mary Shelleys *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818) als erstes Werk der Gattung gehandelt (natürlich aber nicht, ohne vormoderne oder gar antike Vorläufer oder Prototypen zu verorten – wie z. B. Lukian von Samosatas *Wahre Geschichten* aus dem 2. Jh. u. Z.). Vgl. bspw. Aldiss, Brian Wilson: *Billion Year Spree. The History of Science Fiction*. London: Weidenfeld & Nicolson 1973; Jameson, Fredric: *Archaeologies of the future. The desire called utopia and other science fictions*. London: Verso 2005, S. 1.

fantastiques („fantastic stories“), scientific romances“ oder Ähnliches bezeichnet wurden.¹¹³ Dabei können die „Godfathers of Sci-Fi“, Jules Verne und H. G. Wells, als Paradebeispiele für die beiden sich etablierenden Formen des Genres betrachtet werden: Verne als Vertreter einer vom Fortschrittsoptimismus inspirierten, rein technologisch interessierten Literatur, H. G. Wells als Aushängeschild der mit utopischem Gedankengut versetzten Science Fiction, die sich sowohl wissenschaftlich-technologischen als auch sozialen „Träumen“ widmet.

Doch diese „Traumgebilde“ finden fast zeitgleich ihre ersten Gegenentwürfe: Mit Skepsis werde den Eutopien entgegengetreten (ob literarisch oder philosophisch-politisch), die „die Verheißungen des wissenschaftlichen, technologischen und ökonomischen Progresses [feierten] und [...] den dadurch erhofften sozialen Wandel literarisch aus[erzählten]“¹¹⁴. Für diese aufkeimende Kritik an positivistischen Eutopien und dem in Folge vermehrten Auftreten von Dystopien und Anti-Utopien ortet Hans Ulrich Seeber vier Gründe: Einen höheren ästhetischen Anspruch, der sich gegen „didaktische[] und programmatische[] Texte[]“ wende, wie sie die klassischen Eutopien darstellten; den einsetzenden philosophischen Zweifel an der „Verbindlichkeit der Vernunft“; die Abwertung des Utopie-Begriffs angewandt auf sozialistische Gesellschaftsentwürfe von Seiten konservativer und liberaler Kreise¹¹⁵ sowie eine „Krise des Fortschrittsdenkens“.¹¹⁶ So kippt nun in der Produktion des Utopischen um die Jahrhundertwende der Schwerpunkt von der Eutopie zur Dystopie. Die Fortschrittsversprechen werden nicht in technologischer Hinsicht gebrochen, sondern vor allem in sozialer: „But while technology has advanced far beyond the wildest utopian dreams even of the last century, the essential quality of human life has hardly improved to the point that could be called utopian“ – dies konstatierte etwa Northrop Frye in einem Artikel aus dem Jahr 1965.¹¹⁷ Ob durch diese „sozialevolutionistische Stagnation“

¹¹³ Vgl. Roberts, Adam: Science Fiction. London: Routledge 2000, S. 5.

¹¹⁴ Layh 2014: 103.

¹¹⁵ Wie schon zuvor erwähnt, ist diese Kritik am Utopie-Begriff nicht nur von politisch oppositioneller Seite geäußert worden, sondern auch innerhalb des Sozialismus durch den Marxismus, der sich – im Gegensatz zu den frühsozialistischen Utopien – als materialistisch-dialektische Wissenschaft versteht. Vgl. Schölderle 2017: 122-125.

¹¹⁶ Vgl. Seeber, Hans Ulrich: Präventives statt konstruktives Handeln. Zu den Funktionen der Dystopie in der anglo-amerikanischen Literatur. In: Blumberger, Günter; Roussel, Martin; Vosskamp, Wilhelm (Hrsg.): Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 186ff.

¹¹⁷ Frye, Northrop: Varieties of Literary Utopias. In: Daedalus, Vol. 94/No. 2, Frühling 1965, S. 329.

auch die Themen und Motive des utopischen Diskurses dieselben geblieben sind, während nur die technologischen und wissenschaftlichen Elemente einer jeweils futuristischen Modellierung unterzogen werden, wird in Kapitel 4 näher untersucht.

Eine frühe Auswahl an Dystopien aus diesem Zeitraum zeigt die Symbiose mit dem Genre der Science Fiction: H. G. Wells *The Time Machine* (1895) nutzt, ebenso wie E. M. Forsters *The Machine Stops* (1909), die Faszination an der neuen „omnipotenten“ maschinellen Technologie, und erzählt von der Reise in eine dystopische Zukunft Großbritanniens, dessen viktorianische Klassengesellschaft sich so erhärtet, dass die brutalen Morlochs (Arbeiter) die naiven Eloi (ehemalige Herrscherklasse) wie Vieh halten. Forsters Beschreibung einer technologisch hochentwickelten, unterirdisch lebenden Gesellschaft hingegen erschüttert mit ihrer Vorhersage vor allem moderner Kommunikationsmittel – und der resultierenden Abhängigkeit von immer komplexeren Technologien. Im Gegensatz dazu fällt in Samuel Butlers *Erewhon* (1872) die Gesellschaft in ein vorindustrielles Zeitalter zurück – was später in *News from Nowhere* (William Morris, 1890) als Idealzustand erträumt wird, ist hier einer satirischen Umkehr ins Negative unterworfen; ein Beispiel, das erneut bestätigt, dass die Wertung einer utopischen Vorstellung an sich sehr unterschiedlich ausfallen kann. Im Gegensatz zu den erwähnten Science-Fiction-Dystopien steht *Erewhon* aber noch in der wesentlich älteren Tradition satirischer Utopiekritik, die sich schon früher, beispielsweise mit *Gulliver's Travels* (Jonathan Swift, 1726) und dem darin enthaltenen pessimistischen Infragestellen der Vernunftgläubigkeit jener Zeit¹¹⁸ manifestierte. Die Beziehung zwischen Satire und Utopie ist dabei eine komplexe: Zum einen wird häufig das Hervorgehen der Utopie aus der Tradition der Satire angenommen¹¹⁹, zum anderen wird später wiederum die Form der Satire genutzt, um eutopische Vorstellungen zu kritisieren und zu diffamieren. Der Unterschied zwischen satirischer Utopiekritik und Dystopie ist dabei teilweise fließend, begründet sich aber auf der affektpoetischen Wirkung (Dystopien sind vorwiegend nicht humoristisch), der prognostisch-prophetischen Ausrichtung der Dystopie sowie der

¹¹⁸ Sowohl Swift als auch Butler wenden sich satirisch gegen die aufklärerische Vorstellung vom menschlichen Vernunftwesen, „da die ganze von [der Vernunft] geschaffene und bestimmte Wirklichkeit in jedem einzelnen Zug die Verderbtheit ihrer Urheberin bezeugt“, so die Anschauung der Autoren. Vgl. Handro, Lilli: Swift. *Gulliver's Travels*. Eine Interpretation im Zusammenhang mit den geistesgeschichtlichen Beziehungen. (Britannica, 12). Hamburg: Friederichsen, de Gruyter 1936, S. 124.

¹¹⁹ Vgl. Seeber 2013: 26.

Konzentration auf die Auswirkungen intellektueller Denkmodelle und nicht, wie in der Satire, ihrer grundsätzlichen Verfehlungen.¹²⁰

Diesem Einsetzen der dystopischen Produktion ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert folgte eine Phase der gleichzeitigen Präsenz von Eutopien und frühen Dystopien. Nach der Jahrhundertwende aber, vor allem ab dem Ersten Weltkrieg, dominierte die Dystopie das literarische utopische Spektrum. Als erneuter „Tiefpunkt in der Menschheitsgeschichte“ empfunden, tritt der Zweite Weltkrieg knappe 30 Jahre später eine Lawine der dystopischen Science Fiction los, deren Schwall, wie später näher erläutert wird, bis heute beinahe ungebrochen ist.¹²¹

Nachfolgend werden im Kapitel „Zeitalter der Extreme“ (ein Begriff von Eric Hobsbawm für das „Kurze 20. Jahrhundert“ von 1914 bis 1991) die historischen Umwälzungen dieser Epoche betrachtet, die mit technologischen Entwicklungen, der Veränderung der Lebensverhältnisse aller Schichten und der Umsetzung von politischen Utopien in die Realität ein Zeitalter des extremen Wandels darstellte.

3.2 20. Jahrhundert: „Zeitalter der Extreme“

„Dystopian narrative is largely the product of the terrors of the twentieth century.“¹²²

Das ‚kurze 20. Jahrhundert‘, eine Bezeichnung, die in der Fachliteratur neben dem ‚Zeitalter der Extreme‘ häufig für den Zeitraum von 1914 bis 1991 angewandt wird¹²³, war geprägt von dramatischen Umbrüchen auf verschiedensten Ebenen, der technologischen, gesellschaftlichen sowie kulturellen. Zusammenbrüche ganzer Staaten und Imperien, Revolutionen, die eine vollständig neue Weltordnung zu verbreiten suchten, politische Auseinandersetzungen, die erstmals Kriege in globalem Ausmaß – die beiden Weltkriege – nach sich zogen, sorgten für ein Bewusstsein der Fragilität jeder zuvor als selbstverständlich angenommenen Ordnung. Im Gegensatz zur Rückläufigkeit auf zivilisatorischer Ebene hin

¹²⁰ Vgl. Kaplan, Carter: *The Advent of Literary Dystopia*. In: *Extrapolation*, Vol. 40, Ausgabe 3, Herbst 1999, S. 200f.

¹²¹ Für nähere Ausführungen dazu siehe Punkt 3.2.3 „*New Maps of Hell*“.

¹²² Moylan 2000: S. xi.

¹²³ Der Begriff wird dem ungarischen Historiker Iván Tibor Berend zugeschrieben; weitverbreitet wurde er vor allem durch Eric Hobsbawms Bezug darauf in seiner umfassenden Untersuchung desselben Zeitraums mit dem Titel *The Age of Extremes*. Dieses Werk (Hobsbawm, Eric: *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*. [zuerst 1994], London: Abacus 1995) wird im Folgenden unter der Sigle „Hobsbawm 1995“ zitiert.

zum Barbarismus (Hobsbawm ortet beispielsweise eine zunehmende Verrohung durch die unpersönliche, mechanisierte Kriegsführung im Ersten Weltkrieg¹²⁴) gingen diese Entwicklungen mit einem technologischen und kulturellen Wandel einher, der die Menschheit vor eine umfangreiche Veränderung ihrer gewohnten Umgebung stellte. Diese Extreme der widerstrebenden Ideologien, der rasanten demographischen Veränderung, des großen wirtschaftlichen Aufschwungs, aber auch der härtesten Krisen sowie eines technologischen, nicht aber moralischen Fortschritts, kennzeichnen das vorangehende Jahrhundert.¹²⁵

Die negativen Utopien bzw. Dystopien gewannen quantitativ ab dem Ende des Ersten Weltkriegs die Überhand durch „[die] wachsende[] Diskrepanz zwischen der unentwickelten bzw. stagnierenden Verantwortungsfähigkeit des Menschen und dem wachsenden Niveau der Naturbeherrschung“, woraus sich die paradoxe Situation ergab, dass trotz nie dagewesenem materiellen Fortschritt und Wohlstand die Verwirklichung vormals „utopischer“ Zustände nun „als Alptraum empfunden [wurde]“.¹²⁶ Die nachfolgenden Unterpunkte behandeln das zwiespältige Verhältnis zu jener Naturbeherrschung in Form neuer Technologien, aber auch die widerstrebenden Ideologien, Realutopien und wirtschaftlichen Fluktuationen des 20. Jahrhunderts sowie ihre Auswirkungen auf die Entstehung literarischer Utopien.

3.2.1 Tödliche Technologien

Der Erste Weltkrieg stellte eine Bruchstelle zum vorangehenden 19. Jahrhundert dar, die eine markante Einteilung auch im Bewusstsein der Menschen vor allem in Zentraleuropa vornahm: „Friede“ war die Zeit vor diesem globalen Krieg gewesen; ein Jahrhundert lang hatte es keinen großen Krieg gegeben in dem Sinne, dass alle oder viele Großmächte miteinbezogen gewesen waren.¹²⁷ Ab 1916 wurde die schon früher einsetzende Kriegsmüdigkeit zu Kriegsfeindlichkeit gegenüber dem scheinbar endlosen Gemetzel¹²⁸; bei Kriegsbeginn 1914 jedoch waren die Stimmen sowohl in intellektuellen Kreisen als auch

¹²⁴ Vgl. Hobsbawm 1995: 50.

¹²⁵ Vgl. Hobsbawm 1995: 4-17.

¹²⁶ Saage 1990: 22.

¹²⁷ Ebd., S. 22.

¹²⁸ Ebd., S. 58.

unter Wissenschaftlern verschiedenster Disziplinen euphorisch gewesen¹²⁹. Die Tragweite dieses Krieges war außerdem unermesslich größer als die bisheriger, da Politik und Wirtschaft im vorangehenden Jahrhundert eng miteinander verschmolzen waren. Das hatte zur Folge, dass politische Rivalität auf wirtschaftlichem Wachstum und Wettbewerb beruhten, was den Grundstein legte für die Bestrebungen zum „totalen Sieg“ und der bedingungslosen Kapitulation des Gegners – um diesen wirtschaftlich zu schwächen.¹³⁰ Die Mobilisierung der gesamten Gesellschaft und Produktionsmittel stellte ebenfalls ein Novum der Kriege des 20. Jahrhunderts dar.¹³¹ Im Ersten Weltkrieg kamen außerdem bis dato ungenutzte Technologien wie Giftgas, Panzer, Uboote und die noch neuen Flugzeuge zu Kriegszwecken zum Einsatz; so schien die Destruktivität des Kriegsgeschehens das langsam anwachsende Misstrauen gegenüber dem Technologieoptimismus des vorangegangenen Jahrhunderts zu bestätigen. Zwar waren neue, mechanische Waffen schon in Kolonialkriegen oder dem Amerikanischen Bürgerkrieg eingesetzt worden, dieser Einsatz hätte jedoch die Paradigmen der militärischen Eliten betreffend das Konzept eines „zivilisierten Krieges“ nicht gestört.¹³² Die Unpersönlichkeit dieser neuen Kriegsführung, das Töten durch „Drücken von Knöpfen“ oder „Betätigen von Hebeln“, sei einer der Gründe für die zunehmende Verrohung der Bevölkerung in diesem Krieg.¹³³ Der Erste Weltkrieg wird als Ausgangspunkt für eine generell steigende Akzeptanz gegenüber Grausamkeit gesehen: Hobsbawm ortet als exemplarisch eine Toleranzzunahme für Folter, die eigentlich zuvor, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, offiziell in westlichen Staaten abgeschafft worden war.¹³⁴ Dieser Gesinnungswandel ist auch auf die „Demokratisierung des Krieges“ zurückzuführen, bei der die Massen gegen den Feind, zum Teil mithilfe der Medien, mobilisiert werden mussten, um breite Kriegsunterstützung zu erreichen.¹³⁵ Die vom US-amerikanischen Diplomaten und Historiker George F. Kennan formulierte und in

¹²⁹ Vgl. Traverso, Enzo: *European Intellectuals and the First World War. Trauma and New Cleavages*. In: Anievas, Alexander (Hrsg.): *Cataclysm 1914. The First World War and the Making of Modern World Politics*. (Historical Materialism Book Series, 89). Leiden: Koninklijke Brill 2015, S. 210ff.

¹³⁰ Vgl. Hobsbawm 1995: 29f.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 44.

¹³² Vgl. Traverso 2015: 206.

¹³³ Vgl. Hobsbawm 1995: 50.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 49.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 49f.

Akademikerkreisen aufgegriffene Bezeichnung des Ersten Weltkriegs als „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“ korrespondiert mit dieser Wahrnehmung.

Nach dem Ersten Weltkrieg beginnt deshalb der Glaube an einen Fortschritt, der mit besseren Lebensbedingungen für die zukünftigen Generationen einhergeht, zunehmend zu bröckeln. Das schlägt sich auch in der utopischen Produktion nieder, für die das Jahr 1914 einen Wendepunkt darstellt.¹³⁶ Für den kanadischen Literaturkritiker Woodcock erscheinen die ersten Anti-Utopien ab diesem einschneidenden Zeitpunkt.¹³⁷ Die englische Literaturproduktion der Zwischenkriegszeit weist ebenso auf diese Tendenz hin, beschäftigten sich doch einer quantitativen Untersuchung zufolge die englischen „futuristic tales“ dieses Zeitraums vorwiegend mit den Ängsten betreffend die Zukunft der Menschheit¹³⁸ – man kann hier also von einer überwiegend dystopischen Produktion ausgehen.

3.2.2 Wahrgewordene Utopien

Mit der Oktoberrevolution 1917 findet ein weiterer einschneidender weltpolitischer Umbruch zu Beginn des ‚Kurzen 20. Jahrhunderts‘ statt. Die Revolution der Bolschewiken sollte das Symbol für die Sozialistischen Parteien überall auf der Welt sein, selbst den Kommunismus durch (wenn nötig) gewaltsame Handlungen einzuführen.¹³⁹ Im 19. Jahrhundert war die Eutopiewelle eng verbunden gewesen mit frühsozialistischen Ideen, deren politische Stoßrichtung vom Kommunismus später übernommen wurde. Dennoch übte der Marxismus Utopiekritik und distanzierte sich vom „unwissenschaftlichen“ und überholten Vorgehen der Utopisten¹⁴⁰ und auch von dem bei den Frühsozialisten tendenziell vorhandenen Glauben an das Eintreten eines sozialen Wandels, der in gewaltloser

¹³⁶ Woodcock, George: Utopians in Negative. In: The Sewanee Review, Vol. 64/No. 1, Jan. - Mar. 1956, S. 85.

¹³⁷ Für Woodcock, der 1956 dieses Feld untersuchte, waren die drei ersten, tatsächlichen Anti-Utopien Zamyatins *Wir*, Orwells *Nineteen Eighty-Four* und Huxleys *Brave New World*. Als einzigen potentiellen Vertreter der Gattung, der vor dem Ersten Weltkrieg auftrat, nennt er Forsters *The Machine Stops* (1909), ein Roman, der sich aber durch fehlende Unmittelbarkeit beruhend auf dem Mangel an praktischer Wahrscheinlichkeit und einer Konzentration auf den technologischen Aspekt (auf Kosten des sozialen und politischen) noch sehr von den klassischen Anti-Utopien abhöbe. Vgl. Ebd.

¹³⁸ Vgl. Kumar, Krishan: Utopia and anti-utopia in modern times. Oxford: Blackwell 1987, S. 381. Kumar zitiert an dieser Stelle Clarke, I. F.: Methods of Prediction 1918-1939. In: Futures, Vol. 2, No. 4, (1970), S. 375-379.

¹³⁹ Vgl. Hobsbawm 1995: 55

¹⁴⁰ Vgl. Schölderle 2017: 122.

Transformation des kapitalistisch-industriellen Produktionssystems vonstattengehen würde.¹⁴¹ Einerseits wurde die Erreichung eines kommunistischen Systems als zwingender, weltweiter Prozess basierend auf wissenschaftlich nachvollziehbaren Annahmen gesehen, der andererseits im marxistischen Geschichtsverständnis ein Eingreifen erforderte. Auch das „Enklavenhafte“ der frühsozialistischen Eutopien, eine Projektionsform für den alternativen Gesellschaftsentwurf, auf den bis Wells global angelegter *A Modern Utopia* (1905) noch häufig zurückgegriffen wurde, passte nicht zur Zielsetzung des weltweiten kommunistischen Wandels.

Die Sowjetunion, die dennoch als Erbe der utopischen Erwartungen des Sozialismus im 19. Jahrhundert verstanden werden muss, löste unter den Sozialisten des 20. Jahrhunderts relativ rasch Desillusionierung aus sowie die Sicht auf den Sozialismus nicht als umzusetzender Plan, sondern als inspirierender Denkanstoß und unrealisierbares Ziel.¹⁴² Die Rückläufigkeit utopischer Vorstellungen im utopischen Diskurs, vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, hängt deshalb trotz dieser Antinomien zwischen Utopischem und Kommunismus eng mit der Realisierung der kommunistischen Vision zusammen. Ihr utopischer Gehalt wird erkennbar in der Zielsetzung eines grundsätzlich andersartig organisierten, planbaren Gesellschaftssystems (auch wenn, wie weiter oben beschrieben, die Mittel zum Erreichen dieses neuen Zustands vom Marxismus dezidiert der sozialistischen Utopie-Tradition entgegengesetzt wurden). Durch die Oktoberrevolution und ihre Folgen schlage im Utopischen „die positive Zukunftserwartung, [...] der Aufruf, das fiktive Szenario in die Wirklichkeit zu überführen oder gar die Überzeugung einer zwangsläufigen Verwirklichung“ in „das exakte Gegenteil [um]: die Warnung vor einer politisch-ideologischen Umsetzung.“¹⁴³

Einer sozialen Vorstellung als „geplantes Ziel“ wird in der Folge mit anti-utopischer Kritik begegnet, vor allem natürlich in den USA, da solch ein Vorgehen generell unter „Totalitarismus-Verdacht“ steht.¹⁴⁴ Dies kann unter anderem als Katalysator der dystopischen Literaturproduktion in der westlichen Welt des 20. Jahrhunderts gewertet

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 120.

¹⁴² Vgl. Kumar 1987: 382.

¹⁴³ Schölderle 2017: 12.

¹⁴⁴ Vgl. Frye 1965: 327.

werden, da den USA als Tonangeber im „Amerikanischen Jahrhundert“ eine einflussreiche Rolle im kulturellen Bereich zukommt.¹⁴⁵ Im philosophischen Feld arbeiten Theoretiker wie Karl Popper in der Mitte des 20. Jahrhunderts eine Gleichstellung von Utopie und Totalitarismus aus, da eine utopische Zielsetzung stets mit Gewalt auf Opposition reagieren müsse und in ihrer Umsetzung die Gegenwart zugunsten eines abstrakten Zukunftsideals opfere.¹⁴⁶ Das Bestehen der Sowjetunion von 1917 bis 1991 überschneidet sich dabei nicht grundlos beinahe vollständig mit der oben schon definierten Zeitspanne des ‚Kurzen 20. Jahrhunderts‘.¹⁴⁷ Es ist wohl auch kein Zufall, dass *die* Anti-Utopie des 20. Jahrhunderts, die über ihre „direkten“ Nachfolger Generationen an Dystopien und Anti-Utopien prägen sollte, aus der Sowjetunion stammt: Yevgeny Zamyatins *Wir*. Das Werk des Ex-Bolschewiki (1920 fertiggestellt) kann als „prophetische“ Vorschau auf den totalitaristischen Kommunismus gesehen werden, bevor die Sowjetunion sich im Stalinismus vollständig in diese Richtung entwickelte. Schon zur Entstehungszeit wurde Zamyatin von der sowjetischen Kulturpolitik als zu wenig proletarisch, zu wenig konform abgeurteilt.¹⁴⁸ Seine Vision richtet sich als eine der ersten Anti-Utopien¹⁴⁹ konkret gegen politische Utopien bzw. utopisches Denken an sich aufgrund der Statik (Entropie), zu der jegliche utopisch erträumte Gesellschaft verdammt wäre.¹⁵⁰ Seine Rationalisierungsutopie, die Mathematik als Spitze der Vernunft parodistisch zur Organisationsgrundlage der Gesellschaft macht, scheint vor

¹⁴⁵ Zum „Amerikanisierungsprozess“ des 20. Jahrhunderts siehe bspw. Rosenberg, Emily S.: *Spreading the American Dream. American Economic and Cultural Expansion 1890-1945*. New York: Hill and Wang 1982.

¹⁴⁶ In seinem Hauptwerk, *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*, setzt sich Popper, Vertreter des kritischen Rationalismus, mit teleologischen Geschichtsphilosophien seit Plato auseinander, die er als totalitaristisch beurteilt. Eine Konzentration auf die Rolle des Utopismus findet sich hier: Popper, Karl: *Utopie und Gewalt*. In: Ders.: *Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der wissenschaftlichen Erkenntnis*. (Band II: *Widerlegungen*), (zuerst 1963), Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1997, S. 515-527.

¹⁴⁷ Vgl. Hobsbawm 1995: 55.

¹⁴⁸ Vgl. Leech-Anspach, Gabriele: *Evgenij Zamjatin. Häretiker im Namen des Menschen*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1976, S. 10f.

¹⁴⁹ George Woodcock bezeichnet Zamyatins *Wir* als „the first of the significant contemporary Anti-Utopian novels“ in der Hinsicht, das *Wir* das grundsätzliche Muster für die meisten nachfolgenden Anti-Utopien setzte (dabei wird bei Woodcock der Anti-Utopie-Begriff noch, wie früher häufig der Fall, gleichermaßen für Texte, die heute in Dystopien und Anti-Utopien unterteilt werden, benutzt). Vgl. Woodcock, George: *Utopians in Negative*. In: *The Sewanee Review* 64/1, Jan.-März 1956, S. 83.

¹⁵⁰ Zamyatin schreibt in seinem Essay „Über die Literatur, die Revolution und die Entropie“: „Die Revolution ist überall, in allem; sie ist unendlich, es gibt keine letzte Revolution, keine letzte Zahl. Die Revolution der Gesellschaft ist nur eine aus ihrer unendlichen Zahlenreihe [...]“ – zitiert nach Leech-Anspach 1976, S. 69. *Wir* richtet sich demnach nicht gegen die Sowjetunion an sich, sondern „das utopische Bild einer ‚entropisch‘ erstarrten Gesellschaft, das Endstadium, auf das sich nach Zamyatins Meinung unsere technisierte Zivilisation hinentwickelt“. Vgl. ebd.

allein die brutalen Maßnahmen vorwegzunehmen, die nötig werden, um solch eine statische, totalitäre Ordnung aufrechtzuerhalten.

In den Zwischenkriegsjahren wurde die Fortschrittseuphorie, bereits durch die grausame Materialschlacht des Ersten Weltkriegs in Mitleidenschaft gezogen, erneut auf die Probe gestellt durch die Weltwirtschaftskrise. Zyklische Schwankungen waren lange bekannt und wurden von den Wirtschaftsteilnehmern akzeptiert; doch die ‚Great Depression‘ mit den USA als Ausgangspunkt schien nun systemgefährdend für den Kapitalismus zu sein – was den Sozialismus als ernstzunehmende Alternative zu bestätigen schien.¹⁵¹ Die ideologische Verbindung von Fortschrittsdenken und Kapitalismus kann in diesem Zusammenhang – gemeinsam mit der Ernüchterung über die technologischen Entwicklungen durch deren Einsatz im Ersten Weltkrieg – als Teilursache für den gesteigerten Zweifel an der linearen „Aufwärtsentwicklung“ der Menschheit gesehen werden. Spätestens aber durch die historische Zäsur der Shoah erliegt der unkritische Fortschrittsoptimismus einer umfassenden Diskreditierung, beispielsweise bei Theodor Adorno und Max Horkheimer.¹⁵²

In Deutschland wuchs die Saat heran, die den bislang ersten totalen Krieg der Menschheit mit seiner Mobilisierung der Massen und einem Übergreifen auf die gesamte Wirtschaft zur Folge haben sollte¹⁵³: Der faschistische Nationalsozialismus unter Adolf Hitler. Die Erfahrung der hyperinflationären Geldentwertung, des Wirtschaftseinbruchs und der Massenarbeitslosigkeit bereiteten ihm in Deutschland den Weg¹⁵⁴ – und von dort aus in die ganze Welt als universelle Bewegung.¹⁵⁵ Diese zweite große politische Ideologie, die im 20. Jahrhundert ebenso in ein totalitäres System mündete, kann als weitere Umsetzung eines realutopischen Projekts in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gesehen werden. Die Rassenideologie der Nationalsozialisten propagierte die Herrschaft der ‚Herrenrasse‘ der Arier über die Welt. Die apokalyptischen Töne, die dabei der Instrumentalisierung der Massen dienten¹⁵⁶, sowie die Vorstellungen zur Zukunft des Dritten Reichs (als

¹⁵¹ Vgl. Hobsbawm 1995: 85.

¹⁵² Vgl. Hofbauer, Reinhard; Wally, Stefan: Fortschritt ohne Utopie und Wahrheit. In: momentum quarterly. Zeitschrift für sozialen Fortschritt 3/4, 2014, S. 221.

¹⁵³ Vgl. Hobsbawm 1995: 43f.

¹⁵⁴ Vgl. Hobsbawm 1995: 90; 93; 123.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 116.

¹⁵⁶ Vgl. Kershaw, Ian: The Nazi Dictatorship. Problems and Perspectives of Interpretation. (3. Auflage), London: Hodder Education 1993, S. 3f.

„Tausendjähriges Reich“) korrespondieren dabei unbestreitbar mit einer utopischen Rhetorik und Zielsetzung. Dem Nationalsozialismus und dem Marxismus war dabei ein Geschichtsverständnis gemein, das Geschichte als Prozess hin zu einer Zukunft als „plan- und beherrschbaren Zustand[]“ verstand.¹⁵⁷ So sehr die Vorstellungen der politisch bedeutsamen nationalsozialistischen Ideologen auch divergierten: Sie alle verband das Konzept der „Erneuerung“, das zum historischen Abschluss der Entwicklung der Menschheitsgeschichte führen sollte.¹⁵⁸ Diese realpolitischen Utopie-Konzepte der Sowjetunion sowie des Tausendjährigen Reiches der Nationalsozialisten bauten dabei auf einer evolutionsphilosophischen Fortschrittsideologie auf, die der menschlichen Geschichtsentwicklung ein Ziel zuordnet. Gerade dieses Geschichtsverständnis bereitet, überführt auf politischen Handlungsspielraum, durch ihren Wahrheitsanspruch die Basis für totalitaristische Systeme.¹⁵⁹

Ein Roman, der als frühe Antwort auf die totalitären Vorstellungen des Nationalsozialismus gelesen werden kann und der bis zu seiner Wiederveröffentlichung in den 1980er Jahren ein wenig in Vergessenheit geriet, ist Katharine Burdekins *Swastika Night* (1937). In dieser feministischen Dystopie, die noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs entstand, wird der Sieg Hitler-Deutschlands und Japans imaginiert, die sich in Folge den Planeten in zwei Imperien aufteilen. Aus der Perspektive eines Engländers unter der Kolonialherrschaft Deutschlands wird dessen Pilgerreise in einem Europa geschildert, in dem Hitler als Gott verehrt und Frauen wie Vieh zu Reproduktionszwecken gehalten werden. Dem Plot, der mit der Vorwegnahme des Zweiten Weltkriegs überrascht und die Idee des „Tausendjährigen Reiches“ im Zeichen einer patriarchalen, chauvinistischen Gesellschaft weiterentwickelt, können potentielle Einflüsse auf Orwells *Nineteen Eighty-Four* zugeschrieben werden (die Werke ähneln sich bezüglich hierarchischer Struktur, rebellischem Protagonisten, dessen Partner*in, Geheimbuch usw.). Daphne Patai weist – neben diesen Gemeinsamkeiten – aber

¹⁵⁷ Kroll, Frank-Lothar: Utopie als Ideologie. Geschichtsdenken und politisches Handeln im Dritten Reich. Paderborn [u.a.]: Schöningh 1998, S. 83.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 311.

¹⁵⁹ Vgl. Hofbauer/Wally 2014: 220.

auch auf die im Gegenzug weit auseinandergehende Behandlung der Genderthematik in beiden Werken hin.¹⁶⁰

3.2.3 „New Maps of Hell“

Die Vorstellung einer „perfekten Staatsordnung“ schien nach dem Zweiten Weltkrieg und durch die immer breiter zur Kenntnis gelangenden Gräueltaten in der stalinistischen Sowjetunion zunehmend naiv. Auch die Maßnahme, die zur Beendigung des Zweiten Weltkriegs durch die Kapitulation Japans geführt hatte, schien den pessimistischen Ausblick auf die Entwicklung der Menschheitsgeschichte noch zu untermauern: Der Atombombenabwurf über Hiroshima und Nagasaki schürte von da an Horrorvorstellungen über die theoretische Möglichkeit der vollständigen Zerstörung und verlieh der Erleichterung über das Ende des globalen Konflikts einen bitteren Beigeschmack. Der Erste Weltkrieg hatte Alpträume über Giftgas- und Luftwaffenangriffe hinterlassen, nun blieb die Angst vor der atomaren Zerstörung in den nächsten Generationen erhalten.¹⁶¹ Zahlreiche Utopieforscher sehen im Einsatz der Atombombe den ausschlaggebenden Faktor für eine vermehrte Produktion dystopischer Literatur.¹⁶² Zusätzlich zu dieser bedrohlichen Kriegsbeendigungsmaßnahme ist festzustellen, dass die Opferzahlen des Zweiten Weltkriegs die des Ersten bei weitem überstiegen (Schätzungen gehen von der drei- bis fünffachen Anzahl aus¹⁶³). Der Holocaust als grausamstes Verbrechen der jüngeren Menschheitsgeschichte trug ebenso – wie bereits unter Punkt 3.2.2 angeführt – zu einer Diskreditierung des Fortschrittsoptimismus bei, der seit dem 19. Jahrhundert ideell eng mit

¹⁶⁰ Vgl. Patai, Daphne: Orwell's Despair, Burdekin's Hope. Gender and Power in Dystopia. In: Women's Studies Int. Forum. Vol. 7, Nr. 2. (1984), S. 85-95.

¹⁶¹ Vgl. Hobsbawm 1995: 52.

¹⁶² Für Hans Joachim Schulz wurde zu diesem Zeitpunkt, bezogen auf Science-Fiction-Literatur, der Technologieoptimismus vom „Negativpotential der Zukunft“ abgelöst. (Vgl. Schulz, Hans Joachim: Science Fiction. Stuttgart: Metzler 1986, S. 31.) Chad Harbach führt in seinem Aufsatz ebenfalls den Atombombenabwurf als kritischen Moment für einen diskursiven Umschwung an (Vgl. Harbach 2008). Auch der SF-Autor und Biochemiker Isaac Asimov, der sich als einer der ersten literarisch mit den theoretischen technologischen und epistemologischen Grundlagen sowie sozialen Folgen Künstlicher Intelligenz auseinandersetzte, kann an dieser Stelle zitiert werden: „The dropping of the atomic bomb in 1945 made science fiction respectable“ (zitiert nach Seed, David: American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film. Edinburgh: Edinburgh UP 1999, S. 8) – diese Respektabilität spiegelt die zunehmende Akzeptanz und Verbreitung dystopischer Zukunftsvorstellungen.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 43.

der Utopieproduktion verbunden gewesen war sowie die Entstehung des modernen Science-Fiction-Genres gefördert hatte.

Kingsley Amis prägte für die Science-Fiction-Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg den Begriff „New Maps of Hell“¹⁶⁴, der die stark dystopische Tendenz des Genres ab diesem Zeitpunkt betont. Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs behielt sich zwar die explizite Science-Fiction-Literatur der USA eine Form des Technologieoptimismus bei, die von technokratischen Strömungen gestützt wurde¹⁶⁵; in Europa (zumindest in Großbritannien) war dieser Trend schon früher von düsteren Visionen abgelöst worden (siehe Punkt 3.2.1 *Tödliche Technologien*). Ein Zusammenhang kann in der Unmittelbarkeit des Ersten Weltkrieges in Europa im Vergleich zu den USA vermutet werden. Die dystopische Tendenz innerhalb des utopischen Diskurses wurde ab 1945 auf beiden Kontinenten – wie hier im Folgenden aufgezeigt wird – hegemonial: In den zwei darauffolgenden Jahrzehnten wurden kaum „ganzheitlich-positive Systementwürfe“ veröffentlicht.¹⁶⁶

Gleichzeitig schien sich in den 1950er und 1960er Jahren eine Form der Realutopie zu manifestieren, die verbesserte Lebensbedingungen für alle zu versprechen schien: Industrialisierung und Industriegesellschaft. Die USA waren nach Kriegsende 1945 sehr darauf konzentriert gewesen, eine weitere wirtschaftliche Depression zu vermeiden¹⁶⁷ – auch auf globaler Ebene, wie Unterstützungsprogramme für das Ausland (beispielsweise das European Recovery Programm – der „Marshallplan“) zeigen. Während das „Ende der Ideologie“ in den 50ern proklamiert wurde, ging man nun – ironischerweise ebenso ideologisch verfangen – davon aus, dass wirtschaftliches Wachstum und soziale Stabilität durch weltweite Industrialisierung erreicht werden könnten.¹⁶⁸ Die USA, eine selbst äußerst

¹⁶⁴ Der Autor und Theoretiker widmet sich in seiner gleichnamigen Monografie (die auf Basis einer Vorlesungsreihe an der Princeton University entstand) dem SF-Genre ab 1945. In der Sekundärliteratur zur utopischen Tradition wird häufig auf diesen Titel als Bezeichnung für eine Gruppe von dystopischen SF-Texten zurückgegriffen oder aber für „realdystopische“ Zustände. Siehe Amis, Kingsley: *New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction*. New York: Harcourt Brace & World 1960; Referenzen darauf finden sich bspw. in Baccolini/Moylan 2003, Moylan 2000, in einem Artikel über das sowjetische Schulsystem (siehe McHugh, L. C.: *New Maps of Hell*. In: *America*. Vol. 105, Nr. 10, 1961, S. 402-403.) oder mehrfach bei Suvin (siehe bspw. Suvin, Darko: *P.K. Dick's Opus. Artifice as Refuge and World View. Introductory Reflections*. In: *Science Fiction Studies* 2/1, 1975, März, S. 8-22.)

¹⁶⁵ Vgl. Kumar 1987: 385f.

¹⁶⁶ Schölderle 2017: 138.

¹⁶⁷ Vgl. Hobsbawm 1995: 230.

¹⁶⁸ Vgl. Kumar 1987: 388.

ideologisch geprägte Nation (Individualismus und Unternehmertum seien hier als Stichwörter genannt), standen bei diesem Prozess als inzwischen führende Weltmacht¹⁶⁹ an der Spitze. Den Strömungen der Futurologie und Post-Industrie-Theoretiker, die sich auf den Wirtschaftsboom dieser Jahre stützten, entsprangen jedoch keine fiktionalen Eutopien.¹⁷⁰ Nicht nur im häufig marginalisierten, dezidiert als Sci-Fi beworbenen Genre finden sich zu dieser Zeit vorwiegend Dystopien, sondern auch im Mainstream: Es entstehen viel rezipierte Werke wie Ray Bradburys *Fahrenheit 451* (1953), William Goldings *Lord of the Flies* (1954) oder Anthony Burgess' *A Clockwork Orange* (1963).

Ein Grund dafür kann in dem anhaltenden Systemkonflikt zwischen dem kapitalistischen Westen mit den USA als führender Weltmacht sowie dem kommunistischen Osten mit der Sowjetunion als wirkungsmächtigstem Repräsentanten gesehen werden; ein Konflikt, dessen Fronten sich vor allem ab 1947 bis 1949 verhärteten. Dieser schrittweise immer werdende Systemkonflikt kann in Zusammenhang gebracht werden mit der Dystopieproduktion in diesem Zeitraum: Jameson betont, dass zukünftige Eutopien nicht vollständig losgelöst von sozialistischen beziehungsweise in weiterem Sinne anti-kapitalistischen Ideen erdacht werden können.¹⁷¹ Der Kalte Krieg stellte somit einen besonders schwierigen Komplex für das utopische Denken dar: Das ideologische Objekt Sowjetunion rief positive Besetzungen als anti-systemische Bewegung gegen die Unterdrückung der Klassen genauso hervor wie negative, da sie sich zusehendes in eine oppressivere Staatsform entwickelte als die, die sie abgelöst hatte.¹⁷² Der atomare Rüstungswettkampf, die Paranoia betreffend Spionage und sozialistischen, anti-kapitalistischen Aktivismus in den USA sowie die diktatorischen Regime, die in kommunistisch organisierten Ländern entstanden, stellten einen großen Widerspruch zur traditionell sozial-utopischen Vorstellungswelt dar. So kann George Orwells *Nineteen Eighty-Four* in diesen Diskurs eingebettet werden als Dystopie, die faschistische Diktaturen angreift und als Warnung vor einem Sozialismus dienen soll, in dem totalitaristische Tendenzen Überhand nehmen und der zu unfreien, kollektivistischen Gesellschaften führt. Doch auch kapitalismuskritische Dystopien entstanden in diesem Zeitraum: Aldous Huxleys

¹⁶⁹ Vgl. Hobsbawm 1995: 235.

¹⁷⁰ Vgl. Kumar 1987: 390.

¹⁷¹ Vgl. Jameson 2005: 196f.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 197.

Brave New World (1932) als einer frühen, konsumkritischen Narration folgten in den 50er Jahren Erzählungen wie Kurt Vonneguts *Player Piano* (1952) oder Pohl und Kornbluths *Space Merchants* (1952), die die Infragestellung von Staatsmacht nun umlegten auf die „ökonomische und kulturelle Sphäre“, die von Kapitalismus und der „Imperialmacht der USA“ geschaffen wurde.¹⁷³

3.2.4 Zeit zu hoffen?

Wie in Punkt 2.4.2 *Kritische und unkritische Eutopien/Dystopien* beschrieben, entstehen generell ab den späten 1960er und in den 1970er Jahren vermehrt wieder Eutopien in einer Größenordnung wie zuletzt im 19. Jahrhundert¹⁷⁴, die jedoch der Totalitarismus- und Statikkritik mit der Einbeziehung dynamischer, dystopischer Elemente begegnen. Diese ‚kritischen Eutopien‘ beziehen ihre aufkeimenden Hoffnungen aus der erstarkenden Gegenkultur, der offenen Opposition und den Freiheitsbewegungen der 60er Jahre.¹⁷⁵ Der Aufschwung an kritischer Kreativität war Teil der Aufbruchsstimmung und soziopolitischen Erstarkung der anti-hegemonialen Linken.¹⁷⁶ Gleichzeitig veränderte sich auch das akademische Umfeld durch eine Ausdehnung auf kulturelle Phänomene aller Art, vermehrte soziale Kritik und eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem SF- und utopischen Genre.¹⁷⁷ Global gesehen ging diese Phase einher mit einem bis dahin ungesehenen wirtschaftlichen Aufschwung (vor allem für Europa, da hier nach dem Zweiten Weltkrieg der Aufholbedarf größer war als in den USA) und einer spürbaren Verbesserung der Lebensverhältnisse von den späten 50ern bis Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts.¹⁷⁸ Einem generellen Linksruck in vielen europäischen Staaten folgte die Einrichtung sozialstaatlicher Ausgabenprogramme.¹⁷⁹ Auch Entwicklungsländer waren von diesem Aufschwung betroffen, was sich zwar nicht durch denselben Wohlstand wie in den westlichen Ländern äußerte, aber in einer Bevölkerungszunahme, die einherging mit gesteigerter

¹⁷³ Moylan 2000: xiv. Übersetzung durch MS.

¹⁷⁴ Vgl. ebd.

¹⁷⁵ Vgl. Moylan 2000: 31.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Vgl. Moylan 2000: 33-39.

¹⁷⁸ Vgl. Hobsbawm 1995: 258f.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 283f.

Lebenserwartung und erhöhter Agrarproduktion.¹⁸⁰ Gleichzeitig nahm in dieser Zeitspanne der negative menschliche Einfluss auf die Natur ebenso zu: Vor allem der vervielfachte Energieverbrauch, der überwiegend mit fossilen Brennstoffen gedeckt wurde, und infolge der erhöhte Treibstoffausstoß stellen eine der größten Umweltsünden dieses Zeitabschnitts dar.¹⁸¹ Eine langsam einsetzende Sensibilisierung für diese Schattenseite der Industrialisierung tritt im utopischen Diskurs der 1970er ein: Mit *Ecotopia* von Ernest Callenbach (1975) erscheint zu dieser Zeit eine einflussreiche Eutopie, die gleichzeitig Begründungswerk der neuen Untergattung der ‚ecotopias‘ ist.

Ein weiteres, gern zitiertes Beispiel für die kritische Eutopie dieser Zeit bildet *The Dispossessed* von Ursula K. LeGuin (1974).¹⁸² Dabei stellt die Selbstkritik an der eutopischen Vision in Form des Planeten Anarres, einem anarchistisch-dezentral organisierten Planeten, der dem kapitalistischen Schwesternplanet Urres gegenübergestellt wird, einen wesentlichen Anteil an der Vermittlung des utopischen Gehalts dar. Dessen Dynamik wird nicht zuletzt in dem von LeGuin vergebenen Untertitel „An Ambiguous Utopia“ gespiegelt.

Doch diese Welle der vermehrten eutopischen Produktion sollte nicht lange anhalten. Ab den 1980er Jahren verortet Moylan eine erneute Welle der dystopischen Literatur, die mit der Rechtswende in Politik und Wirtschaft, dem damit einhergehenden Neokonservatismus und Neoliberalismus, sowie mit verschlechterten Lebensbedingungen und -standards für die ärmeren Schichten der westlichen Welt einherging.¹⁸³ Mitverantwortlich ist wahrscheinlich die ab der Mitte der 70er Jahre (die „Ölkrisen“) einsetzende wirtschaftliche Rezession, die – zuerst als vorübergehender Abwärtstrend beurteilt – später in Form von wirtschaftlicher Instabilität bis in die 90er Jahre weiterwirken sollte.¹⁸⁴ In den 80ern erkannte man, dass es sich nicht um ein temporäres Problem handelte, was zur Schwächung der traditionellen Linken, einem Rechtsruck in verschiedenen westlichen Staaten sowie der Einführung neo-

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 260.

¹⁸¹ Vgl. Hobsbawm 1995: 262f.

¹⁸² Vgl. bspw. Seeber 2013: 191f oder Moylan, Tom: Beyond Negation. The Critical Utopias of Ursula K. Le Guin and Samuel R. Delany. In: *Extrapolation*, Vol. 21, Iss. 3, (Fall 1980), 236-253.

¹⁸³ Vgl. Moylan 2000: 183-186.

¹⁸⁴ Vgl. Hobsbawm 1995: 286; 403.

liberaler ökonomischer Maßnahmen führte.¹⁸⁵ Während die utopische Literatur der frühen 80er Jahre darauf mit einer „fashionable temptation to despair“ reagierte¹⁸⁶, die eher an die klassischen Dystopien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie die nachfolgenden ‚new maps of hell‘ der SF erinnert, bildete sich in den späten 1980ern die „kritische Dystopie“ heraus.¹⁸⁷ Sie entsteht auch als Reaktion auf die Vereinnahmung einer eutopischen Rhetorik durch das kapitalistische neoliberale System und auf die sich verändernde soziale Realität.¹⁸⁸

„Under the pseudo-utopian flag of rational choice and the free market, a renewed capitalism reached toward its own dream of total exploitation and administration of workers and consumers through a worldwide division of labor in a world market of goods and services [...].“¹⁸⁹

Kumar weist im Artikel „The End of Utopia“ darauf hin, dass bereits in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts von der Politik selbstbewusst die Verbesserung der Lebensverhältnisse durch die Industrialisierung der Gesellschaft aufgezeigt und als quasi utopischer Zustand beworben wurde.¹⁹⁰ Unter Historikern gilt der Zeitraum zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem Beginn der wirtschaftlichen Rezession Mitte der 70er Jahre als Phase des beispiellosen, außergewöhnlichen Aufschwungs („Golden Years/Age“ etc.), die jedoch erst in der Retrospektive als solche identifiziert wurde.¹⁹¹ Die Abhängigkeit des utopischen Diskurses von realen gesellschaftlichen Entwicklungen zeigt sich hier zum einen als zeitlich verzögert, denn erst gegen Ende dieser sozioökonomisch betrachtet „Goldenen Zeiten“ tauchen wieder vermehrt Eutopien auf. Paradoxerweise hinkt das Zukunftsparadigma der Utopien ihrem realen Entstehungskontext ein wenig hinterher – bedingt auch durch den literarischen Produktionsprozess wird als Momentaufnahme die „Zukunft der

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 409f; 416f.

¹⁸⁶ Vgl. Moylan 2000: 186. Als Beispiele können hier Werke wie Stephen Kings unter dem Pseudonym Richard Bachman herausgegebener Roman *The Running Man* (1982) oder Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* (1985) genannt werden. Auch das Untergenre des Cyberpunk formierte sich zu dieser Zeit mit der als Begründungswerk angesehenen *Neuromancer*-Trilogie von William Gibson (1984-1988).

¹⁸⁷ Der Begriff wurde, analog zu dem der ‚kritischen Eutopie‘ und mit Bezug auf diese, von Lyman Tower Sargent eingeführt, siehe Sargent 1994: 9. Bei Raffaella Baccolini wurde er weiter ausgearbeitet in ihrem Aufsatz „Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood and Octavia Butler“, Tom Moylan kritisiert auf diesen bezogen jedoch die fehlende historische Abgrenzung des Begriffs und bezeichnet die von Baccolini genannten vor den 80ern und 90ern entstandenen Beispiele als „Vorläufer“. Vgl. Moylan 2000: 188.

¹⁸⁸ Vgl. Moylan 2000: 183, 186.

¹⁸⁹ Ebd., S. 184.

¹⁹⁰ Vgl. Kumar, Krishan: The Ends of Utopia. In: *New Literary History* 41/3, (2010), S. 557.

¹⁹¹ Vgl. Hobsbawm 1995: 257f.

Vergangenheit“ abgebildet. Zum anderen wird deutlich, dass nicht nur die gegenwärtig messbaren Werte der Börsenindizes für utopische Strömungen verantwortlich zeichnen, sondern wie seit jeher auch die Projektion wenig beachteter, marginalisierter gesellschaftlicher Problematiken. Diese neuen, ‚kritischen Dystopien‘ (Suvin bestätigt das definitorische Konzept, bevorzugt jedoch die Bezeichnung ‚Fallible Dystopia‘¹⁹²) widmen sich häufig, wie schon die kritischen Eutopien, kulturell oder politisch marginalisierten Gruppen¹⁹³: Beispiele wie Marge Piercys *He, She and It* (1991) oder Octavia Butlers *Earthseed*-Serie (1993-1998) greifen feministische und ökologische Thematiken auf und verweigern sich einer klaren Dystopie/Eutopie-Zuordnung¹⁹⁴; auch Jameson grenzt diese Erscheinungen von klassischen Anti-Utopien im Stile Orwells ab.¹⁹⁵ In Analogie zu den kritischen Eutopien erhalten sich die kritischen Dystopien „einen eutopischen Kern“, der in Form von Hoffnung auf Wandel der schlechten Gesellschaft oder Umsetzung einer anti-hegemonialen Enklave o. Ä. ausgedrückt wird.

Bis in die späten 90er Jahre des 20. Jahrhunderts – und neueren Untersuchungen zufolge sogar bis ins 21. Jahrhundert¹⁹⁶ – erscheinen solche Dystopien, die kritisch den eigenen alternativen Gesellschaftsentwurf hinterfragen. Ihr historischer Ausgangspunkt fällt zusammen mit dem Niedergang der Sowjetunion, was aber in der auf die anglo-amerikanische Literatur konzentrierten Forschung wenig Beachtung findet.¹⁹⁷ Wie jedoch schon zuvor geschildert, bezieht der utopische Diskurs häufig grundsätzliche Spannungsmomente aus der Dichotomie Kapitalismus/Sozialismus. Der Einfluss dieser

¹⁹² Vgl. Suvin 2003: 196.

¹⁹³ Vgl. Moylan 2000: 189.

¹⁹⁴ Vgl. Sargent 1994: 7.

¹⁹⁵ Vgl. Jameson 2005: 198f.

¹⁹⁶ Diese beispielhafte Auswahl an Artikeln und Monografien behandelt kritische Dystopien des 21. Jahrhunderts: Hall, Alexander Charles Oliver: *Dyscontent. The Critical Dystopia in 21st Century American Culture*. BA-Thesis, University of Arkansas, ProQuest Dissertations Publishing 2009; Stillman, Peter G.: *Twenty-First Century Critical Dystopias*. In: Kłosiński, Michał; Maj, Krzysztof M.; Olkusz, Ksenia (Hrsg.): *More After More. Essays Commemorating the Five Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia*. Poland: Facta Ficta Research Centre 2016, S. 56-73; Mirrlees, Tanner: *Hollywood's Uncritical Dystopias*. In: *CineAction* 95, (2015), S. 4–15.

¹⁹⁷ In der Forschungsliteratur der anglo-amerikanischen Utopie-Studien (mit den in dieser Arbeit häufig zitierten Vertretern Lyman Tower Sargent, Tom Moylan, Raffaella Baccolini und Darko Suvin) kommt dieser zeitgeschichtliche Wendepunkt kaum zum Tragen.

Zeitenwende auf die Utopie, ausgelöst durch das offizielle Ende der Sowjetunion 1991 bzw. der Öffnung des Ostens 1989, soll im nächsten Punkt näher untersucht werden.

Eine Forschungsfrage, die sich durch das eben Geschilderte für die in Kapitel 4 untersuchten Werke ergibt, ist, ob sie dem Untergenre der kritischen Dystopie zuzuordnen sind. Ihr Aussagen scheinen auf den ersten Blick kaum mehr einer politischen Agenda unterworfen: Sie haben sich abgelöst von den Totalisierungswarnungen der Anti-Utopien, aber auch von den offenkundig ökologischen oder feministischen Anliegen der kritischen Eutopien. Welche soziopolitisch kontextualisierten Aussagen die untersuchten Romane sich zum Ziel setzen und von welchen zeitgenössischen Thematiken sie beeinflusst wurden, erscheint im Licht der geschilderten Verbindung des utopischen Diskurses mit dem jeweiligen historischen Kontext als valide Fragestellung.

3.2.5 Das Ende der Utopie

Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion entfiel für die westliche Welt die Konfrontation mit einer Realutopie, die die bestehenden liberalen, kapitalistischen, westlichen Demokratien in Frage gestellt hatte. Dieser östliche Machtblock hatte im Konflikt mit dem kapitalistischen Westen (allen voran den Vereinigten Staaten von Amerika) lange als Projektionsfläche für die Angst vor einer „anderen“ Gesellschaftsordnung gedient. Unsere Auffassung moderner Industriestaaten, so argumentiert Hobsbawm, wurde nachhaltig durch die Ereignisse ab der Oktoberrevolution 1917 beeinflusst, in dem Sinne, dass unser sozioökonomisches Denken in die (wenn auch retrospektiv gesehen teilweise „künstlichen“ oder „willkürlichen“) „binären Oppositionen“ Kapitalismus und Sozialismus unterteilt.¹⁹⁸ Mit dem Scheitern des Experiments Kommunismus entfiel nun diese für den utopischen Diskurs spätestens seit dem 19. Jahrhundert bedeutsame Dichotomie¹⁹⁹; eine Ära, die von den Einflüssen der Russischen Revolution geprägt gewesen war, ging zu Ende.²⁰⁰ Für die sozialutopische Theorie war der Einfluss besonders schwerwiegend: In Osteuropa wurde „das Ende der Utopie“ proklamiert, da die reale Umsetzung der marxistischen Vorstellung

¹⁹⁸ Vgl. Hobsbawm 1995: 4.

¹⁹⁹ Jameson betont, dass zukünftige Eutopien nicht ohne anti-kapitalistische bzw. sozialistische Elemente erdacht werden können (Vgl. Jameson 2005: 196f). Jamesons Gewichtung des „Anti-Kapitalistischen“ weist unter anderem auf diese Dichotomie im utopischen Diskurs hin, mit dem Kapitalismus als weltweit vorherrschender sozioökonomischer Struktur.

²⁰⁰ Vgl. Hobsbawm 1995: 4.

missglückt war; im Westen hingegen ertönte selbstgefällig gar die Rede vom „Ende der Geschichte“ mit dem Kapitalismus als nun einzig validem Wirtschafts- und Gesellschaftssystem.²⁰¹ Das „Ende des utopischen Zeitalters“ verkündeten auch konservative Historiker wie Joachim Fest oder Ernst Nolte in Rückbezug auf Karl Popper.²⁰²

Die Interpretation dieses historischen Wendepunkts für den utopischen Diskurs mündet aber nicht ausschließlich in der „Verkündung seines Todes“; der Utopieforscher Saage prognostiziert, dass sich die kommenden Utopien thematisch von der „autoritäre[n] Variante des utopischen Denkens, die von Platon und Morus ihren Ausgang nahm“, abwenden müssten.²⁰³ Weiters könne es nicht „die eine“ ideale Gesellschaftsform geben, sondern der Diskurs müsse pluralistisch und demokratisch bleiben; die Utopie dürfe keinen Verwirklichungsanspruch stellen; und sie sollte selbstkritisch sein.²⁰⁴ Literarisch deutete sich vor allem der letzte Punkt schon im Bestand der kritischen Eutopien ab, die den Totalitarismusverdacht (wie er beispielsweise bei Popper formuliert wird) durch die implizit angelegte Kritik und Reflexion dieser Problematik vorwegzunehmen versuchten. Auch Jameson geht auf die zu erwartende Utopieproduktion infolge des Zerfalls der Sowjetunion ein: Dadurch, dass sich „die historischen Alternativen zum Kapitalismus“ in der Praxis nun als „nicht überlebensfähig und unmöglich“ herausgestellt hätten, wäre die Zeit für Utopisten gekommen, in dieser transformativen Phase neue sozioökonomische Formen zu entwerfen – es gäbe „keine Alternative zur Utopie“, da die sozialistischen Anliegen der Linken praktisch gescheitert wären.²⁰⁵ Kumar bezieht in einem Artikel zurecht die Frage auf diese Feststellung, wo die Sozialutopien nun aber bleiben würden, wenn dies die logische Konsequenz dieses bedeutsamen Ereignisses wäre.²⁰⁶ Viel eher ist davon auszugehen, dass die „Konjunktur des Wortes [Utopie]“, dessen Nutzung im Lichte des Versagens des

²⁰¹ Kumar, Krishan: The Ends of Utopia. In: *New Literary History* 41/3, (Sommer 2010), S. 558.

²⁰² Vgl. Saage, Richard: Keine ideale Gesellschaft mehr, nirgends. Die Zukunft der politischen Utopie. In: *Indes* 2, (2012), S. 71.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 72.

²⁰⁵ Jameson 2005: xii; Übersetzung durch Autor.

²⁰⁶ Vgl. Kumar 2010: 552.

kommunistischen Realsozialismus nun verdächtig naiv wirken würde, „ihren vorläufigen Tiefpunkt [erreicht hätte]“.²⁰⁷

Das „Ende der Geschichte“, das mit dem „Ende der Utopie“ in zeitgeschichtlicher Verschränkung ab der Auflösung der Sowjetunion proklamiert wurde, spiegelt sich in den geistigen Strömungen der westlichen Hemisphäre im späten 20. Jahrhundert. In dem Artikel „The End of History?“ des zuvor wenig bekannten Francis Fukuyama wurde der Sieg des Westens im Hegelschen Sinne als Realisierung des menschlichen Ringens um Freiheit und als deterministisches Erreichen dieser Endstufe in Form der liberalen, kapitalistischen Demokratie ausgedeutet.²⁰⁸ Während bei ihm dieses „Ende“ so zum einen positiv als Durchsetzung westlicher Ideale und Werte interpretiert wurde²⁰⁹, findet sich gleichzeitig Kritik an der damit verbundenen steigenden Ökonomisierung, dem Konsumismus, den ökologischen Problemen und der – aus ideologischer Leere entstehenden – Langeweile der post-historischen Gesellschaft.²¹⁰ Ein Hang zur Nostalgie würde ebenso daraus resultieren.²¹¹

Dieser „Endism“ findet auch kulturtheoretisch Niederschlag als endzeitliche, eschatologische Stimmung: So lässt sich beispielsweise in der Literatur eine Wiederbelebung von Dekadenzmotiven feststellen, die – wie schon in der *fin de siècle*-Literatur – als Reaktion auf sozioökonomische Veränderungen und die voranschreitende Kommodifizierung gelesen werden können.²¹² Zum anderen wird der Mangel an neuen

²⁰⁷ Schölderle 2017: 9.

²⁰⁸ Der originale Artikel „The End of History“ von Fukuyama erschien im Sommer 1989 in der Washingtoner Zeitschrift *The National Interest* und wurde weltweit übersetzt, rezipiert und diskutiert (Fukuyama, Francis: *The End of History*. In: *The National Interest*, 16, (Sommer 1989), S. 3-18.). Es wurde mehrfach kritisiert, dass Fukuyama Hegels Geschichtsverständnis missdeutete – vgl. dazu auch: Atlas, James: *What Is Fukuyama Saying? And to Whom Is He Saying It?*. In: *The New York Times Magazine*, 22.10.1989. <https://www.nytimes.com/1989/10/22/magazine/what-is-fukuyama-saying-and-to-whom-is-he-saying-it.html>, 25.01.2022.

²⁰⁹ Fukuyama haftet offensichtlich einem neokonservativen, evolutionistischen Weltbild an, dass die Verwestlichung im Zuge der ökonomischen und kulturellen Globalisierung gutheißt. Außerdem erinnert diese Form der Rhetorik an die „Utopisierung“ des kapitalistisch-westlichen Systems, die bereits unter Punkt 3.2.4. angesprochen wurde.

²¹⁰ Vgl. Fukuyama 1989: 18.

²¹¹ Ebd.

²¹² Vgl. dazu: Annesley, James: *Decadence and Disquiet. Recent American Fiction and the Coming „Fin de Siècle“*. In: *Journal of American Studies* 30/3/3, (Dezember 1996), S. 365-379. Annesley führt als Vergleichswerke des 20. Jahrhunderts Romane aus dem Genre der ‚blank fiction‘ an.

Ideen bzw. Ideologien, den auch Fukuyama anprangert²¹³, nicht nur bezüglich soziopolitischer Entwürfe, sondern auch anhand der innerhalb des westlichen intellektuellen Diskurses vorherrschenden „Post-Ismen“ sichtbar. Dieses terminologische Paradigma etablierte sich zwar bereits ab der Mitte des 20. Jahrhunderts, gerade aber die „post-industrielle Gesellschaft“ als antizipierter, großer sozialer Wandel verwirklichte sich (trotz früherer Einführung des Begriffs) erst in den 1980er Jahren²¹⁴ – und in den 90ern folgte wiederum die theoretische Abgrenzung zur vorhergehenden Zeitperiode der Post-Moderne mit Begriffen wie Post-Postmoderne oder Meta-Moderne.²¹⁵ Diese „post-historische Endzeit“ schlägt sich so auch im kulturwissenschaftlichen Vokabular nieder. Konzepte wie das des ‚Capitalist Realism‘ von Mark Fisher reagieren mit Resignation auf die scheinbare Alternativlosigkeit dieses „End of History“ und drücken die Unmöglichkeit aus (auch für die dystopische Fiktion), überhaupt noch Alternativen abseits des Kapitalismus zu entwerfen, der sich jegliche Form von Subversion und Protest einverleibt hat und wieder nur vermarktet.²¹⁶

Auf den Einfluss dieser Absage an den Utopie-Begriff sowie des Zeitgeistes des ‚Endism‘ auf die untersuchten Romane von José Saramago, Paul Auster, Cormac McCarthy und Kazuo Ishiguro soll in Kapitel 4.5 näher eingegangen werden. An den vorangehenden Beispielen der ‚kritischen‘ Eutopie sowie Dystopie war bereits ersichtlich (siehe Punkt 3.2.4 *Zeit zu hoffen?*), dass die literarischen Thematiken sich zusehends von einer ideologisch festgefahrenen Stellungnahme bzw. Positionierung zur großen Systemkonfrontation Kapitalismus/Sozialismus abwenden und die eigene utopische Vision menschlichen Zusammenlebens (ob „gut“ oder „schlecht“) mehrdimensional betrachten, wobei meist die Problematiken marginalisierter Gruppen im thematischen Fokus stehen.

²¹³ Vgl. Fukuyama 1989: 18.

²¹⁴ Vgl. Hobsbawm 1995: 302.

²¹⁵ Der Begriff der Post-Postmoderne taucht vor allem im anglo-amerikanischen Sprachraum ab der Mitte der 1990er Jahre auf und stellt den Versuch dar, eine Abgrenzung zum nun scheinbar „aus der Mode gekommenen“ Postmodernen vorzunehmen, vgl. Lopez, Jose; Potter, Garry (Hrsg.): *After Postmodernism. An Introduction to Critical Realism*. London: The Athlone Press 2001, S. 4. – Übersetzung durch MS. Das Konzept der Meta-Moderne ortet eine Wiederbelebung und Vermengung von modernen sowie postmodernen Strategien, bei dem der Meta-Begriff sowohl das Über/Außerhalb-Liegende als auch das Dazwischenliegende meint. (Vgl. dazu: Akker, Robin van den; Vermeulen, Timotheus: *Notes on Metamodernism*. In: *Journal of Aesthetics & Culture* 2/1, (2010), DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677, 26.01.2022.)

²¹⁶ Siehe dazu: Fisher, Mark: *Capitalist Realism. Is there no Alternative?* Ropley: O Books 2009, S. 1-12.

Die kritische Aufarbeitung einer bewährten, kanonisierten Struktur durch die Form der ‚kritischen Utopie‘ und die hier in Folge vorgenommene Untersuchung der ausgewählten Romane („jenseits der Extreme“), unter anderem hinsichtlich ihrer Reaktion auf zeitgenössische Diskurse, ist nicht ohne Rekurs auf einflussreiche Vorbilder beziehungsweise Vorgänger möglich. Deshalb soll im Anschluss anhand dreier Beispiele der ‚klassischen Dystopie‘ des ‚Kurzen 20. Jahrhunderts‘ gezeigt werden, welche Motive und Strukturen sie aufgrund der gemeinsamen Entstehungsperiode (mit der vorherrschenden Dichotomie Kapitalismus/Sozialismus) teilen.

3.2.6 Dystopien der Extreme

In diesem von Eric Hobsbawm als „Zeitalter der Extreme“ bezeichneten Zeitraum entstanden die hier als ‚klassische Dystopien‘ aufgefassten Werke *Nineteen Eighty-Four* von George Orwell (1949), *Brave New World* von Aldous Huxley (1932) und *Wir* von Yevgeny Zamyatin (1920). Aufgrund ihrer Kanonisierung im dystopischen Diskurs dienen sie bis heute als Vergleichsobjekte, die ab der Moderne den literarischen Grundstein für zahlreiche dystopische Topoi, Perspektiven und Elemente gelegt haben. Dabei beziehen *Nineteen Eighty-Four* und *Brave New World* unterschiedliche Thematiken aus *Wir* (Zamyatins Werk, welches wiederum zu Wells zurückreicht): Utilitarismus und „mechanisierte Existenzen“ fanden bei Huxley Einzug, Überwachung und Denunzierung bei Orwell.²¹⁷ Diese „Dystopien der Extreme“ können in ihren auffälligen Ähnlichkeiten den Bezug zum soziohistorischen Kontext ihrer Entstehungszeit unmöglich verbergen: Das grundsätzliche Schema der totalitären Gesellschaftsordnung und ihrer Auswirkungen auf das Individuum in seiner Mitte und die damit einhergehend verwandten Motive in den Romanen von Huxley, Orwell und Zamyatin verweisen auf intersubjektiv als Bedrohung wahrgenommene Tendenzen des gemeinsam erlebten Zeitabschnitts. Die literarischen Zeugnisse der Autoren, die sich mit der großen Systemkonfrontation Totalitarismus/Liberalismus oder stellvertretend dafür zum Teil auch Kapitalismus und Sozialismus beschäftigen, können so in Zusammenhang gebracht werden mit der historischen Epochenabgrenzung durch Hobsbawm und der Bezeichnung „Zeitalter der Extreme“. Im Sinne des New Historicism wird dieser Terminus als Entität für einen gemeinsamen Entstehungszeitraum dieser literarischen Utopien bedeutsam. Trotz der schon geschilderten „Fluktuationen“ von

²¹⁷ Vgl. Kumar 1987: 229.

Eutopien und Dystopien sowie ihrer unterschiedlichen Thematiken im 20. Jahrhundert soll dieser Zeitraum als diskursives Feld des Utopischen verstanden werden, dessen sozioökonomisches Spektrum von den – zu der Zeit häufig als gegensätzliche Oppositionen verstandenen – Polen „Kapitalismus“ und „Sozialismus“ begrenzt wird.

Kapitalismus vs. Sozialismus

Orwells biographische Eckdaten zeugen von seiner Begeisterung für den Sozialismus sowie seiner fortschreitenden Ablehnung der kommunistischen Bestrebungen: Durch seine Tätigkeit als Polizist in Burma war er Teil des britischen Imperialsystems, das er gleichzeitig repräsentierte und verachtete.²¹⁸ Im Spanischen Bürgerkrieg kämpfte er auf Seiten einer anarchistisch-marxistischen Gruppierung, die jedoch von der stalinistischen Sowjetunion verfolgt und später „gesäubert“ wurde – eine Tatsache, die wesentlich zu Orwells Desillusionierung bezüglich des Kommunismus beitrug.²¹⁹ Mit dem deutlichen Verweis der Benennung der allesbeherrschenden Partei „Ingsoc“ in Orwells Roman wird die Brücke zum britischen Sozialismus geschlagen, dessen Vertreter die totalitären Tendenzen in der kommunistischen Sowjetunion, die Orwell schon 1930 ankreidete, zugunsten der ideologischen Unterstützung ausblendeten.²²⁰ Obwohl Orwell sich selbst als Sozialist bezeichnete, lehnte er den philosophisch-theoretischen Diskurs des Marxismus ab²²¹ und vertrat eine Sichtweise, die zwar den Kapitalismus als ungerechtes System anprangerte, aber auch vor der Gefahr des Totalitarismus in der zentralistischen Organisation des Kollektivismus warnte.²²² Letztere Antipathie, die auch in seinem Roman zum Tragen kommt, spiegelt sich im außerliterarischen, philosophisch-utopischen Diskurs in der Gleichstellung von (Sozial-)Utopie und Totalitarismus, wie beispielsweise bei Popper. Deutliche Referenzen auf den damals realexistenten Kommunismus stellen in *Nineteen Eighty-Four* die dysfunktionale Planwirtschaft, die Hierarchisierung der Gesellschaft in *proles* und Parteimitglieder, das Ein-Parteien-System sowie die Überwachungs- bzw. Denunziationskultur dar. Ihre Energien konzentriert die wirtschaftliche Produktion auf die

²¹⁸ Vgl. Marcus, Steven: George Orwell. Biography as Literature. In: Partisan Review 60/1, Winter 1993, S. 42-50, hier S. 44.

²¹⁹ Vgl. ebd.

²²⁰ Vgl. Roback, Jennifer: The Economic Thought of George Orwell. In: The American Economic Review 75/2, (Mai 1985), S. 128.

²²¹ Vgl. White, Richard: George Orwell. Socialism and Utopia. In: Utopian Studies 19/1, (2008), S. 90.

²²² Vgl. Roback 1985: 128.

Kriegsführung, wodurch ihre Gesellschaftsmitglieder auf materieller Ebene nur ungenügend versorgt werden. Von Beginn an wird die staatliche Planwirtschaft als ineffektiv dargestellt und hat einen immerwährenden Mangel an Konsumgütern sowie biologische und architektonische Verfallserscheinungen zur Folge. Der *three-year-plan* ist eine deutliche Anspielung auf den unter Stalin eingeführten Fünfjahresplan; die damit einhergehende Assoziation politischer Säuberungen könnte beabsichtigt sein. Orwell nimmt mit *Nineteen Eighty-Four* eine zwiespältige, oszillierende Position ein, die beide Seiten dieser großen ideologischen Konfrontation des 20. Jahrhunderts widerspiegelt und in pessimistischer Resignation endet: Denn auch der Kapitalismus wird – wie die Passagen des vermeintlich von Goldstein stammenden Buches belegen – aufgrund seiner Monopolisierungstendenzen und der gesteigerten Produktion von Gütern, die jedoch nicht der breiten Bevölkerung zugutekommen, kritisiert.²²³

Der Bezug zur Sowjetunion kommt bei Orwell, unter anderem durch die gewählten politischen Termini als ideologische Verweise, aber auch durch die materiellen Bedingungen in Ozeanien, relativ deutlich zum Tragen. Zamyatin hingegen arbeitet eine satirisch stärker verzerrte Version des totalen Staates aus. Der russische Autor, selbst Bolschewik und im Zuge der Oktoberrevolution sowie auch davor politisch aktiv, zeichnete verblüffend früh (der Roman entstand 1920) das anti-utopische Bild des „Einen Staats“, das wie die utopiekritischen Satiren der Neuzeit das Aufklärungsideal der menschlichen Vernunft und des wissenschaftlichen Rationalismus angreift. In seinem Roman wird die Mathematik zur allesbeherrschenden Ideologie²²⁴ erhoben, die Individuen sind nur „Nummern“ und folgen, im Gleichtakt wie ein Uhrwerk, der „Stundengebotstafel“, einem täglichen Stundenplan. Während, im Gegensatz zu Orwell, wirtschaftliche Fehlleistungen keine Rolle spielen und die politischen Hintergründe weniger offengelegt werden, weisen die Romane doch grundsätzlich ähnliche Muster auf: Der Protagonist führt Tagebuch, erlangt durch diese Reflexionen eine kritische Sicht auf die Gesellschaft, übt – zusammen mit einer weiblichen

²²³ Vgl. ebd., S. 127.

²²⁴ Sogar die Philosophie und Ethik des „Einen Staats“ und seiner „Nummern“ basieren auf der Mathematik, auf einem „System wissenschaftlicher Ethik [...], d. h. einer Ethik, die auf Subtraktion, Addition, Division und Multiplikation basiert“. Siehe Samjatin, Evgenij: *Wir*. Neue Übersetzung. (Zuerst 1920). Bremen: dearbooks 2014: S. 15. (Anm.: Die Ausgabe verwendet für den Titel des Autors eine veraltete Transliterationsart; in dieser Arbeit wurde die aktuell geläufigere Transliteration nach englischsprachigem Vorbild genutzt: Yevgeny Zamyatin.)

Figur – einen Akt der Rebellion aus, dessen Scheitern nicht mit dem Tod, sondern einer psychologischen beziehungsweise „neurologischen“ Behandlung bestraft wird. Dass Orwell Zamyatins Roman kannte und als Vorlage nutzte, ist gewissermaßen erwiesen.²²⁵ *Wir* wurde trotz seiner weniger direkten Verweise auf den Kommunismus sowohl in den USA als auch in der Sowjetunion als anti-sowjetisch aufgefasst.²²⁶ Zamyatin richte sich jedoch durch die abstrakteren, analogischen Verweise eigentlich gegen den Perfektionsanspruch des totalitären Staatsmodells an sich, gegen „das utopische Bild einer ‚entropisch‘ erstarrten Gesellschaft, das Endstadium, auf das sich nach [seiner] Meinung unsere technisierte Zivilisation hinentwickelt“.²²⁷ Auch Orwells alternativer Gesellschaftsentwurf erhebt – in Form der Parteimacht – Ewigkeitsanspruch²²⁸, zeigt sich jedoch in einem eher „zyklischen“ Prozess des immer Wiederkehrenden verfangen: die andauernde Ausnahmesituation des Kriegszustands mit den sich abwechselnden Kriegsgegnern, die laufende Geschichtsverzerrung, die wohl immer wieder eintretende Überführung von Rebellen durch die fingierte *brotherhood*. Die weniger konkreten Bezüge zur Sowjetunion bei Zamyatin (im Vergleich zu *Nineteen Eighty-Four*) können dem frühen Entstehungszeitpunkt (vor dem umfangreichen Ausbau des unterdrückenden, kommunistischen Apparates), der schon zu diesem Zeitpunkt restriktiven Kunstpolitik des Regimes²²⁹ und einer allgemein avantgardistischeren Ästhetik des Autors zugeschrieben werden.

Huxleys *Brave New World* teilt mit Zamyatins *Wir* die oberflächliche gesellschaftliche Perfektion, die Orwell in *Nineteen Eighty-Four* durch niederschlagende materielle und inhumane Bedingungen ersetzt (Mangel, Schmutz, Ineffizienz, Angst, die geringe Lebenserwartung der *proles*). Aus diesem Grund kann *Nineteen Eighty-Four* – im Gegensatz zu den beiden anderen Werken – nicht als anti-utopisch eingestuft werden (siehe dazu auch

²²⁵ Orwell veröffentlichte 1946 eine Rezension des Werks im *Tribune Magazine*. Siehe Orwell, George: Review. We by E.I. Zamyatin. In: *Tribune Magazine*, 04.01.1946, online unter: <http://www.orwelltoday.com/weorwellreview.shtml>, 12.04.2022.

²²⁶ Suvin, Darko: Ein Abriß der sowjetischen Science Fiction. In: Barmeyer, Elke (Hrsg.): *Science Fiction. Theorie und Geschichte*. (Uni-Taschenbücher, 132). München: Wilhelm Fink Verlag 1972, S. 323f.

²²⁷ Leech-Anspach 1976: 69.

²²⁸ „Can you not understand that the death of the individual is not death? The Party is immortal.“ (Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four*. (Zuerst 1949) London: Penguin Books 2008: S. 282)

²²⁹ Zamyatin war direkt der kulturfeindlichen Kunstpolitik der Sowjets ausgesetzt; er galt schon vor 1925 (mit Einsetzung der RAPP als Festsetzer ideologischer Richtlinien) als zu wenig konform, zu wenig proletarisch (Vgl. Leech-Anspach 1976: 10f.) *Wir* wurde 1929 durch den Abdruck von Auszügen in der Prager Zeitschrift „Das Freie Rußland“ zum Streitfall in den russischen Schriftstellervereinigungen und Zamyatin als anti-sozialistisch und anti-sowjetisch verurteilt (Ebd., S. 14-19).

Fußnote 39 auf S. 14), sondern als rein dystopisch. Huxleys *Brave New World* unterscheidet sich jedoch von den beiden anderen Romanen durch die Kritik an den vermeintlichen Freiheiten der westlichen Kapitalismus- und Konsumkultur. Es herrscht materieller Wohlstand und auch auf die immateriellen Bedürfnisse der Gesellschaftsmitglieder wird Wert gelegt: Sexueller Austausch wird gefördert, Psychopharmaka wie „Soma“ sind leicht verfügbar, Krankheiten gibt es nicht, und der Tod wird akzeptiert respektive verdrängt. Dennoch ist der Protagonist Bernard Marx unzufrieden und äußert nonkonformistische Ansichten, wodurch er zum klassischen „Außenseiter“ innerhalb der utopischen Gesellschaft wird, die einer strengen, biologisch fundierten Klassenordnung unterliegt. Diese beruht auf den wissenschaftlich gesteuerten Reproduktions- und Konditionierungsverfahren, die das ausschlaggebende Novum in *Brave New World* bilden. In satirischer Weise wird das Verfahren der Massenproduktion nun auch biologisch angewandt.²³⁰ Die „klassenlose Gesellschaft“ als Marxistisches Ideal steht hier nicht unter Beschuss, sondern im Gegenteil die (sozialdarwinistisch anmutende) Klassengesellschaft, die perfekte Bedingungen für ein kapitalistisches System schafft, indem von den „einfachen Arbeitern“ bis hin zu den Wissenschaftlern alle in ihre Rollen hineingeboren werden. Die demographische Steuerung reagiert auf die Produktionsbedingungen und -erfordernisse – die Bevölkerung wird diesen angepasst, statt umgekehrt. Das Ideal einer relativ „egalitären“ Gesellschaft (*proles* und „Nummern“) mit Führer („Big Brother“ und „Wohltäter“) weicht dem Kastensystem der wissenschaftlich gesteuerten und dem Markt angepassten Prädestination.

Individuum vs. Kollektiv

Eine grundsätzliche Verbindung zwischen den drei Romanen besteht in der seit jeher von Utopien direkt oder indirekt thematisierten Dichotomie von Individuum (Freiheit) und Kollektiv (Sicherheit/Stabilität). Diese Grundthematik kann ausgehend von Platons *Politeia* bis hin zur heutigen dystopischen Jugendliteratur nachvollzogen werden: Mit Massenphänomenen wie der *Panem*-Trilogie von Suzanne Collins, der *Divergent*-Reihe von Veronica Roth oder den *Maze*-Romanen von James Dashner ist das klassische dystopische Narrativ der Auflehnung gegen ein totalitäres, ungerechtes System, das häufig in Klassen strukturiert ist, sehr präsent. Wie zuvor schon geschildert, muss diese Gesellschaftsordnung nicht zwingend „sozialistisch“ strukturiert sein – dennoch basieren Dystopien noch immer

²³⁰ Vgl. Huxley, Aldous: *Brave New World*. (Zuerst 1932). London: Penguin Books 1964: 17f.

zumeist auf anti-kapitalistischen Modellen, in denen kollektive Werte über individuellen stehen.

Auch die drei hier herangezogenen Romane behandeln diesen Konflikt: In Form des Protagonisten, der sich einer übergeordneten, kollektiven Ordnung bewusst wird, die bestimmte individuelle Bestrebungen einschränkt. Dieser Bewusstwerdungsprozess wird in zwei Romanen direkt begleitet: In *Wir* und *Nineteen Eighty-Four* in Form der Aufzeichnungen für die INTEGRAL von Protagonist D-503 sowie des Tagebuchs von Winston. In Huxleys Werk wird in Übereinstimmung mit der inneren Logik der biologischen Prädestination Bernards Individualismus durch pränatale Schäden erklärt. Diese physiologische Besonderheit macht ihn zum eigenbrötlerischen Außenseiter, der außerdem Gefühle der Verliebtheit und Eifersucht entwickelt – verpönte Anzeichen von monogamem Verhalten in *Brave New World*. Die Erfahrung der Freiheitseinschränkung durch gesellschaftliche Grundregeln, durch die bestimmte Bedürfnisse oder Wünsche systematisch unterdrückt werden, verbindet alle drei Romane – genauso wie die sexuelle Beziehung zu einer Frau, die (nur) als Katalysator für das Schicksal des „In-Ungnade-Fallens“ der Hauptfigur dient. Der Sozialismus bietet sich durch seine stärkere Gewichtung des Kollektivs eher als dystopische Vorlage an, zumindest, wie schon zuvor erläutert, ab der Jahrhundertwende beziehungsweise vor allem ab der Oktoberrevolution. Im Gegenzug kann festgestellt werden, dass zum Zeitpunkt größter (wirtschaftlicher) Freiheit die Sozialutopien in Erscheinung treten:

Since More, utopias have appeared regularly but sporadically in literature, with a great increase around the close of the nineteenth century. This later vogue clearly had much to do with the distrust and dismay aroused by extreme laissez-faire versions of capitalism, which were thought of as a manifestation of anarchy.²³¹

Fortschritt und Technologie

Der technologische Fortschritt steht in einem wechselseitigen Verhältnis zum wirtschaftlichen Aufschwung ab der Industriellen Revolution: Er bedingt zum einen die erhöhte Produktivität, zum anderen führen die freigesetzten Mittel und Ressourcen zu immer neueren Entwicklungen. Das Bewusstwerden des Negativpotentials immer

²³¹ Frye 1965: 325.

fortschrittlicherer Technologien (das sich auch literarisch niederschlug) wurde bereits in Punkt 3.2.1 *Tödliche Technologien* thematisiert.

Auch die klassischen Dystopien stehen in einem zwiespältigen Verhältnis zu Technologie und Wissenschaft – vor allem *Nineteen Eighty-Four*, das insgesamt betrachtet zu den pessimistischsten Schlüssen über das Wesen der Menschheit anregt: Die fortschrittliche Technologie in Orwells Roman wird nicht dem Zweck der Verbesserung allgemeiner Lebensbedingungen zugeführt, sondern vom Parteiapparat allein für die Unterdrückung und Überwachung der eigenen Bevölkerung, die der Machterhaltung dienen, sowie für die Kriegsführung genutzt. Die mangelhafte Infrastruktur, Nahrungs- und Gesundheitsversorgung unterstreichen diesen einseitigen Einsatz fortschrittlicher Technik und Wissenschaft, die nur ein Vehikel zur Aufrechterhaltung der Ordnung sind, nicht aber ihr Daseinsgrund. In diesem Punkt kommen sich die anti-utopischen Romane von Zamyatin und Huxley näher: Die vorgestellten Städte sind sauber und modern, die Grundversorgung der Einwohner lässt an nichts Materiellem mangeln, das Angebot an Freizeitmöglichkeiten und die Arbeitsstruktur wirken fortschrittlich und gut ausgebaut. In beiden Romanen finden sich außerdem Referenzen auf die Wirtschaftsethik der Massenproduktion und Prozessoptimierung (Ford in *Brave New World* respektive Taylor in *Wir*). Oberflächlich gesehen ist das Geschilderte eutopisch. Trotzdem wird das Technologiepotential auch in seinen negativen Seiten beleuchtet: Die Stabilität der Gesellschaft in Huxleys Erzählung ist abhängig von kulturellen Opfern (Familie, Kunst, „Leidenschaft“ im Allgemeinen), die Reproduktion schafft eine diskriminierende Klassengesellschaft, deren niedrigste Kaste mit Drogen im Zaum gehalten wird und Züge der Sklaverei trägt. Als am ehesten wissenschaftlich orientierte Dystopie der drei steht bei Huxley weniger das politische System, als seine in Biologie und Psychologie begründete Daseinsberechtigung im Zentrum.²³² In *Wir* ist die Bedeutung der technologischen Nova am geringsten: Die Nahrung auf Basis von Erdöl zur Abschottung der Natur, die gläserne Stadt zur Zerstörung der Privatsphäre und das Integral als Begründung des Beginns von D-503s Aufzeichnungen sind weniger handlungstragend als das konzeptuelle Novum des vollständig rationalisierten Denkens. Diese Ideologie der Rationalität begründet die zunehmende Steuerbarkeit der

²³² Huxley kommentierte im Vorwort zu seinem Roman die wissenschaftliche Ausrichtung: „The theme of *Brave New World* is not the advancement of science as such; it is the advancement of science as it affects human individuals.“ (Huxley 1964: S. 9)

Bevölkerung – womit der „Fortschrittlichkeit“ des Denkens gegenüber kritischer Stellung bezogen wird, als der der Technologie.

Handlungsaufbau als Drama

Wie anhand dieser drei Punkte schon ersichtlich wurde, folgen die gewählten Beispiele der ‚klassischen Dystopie‘ auch einem bestimmten Handlungsschema, das zum Teil unter Punkt 2.4.1 geschildert wurde. Dabei entspringt dieses vor allem dem Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Kollektiv oder – stellvertretend dafür – Freiheit und Sicherheit/Stabilität. Passend zur pessimistischen Ausrichtung der Dystopie folgt die Handlung meist einem tragischen Aufbau, der dem Schema des klassischen fünftaktigen Dramas (nach Gustav Freytag²³³) nicht unähnlich ist.

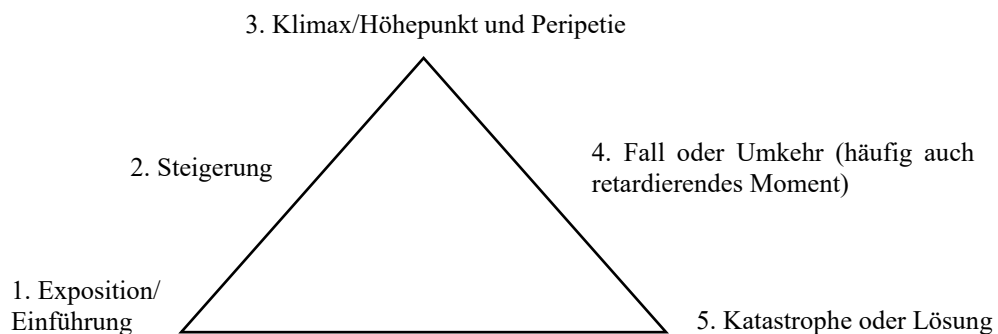


Abbildung 1: Aufbau des klassischen Dramas nach Freytag

Dabei können den einzelnen Handlungsphasen in den hier herangezogenen Dystopien ähnliche strukturelle Merkmale und Motive zugewiesen werden. In allen drei Romanen erfolgt die Einführung *in medias res*, keine Beschreibung der alternativen Gesellschaft wird der Handlung vorangestellt.²³⁴ Die Exposition erfordert eine erhöhte hermeneutische Leistung des Lesers, um die Stück für Stück offenbarte Welt zu erfassen. *Wir* und *Nineteen Eighty-Four* werden eröffnet mit der Aufnahme eines Tagebuchs durch den

²³³ Der deutsche Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Gustav Freytag entwarf im 19. Jahrhundert das noch heute geläufige theoretische Konzept des fünftaktigen geschlossenen Dramas nach pyramidalem Aufbau (in Anlehnung an Aristoteles' dreigliedriges Schema). Siehe Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. (zuerst 1863), Berlin: Autorenhaus 2003, S. 94-114.

²³⁴ Siehe dazu Baccolini/Moylan 2003: 5.

Protagonisten²³⁵, die verschriftlichte Form der Reflexivität, die den Grundstein für Protest und Auflehnung bildet. *Brave New World* fokussiert in der Einführung noch nicht den Protagonisten Bernard Marx, sondern bedient sich geschickt des Motivs einer Studentenführung durch das Novum des Werks, die Reproduktionsanlagen und die *Hatchery and Conditioning Centres*. Dieser Handlungsphase kann in utopischen Erzählungen (aber auch häufig in allgemein phantastischen) eine überdurchschnittliche Relevanz zugewiesen werden, da der Leser (wie schon unter Punkt 2.4.1 beschrieben) den vorgestellten Gesellschaftsentwurf mit der eigenen Realität und – gegebenenfalls – dem soziohistorischen Entstehungskontext des Werkes mental abgleichen muss.

Dieser Einführung folgt die Steigerung der Handlung, bei der der Reflexivitätsprozess des Protagonisten voranschreitet und – im Falle der drei Romane – dieser seine Gedanken einem Gefährten eröffnet. Er findet Mitstreiter in seinem Zweifel am System – ein klassisches Sujet des dystopischen Romans: Winston und D-503 wenden sich den weiblichen Charakteren Julia und I-330 zu, die sie in ihrer Systemkritik bestärken und vorantreiben. Bernard teilt seine Kritik an der weniger repressiven Gesellschaft des Weltstaats mit diversen Figuren (Lenina und Helmholtz) – sein Handlungsstrang wird jedoch von dem John abgelöst, der als zweiter Protagonist in Erscheinung tritt. Bernards Exilierung nach Island, die ihm wegen einer „häretischen“ Aussage seinem Vorgesetzten gegenüber droht, wird dadurch aufgeschoben. Johns Eintritt ins Geschehen bringt das eher klassisch eutopische Reisemotiv mit sich: Dabei wird John als Fremder in die dystopische Gesellschaft eingeführt, der Aufbau beginnt erneut von vorn und steigert sich durch Johns kompliziertes Verhältnis zu Lenina sowie seine zunehmende Ablehnung des vermeintlichen Paradieses. Das Aufgreifen eines typisch eutopischen Motivs unterstreicht den anti-utopischen Charakter von *Brave New World* noch expliziter. Bernard hingegen erlebt eine Phase der gesellschaftlichen Akzeptanz und Beliebtheit, indem er John als kurioses Objekt präsentiert und so für seine Zwecke instrumentalisiert.

Die Handlung erreicht in der Folge ihren Höhepunkt in den Romanen. In *Wir* und *Nineteen Eighty-Four* kulminiert sie in der Verwirklichung eines gegen die Regierung gerichteten

²³⁵ Während dieser Tatsache in Orwells Werk deutlich Ausdruck verliehen wird, möchte D-503 seine Aufzeichnungen für die INTEGRAL füllen mit dem, „was ich sehe, was ich denke – genauer, was wir denken (ausdrücklich: wir, denn WIR soll auch der Titel meiner Aufzeichnungen sein)“ (Samjatin 2014: 6). Der Bezug zum Titel der beiden Romane findet auf den ersten Seiten statt.

Plans: Winston und Julia treffen O'Brien, einen vermeintlichen Systemgegner, und schließen sich in Folge der *Brotherhood* an. D-503 versucht, den Rebellen, denen auch I-330 angehört, beim Diebstahl der INTEGRAL zu helfen. Bernard erlangt durch Johns Anwesenheit nie dagewesene Beliebtheit und wird kühner in seinen kritischen Aussagen. John hingegen verursacht als zweiter Protagonist aus *Brave New World* nach dem Tod seiner Mutter Aufruhr bei der Soma-Verteilung an Deltas.

Doch diesen Höhepunkten der Rebellion folgt eine Wendung, das retardierende Moment und schließlich die Katastrophe: Als Winston und Julia beginnen, die Wahrheit durch Goldsteins Buch zu erfahren, werden sie festgenommen und ins *Ministry of Love* gebracht, wo sich herausstellt, dass O'Brien dort arbeitet und die *Brotherhood* sowie Goldstein womöglich eine Erfindung der Partei sind. Winston und Julia verraten unter Folter ihre Liebe zueinander. Dieses letzten Akts der Rebellion beraubt führen sie ein trostloses Dasein als gebrochene, konforme Parteimitglieder. Auch der Plan zur Sabotage der INTEGRAL in *Wir* scheitert und D-503 wird von I-330 dafür verantwortlich gemacht. In die Gläserne Stadt dringen Rebellen ein, gleichzeitig wird sie von Nummern überlaufen, denen mit Hilfe eines neuen Verfahrens („Große Operation“) ihre Seele beziehungsweise das Fantasiezentrum aus dem Gehirn entfernt wurde. Dieses retardierende Moment mündet am Ende darin, dass auch D-503 diesem Verfahren unterzogen wird. Er betrachtet verständnislos seine früheren emotionalen, individualistischen Aufzeichnungen und blickt freudig dem „Sieg der Vernunft“²³⁶ entgegen. Bernard tritt letzten Endes, nachdem seine Beliebtheit durch Johns Fehlverhalten wieder sinkt, doch seinen Exilaufenthalt in Island an. John verzweifelt an der Oberflächlichkeit und Infantilität der Gesellschaft und begeht Selbstmord. Die jeweilige „Katastrophe“ bildet den Abschluss der Erzählung: Sie mündet im Tod des Individualisten. Bei Winston und Julia sowie D-503 auf symbolisch-psychologische Art, bei Bernard durch die Exilierung, seinen „gesellschaftlichen Tod“, und bei John in Form des Selbstmords.

Diese dramatische Struktur muss nicht zwangsweise von dem pessimistischen Ausblick auf die Unveränderlichkeit der dystopischen Gesellschaft abgeschlossen werden, wie in diesen Beispielen. Ein tradiertes Muster lässt sich dennoch feststellen: Die Exposition, bei der das

²³⁶ Samjatin 2014: 200.

hintergründige Setting der alternativen Welt vorgestellt wird²³⁷, nimmt eine besondere Stellung innerhalb des dystopischen Romans ein. Dabei reicht die Einführung häufig bruchstückhaft weit in die Handlung hinein. Ihre Steigerung geht einher mit dem zunehmenden Bewusstsein der oppressiven Struktur bei der Hauptfigur – und parallel dazu meist beim Leser. Am Klimax findet ein Akt der Rebellion statt. Dieser kann scheitern, muss aber nicht. Die Auflösung am Ende kann in eine Katastrophe für das Individuum münden, das sich nun dem Kollektiv unterwerfen muss/will. Aber auch ein Zusammenbruch der Ordnung, die Errichtung einer neuen oder ein offenes Ende sind möglich. Forsters *The Machine Stops* als sehr frühes dystopisches Werk (1909) folgt in seinen Grundzügen ebenso diesem Schema wie Bradburys *Fahrenheit 451* (1953) oder Atwoods *The Handmaid's Tale* (1985). Aber auch im 21. Jahrhundert greift rezente Jugendliteratur (die eingangs erwähnten Reihen beispielsweise) auf diesen Aufbau zurück. Apokalyptische Literatur beziehungsweise ‚post-catastrophe novels‘ weichen meist, wie in Punkt 2.4.3 bereits erläutert, aufgrund der Thematik von diesem strukturellen Schema ab, da hier der Zusammenbruch einer Ordnung oder das *Danach* beschrieben wird – was häufig jedoch wiederum die Grundlage für das Entstehen neuer alternativer Gesellschaftsmodelle bildet. Das Momentum der Apokalypse kann dadurch häufig als „Prequel“ der dystopischen sozialen Organisation gesehen werden – oder aber als ihr „Sequel“, wenn der Zusammenbruch der inneren Revolte oder Revolution (wie in Forsters *The Machine Stops*) folgt.

Natürlich wird dieses Schema von kritischen Dystopien reflektiert und herausgefordert sowie von postmodernen Romanen dekonstruiert und durchbrochen, beispielsweise von Ransmayrs *Morbus Kitahara* (1995) oder Wallace' *Infinite Jest* (1996), die dystopische Merkmale aufweisen. Auch die im Folgenden untersuchten ‚Dystopien jenseits der Extreme‘ entsprechen nur mehr teilweise diesem klassischen Aufbau; wie von Saage für die Zeit nach dem Ende des Realsozialismus formuliert, wird die Abwendung von der autoritären Staatsdystopie²³⁸ (und der damit einhergehenden typischen Struktur, Handlung und inhaltlichen Ausrichtung) anhand einiger Beispiele der Belletristik ersichtlich gemacht.

²³⁷ Suvin nennt den besonderen, für das Verständnis erforderlichen Lesemodus *feedback oscillation*, siehe Punkt 2.4.1.

²³⁸ Vgl. Saage, Richard: Keine ideale Gesellschaft mehr, nirgends. Die Zukunft der politischen Utopie. In: *Indes 2*, (2012), S. 71.

4 Dystopien jenseits der Extreme

Unter Punkt 3 *Dystopie und historischer Kontext* wurde eingehend die Abhängigkeit der utopischen Vorstellungswelt von ihrem jeweiligen soziohistorischen Kontext dargebracht. Es wurde aufgezeigt, dass ab dem 19. Jahrhundert häufig die sozioökonomische Dichotomie Kapitalismus/Sozialismus sowie (teilweise stellvertretend dafür) Liberalismus/Totalitarismus das Feld der utopischen Spekulation abgrenzten. Die im Folgenden zu untersuchenden Werke, Paul Austers *In the Country of Last Things* (1987), Kazuo Ishiguros *Never Let Me Go* (2005), Cormac McCarthys *The Road* (2006) sowie José Saramagos *Die Stadt der Blinden*²³⁹ (1995), stellen eine Auswahl an dystopischen Werken aus dem Zeitraum gegen oder nach dem Ende des ‚Kurzen 20. Jahrhunderts‘ dar. Bewusst wurden hier Werke von renommierten Literaten gewählt, die nicht der Jugendliteratur oder einem bestimmten Genre (beispielsweise der Science Fiction) zugeordnet werden, sondern vielmehr der anspruchsvollen Literatur mit postmodernen Einflüssen. Struktur, Motive und Stilistik der Untersuchungsobjekte werden in diesem Teil der Arbeit auf Gemeinsamkeiten, aber auch Abweichungen gegenüber der kanonisierten Form der literarischen Utopie des 20. Jahrhunderts untersucht. Diese Untersuchung ist nach Themenkomplexen geordnet, die angelehnt sind an die unter Punkt 3.2.6 aufgezeigten Schemata. Dabei eröffnen sich strukturelle und motivische Parallelen zwischen den Romanen, die über oberflächliche Thematik und Stoffwahl hinausgehen und auf eine Neuorientierung des literarisch-utopischen Diskurses des ‚Zeitalters jenseits der Extreme‘ verweisen, der mit tradierten Genreerwartungen bricht. Dem vorangestellt findet sich zur besseren Orientierung ein kurzer historischer Überblick sowie eine Vorstellung der einzelnen Werke und ihrer Autoren.

4.1 Historischer Überblick

Die ausgewählten Werke umfassen den Zeitraum von 1987 (*In the Country of Last Things*) bis 2006 (*The Road*). Während also das früheste untersuchte Beispiel noch gegen Ende von Hobsbawms ‚Zeitalter der Extreme‘ angesiedelt ist, sind Ishiguros *Never Let Me Go* (2005) sowie McCarthys *The Road* (2006) schon dem 21. Jahrhundert zuzuordnen.

²³⁹ Titel des portugiesischen Originals: *Ensaio sobre a cegueira*, zu Deutsch: „Essay über die Blindheit“.

Unter Punkt 3.2.5 *Das Ende der Utopie* wurde bereits ausführlich der Einfluss des Zusammenbruchs der Sowjetunion auf die Prognosen betreffend den utopischen Diskurs geschildert. Das proklamierte „End of History“, das den weltweiten, philosophisch-politischen Sieg der westlichen, kapitalistischen Demokratie verkündete, schien ein Ausscheiden jeglicher Alternativen mitzumeinen. Die wichtigsten politischen und kulturellen Entwicklungen ab diesem Zeitpunkt sollen hier kurz rekapituliert werden.

Die 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts waren geprägt von einem zaghaften wirtschaftlichen Aufschwung im Vergleich zu den ökonomisch instabilen 70er und 80er Jahren. Die vormals kommunistisch organisierten Staaten passten sich nach dem Zerfall der Sowjetunion jedoch weniger schnell dem Niveau der kapitalistischen Staaten an, als erwartet – vor allem Russland verzeichnete einen starken Abwärtstrend.²⁴⁰ In den USA als einzig verbliebener Supermacht folgte einem anfänglichen Pessimismus die ökonomischen Entwicklungen betreffend (aufgrund der Deindustrialisierung und des vermehrten globalen Wettbewerbs mit Japan als größtem Konkurrenten in den 80er Jahren) ab Mitte der 90er Jahre Optimismus, der sich auch auf die neuesten Entwicklungen der Technologie, vor allem der Informationstechnologie und der sogenannten „new economy“, stützte.²⁴¹ Das ökonomische Einholen der USA durch Europa und Japan, das ab 1950 eingesetzt hatte, schien beendet.²⁴² Die Globalisierung im Sinne eines weltweiten Zusammenschlusses von Märkten nahm aufgrund sinkender Transport- und Kommunikationskosten sowie politischer Entscheidungen zu und trug zu einem allgemeinen wirtschaftlichen Wachstum bei.²⁴³ Die nächste, eine globale Rezession auslösende Krise war die 2007 beginnende Weltfinanzkrise, in deren Folge 2009 erstmals seit dem Zweiten Weltkrieg das „Bruttoinlandsprodukt (BIP) der ökonomisch entwickelten Staaten“ abnahm.²⁴⁴

²⁴⁰ Vgl. Rhode, Paul W.; Toniolo, Gianni (Hrsg.): *The Global Economy in the 1990s. A Long-Run Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 7.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 3f.

²⁴² Vgl. ebd., S. 8.

²⁴³ Crafts, Nicholas: *The World Economy in the 1990s. A Long-Run Perspective*. In: Rhode, Paul W.; Toniolo, Gianni (Hrsg.): *The Global Economy in the 1990s. A Long-Run Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 21.

²⁴⁴ Bundeszentrale für Politische Bildung: *Globale Finanz- und Wirtschaftskrise 2008/2009*. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/zahlen-und-fakten/globalisierung/52584/global-finanz-und-wirtschaftskrise-2008-2009/>, 22.03.3033.

Mit der Auflösung der Sowjetunion 1991 wurden zwar die Stellvertreterkriege und der Kalte Krieg mit den USA beendet und das Bedrohungsszenario eines großflächigen atomaren Krieges unwahrscheinlicher, stattdessen brachen jedoch in den vormaligen Mitgliedsstaaten bis dahin unterdrückte Konflikte aus, beispielsweise im Kaukasus-Gebiet. Ein ähnlicher Vorgang betraf die ehemaligen jugoslawischen Staaten, wo schwelende ethnische Konflikte in den 90er Jahren zu zahlreichen Kriegen führten.²⁴⁵ Eine entgegen den Hoffnungen zahlreicher Experten wenig friedliche Zeit folgte: Zusätzlich zu den Konflikten in Osteuropa und der ehemaligen Sowjetunion seien beispielsweise der Zweite Golfkrieg, die Machtübernahme der Taliban in Afghanistan, der somalische Bürgerkrieg oder die Einflussnahme der USA in Panama genannt.²⁴⁶ 1992 stellt den Höhepunkt des weltweiten Kriegsgeschehens seit 1945 dar; ab da lässt sich wieder eine Rückläufigkeit bis 1997 beobachten und von da an ein stabiles Niveau bis zum Stand 2007 der Hamburger Arbeitsgemeinschaft Kriegsursachenforschung (AKUF).²⁴⁷

Die Anschläge auf das World Trade Center sowie das Pentagon am 11. September 2001 sowie in Madrid 2004 und London 2005 veränderten die Wahrnehmung von Terrorismus in den USA und auch in Europa. Ein erhöhtes Sicherheitsbedürfnis folgte der veränderten Qualität und Zielwahl der Anschläge; außerdem hatte die Zahl der von Terroranschlägen Betroffenen schon ab Mitte der 1990er in Europa wieder zugenommen.²⁴⁸ Eine der Auswirkungen des 11. Septembers waren die unter Präsident George W. Bush verkündeten Maßnahmen gegen den internationalen Terrorismus, der sogenannte „War on Terror“. Dieser rechtfertigte zum einen bestimmte militärische Interventionen²⁴⁹ und zum anderen brachte er gravierende Veränderungen in westlichen demokratischen Ländern²⁵⁰ mit sich, mit zahlreichen Eingriffen in das alltägliche Leben betreffend Handel, Mobilität,

²⁴⁵ Vgl. Black, Jeremy: Introduction to Global Military History. 1775 to the Present Day. (3. Auflage), London: Routledge 2018, S. 278-282.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 269-274;

²⁴⁷ Vgl. Schreiber, Wolfgang: Kriegearchiv. <https://www.wiso.uni-hamburg.de/fachbereich-sowi/professuren/jakobeit/forschung/akuf/kriegearchiv.html>, 21.03.2021.

²⁴⁸ Vgl. Wirtz, Sebastian; Harding, Ulf: Terroranschläge weltweit und in Europa. Historie, Überblick, aktuelle Lage. In: Notfall & Rettungsmedizin Nr. 7/ Vol. 21, (2018), S. 553.

²⁴⁹ Wie vielerorts kommentiert, ist die Einstufung als terroristische Organisation durch Machthabende seit jeher auch ein Kommunikationsmittel zur Delegitimierung politischer oder rechtlicher Forderungen von bestimmten Gruppen.

²⁵⁰ Die UN-Resolution 1373 zur Bekämpfung des internationalen Terrorismus stellt einen Eingriff in die nationale Gesetzgebung aller 189 Mitgliedsstaaten dar.

Kommunikation oder bürgerliche Freiheiten.²⁵¹ In der „Ersten Welt“ wurden direkte kriegerische Auseinandersetzungen zwischen Staaten ab den 2000er Jahren weitgehend von terroristischen Akten abgelöst. Der Unterschied besteht in der nicht-staatlichen Organisation der Angreifenden, der Missachtung von Kriegsrecht, der fehlenden Unterscheidung von Militärangehörigen und Zivilisten sowie der Wahl von als moralisch illegitim betrachteten Angriffszielen.²⁵² Nach Franz Wördemann ist das Ziel der Terroristen, „das Denken zu besetzen“ – es stehen also weniger konkrete militärische Erfolge im Fokus, als vielmehr das Erzwingen von Veränderung durch die Verbreitung von Angst.²⁵³

Die neuen Möglichkeiten der Informationstechnologie, die zwar teilweise schon ab den 80er Jahren im wirtschaftlichen Bereich zum Einsatz kamen, wurden besonders tragend ab der zweiten Hälfte der 90er Jahre. Die Einführung des World Wide Web machte das Internet zur Massenapplication, in der Kommunikationstechnologie veränderte das Mobiltelefon die Maßstäbe der Erreichbarkeit. Während 1986 schätzungsweise nur rund 1 % der weltweiten Datenströme der Telekommunikation digital flossen, waren es 2007 bereits 94 %.²⁵⁴ Die Verbreitung des Smartphones stellte Ende der 2000er eine weitere Änderung in der Nutzung und Verbreitung des Internets dar.

4.2 Literaturüberblick

4.2.1 Paul Austers *In the Country of Last Things*

Zum Autor

Der US-amerikanische Autor Paul Auster wurde am 3. Februar 1947 geboren und ist wohnhaft in Brooklyn, New York. Sein urbanes Lebensumfeld schlägt sich deutlich im literarischen Schaffen nieder. Die häufige Wahl von Großstadt-Settings zeugt außerdem von seinem Interesse für das Zusammenleben als Kollektiv und dafür, wie sich das Individuum in die Welt einfügt²⁵⁵ – ein Spannungsverhältnis, das für das utopische Denken seit jeher

²⁵¹ Marranci, Gabriele: *Wars of Terror*. London: Routledge 2020, S. 4.

²⁵² Vgl. Townshend, Charles: *Terrorismus. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Reclam 2005, S.14f.

²⁵³ Vgl. Wördemann, Franz: *Mobilität, Technik und Kommunikation als Strukturelemente des Terrorismus*. In: Funke, Manfred (Hrsg.): *Terrorismus. Untersuchungen zur Strategie und Struktur revolutionärer Gewaltpolitik*. Düsseldorf: Droste 1977, S. 145.

²⁵⁴ Hilbert, Martin; López, Priscila: *The World's Technological Capacity to Store, Communicate, and Compute Information*. In: *Science*, April/332, 2011, S. 64.

²⁵⁵ Brown, Mark: *Paul Auster. (Contemporary American and Canadian Writers)*, Manchester/New York: Manchester University Press 2007, S. 2.

von Bedeutung ist. Austers meistverkauftes Werk, die New-York-Trilogie, fokussiert das bei ihm wiederkehrende Motiv der Metropole New York und verdeutlicht seine widerstrebenden Gefühle der Stadt gegenüber: Anonymität, Komplexität, eine gleichzeitige Anziehungs- und Abstoßungskraft.²⁵⁶ Die zentrale Rolle der Stadt als komplexer und ambivalenter Handlungsraum spiegelt sich auch in der hier untersuchten Novelle *In the Country of Last Things*, in der viele traditionell urbane Zuschreibungen dekonstruiert werden. Charakteristisch für seine Romane sind nicht nur die Urbanität und die widersprüchliche Einstellung ihr gegenüber, sondern auch die Frage der Identität und das Mittel des Storytellings als identitätsstiftende sowie soziale Aktivität.²⁵⁷ Auch Sprache, ihre Beziehung zur materiellen Welt und ihre Fähigkeit, das urbane Leben abzubilden, stehen wiederholt im Zentrum von Austers ontologisch-literarischen Überlegungen.²⁵⁸ Der sich daraus ergebende, implizite Sprachzweifel, schlägt sich in *In the Country of Last Things* besonders deutlich nieder, was unter Punkt 4.8.2 näher erläutert wird.

Inhalt

Die Protagonistin Anna Blume schildert in Form eines umfänglichen Briefes an einen anonymen, ihr nahestehenden Empfänger ihr Leben in einer nicht namentlich genannten Großstadt (im Roman nur „the city“), die offensichtlich einem sozio-ökonomischen, undefinierten Zusammenbruch zum Opfer gefallen ist. Es herrschen die für ein ‚post-catastrophe novel‘ typischen, anarchistischen Zustände; Hunger und Obdachlosigkeit bilden die Norm für den überwiegenden Anteil der Bevölkerung.

Anna ist dort auf der Suche nach ihrem Bruder. Er wurde als Journalist in die ausländische Stadt gesandt um über ihren Zusammenbruch zu berichten. Als er verschwand, folgte Anna ihm nach. Das typisch eutopische Motiv des Reiseberichts wird in Form ihres Briefes aufgegriffen und ins Dystopische gekehrt. Dieser Brief deckt dabei einen Zeitraum von mehreren Jahren ab, in denen Anna sukzessive zum Teil der Stadtbevölkerung wird und die Umstände als neue Lebensrealität akzeptiert. Vom Außenseiter wird sie zum stereotypen Bewohner – die klassisch-dystopische Entwicklung des Protagonisten wird dadurch rückwärts abgespielt. Der Zusammenbruch der westlichen Konsumgesellschaft und die

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 3.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 4.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 7f.

Folgen der urbanen Armut (ein Hauptanliegen des Werks) werden großteils satirisch überspitzt und münden bei Anna in ontologische Überlegungen zur Vergänglichkeit der Dinge und in Gedanken über Ethik und Moral in einer sich leerenden Welt.

Zunächst arbeitet Anna als *object hunter* (eine Art Müllsammlerin), kommt vorübergehend bei einem älteren Ehepaar, Isabella und Ferdinand, unter und findet später Sam, den Nachfolger ihres Bruders, der in der National Library an einem Buch über die Stadt arbeitet. Die beiden werden ein Paar. Sie wird jedoch durch unglückliche Umstände von Sam getrennt, schwer verletzt und verliert ihr ungeborenes Kind. Im Woburn House, einer privat geführten Wohltätigkeitseinrichtung, rettet man ihr das Leben. Eines Tages taucht Sam als einer der Bewerber für einen Aufenthalt im Woburn House auf und beide arbeiten von nun an dort. Als die Geldreserven der Einrichtung immer knapper werden, beschließen die letzten Mitarbeiter und die Besitzerin zu versuchen, die Stadt zu verlassen. Diese ist – wie viele eutopische und dystopische Metropolen – inzwischen von der Außenwelt abgeriegelt. Es bleibt offen, ob dies gelingt.

4.2.2 Kazuo Ishiguros *Never Let Me Go*

Zum Autor

Kazuo Ishiguro wurde am 8. November 1954 in Nagasaki, Japan, geboren. Seine Familie wanderte in das Vereinigte Königreich aus, als er fünf Jahre alt war. Diese Migrationserfahrung prägt auf subtile Weise sein Gesamtwerk: Die Erfahrung der Andersheit und die Beschäftigung mit der eigenen Identität finden sich in vielen seiner Romane, auch im hier untersuchten *Never Let Me Go*. Wie bei Auster ist die Identitätssuche eng an den Prozess des Erzählens geknüpft: Ihre beiden hier untersuchten Dystopien bedienen sich der Ich-Perspektive und bieten dem Leser einen intimen Einblick in das Innenleben der Protagonistin. Häufig wird Ishiguro einem postkolonialen Diskurs zugeordnet oder als „Diaspora-Autor“ bezeichnet.²⁵⁹ Er selbst beschreibt seine Romane als ‚international novels‘, deren Stoff zwar fest in Raum und Zeit angesiedelt sei, jedoch ‚nationale und linguistische Grenzen‘ überschreite und durch seinen universellen Gehalt Leser aus unterschiedlichsten Kulturkreisen anspreche, ohne in kulturellen Relativismus zu

²⁵⁹ Vgl. beispielsweise Belau, Linda; Cameron, Ed: Writing in Translationese. Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* and the Uncanny Dialect of the Diasporic Writer. In: *Diaspora. A Journal of Transnational Studies* 16/12, Frühling/Herbst 2007, S. 67-91.

verfallen.²⁶⁰ Dabei ist das Verhältnis von Erzählung und Setting bei Ishiguro ein besonderes: Zweiteres rückt in den Hintergrund, um Universalität zu gewährleisten, da die Leser laut Ishiguro fähig sein sollen, zu sehen „that it’s also about things that are happening over and over again“.²⁶¹ Dies steht im Widerspruch zu der großen Bedeutung, die dem Setting der Utopie beziehungsweise Science Fiction unter Punkt 2.2 als „treibende Kraft“ zugesprochen wurde. Aus diesem und anderen Gründen bricht der SF-Roman *Never Let Me Go* mit tradierten Genreerwartungen, nähere Erläuterungen dazu finden sich vor allem unter Punkt 4.4 und 4.8. Gleichzeitig tritt bei Ishiguro ein Fatalismus zu tage, der die Figuren bisweilen als Schauspieler in den ihnen kontextuell zugewiesenen Rollen zeigt²⁶² – ein Motiv, das sich in der häufig thematisierten fehlenden Rebellion im untersuchten Roman widerspiegelt.

Inhalt

Kathy H. schildert ihre idyllische und privilegierte Kindheit und Jugendzeit in der einer *boarding school* ähnelnden Einrichtung Hailsham und parallel dazu ihre gegenwärtige Betätigung als Pflegerin. Diese parallel laufenden Erzählebenen enthüllen allmählich Kathys festvorgeprägten Lebensweg: Sie ist ein Klon, dessen Schicksal als Organ-Ersatzteillager mit vorangehender Pfl egetätigkeit feststeht. Ishiguros Stilistik sowie der Handlungsaufbau unterwandern dabei tradierte Muster und enttäuschen Genreerwartungen, die dieser Stoff vermeintlich vorgibt.

Kathys Zeit in Hailsham, das sich als elitäre Betreuungseinrichtung für Klonkinder herausstellt, unterteilt sich in idyllische Kindheitserinnerungen und die nach und nach erlangten Informationen zur eigenen Identität und zu dem Schicksal als Klon. Eine wichtige Rolle spielt Kreativität, die in Hailsham besonders gefördert wird. Auch über die anschließende Zeit in den Cottages spannt sich der Erinnerungsbogen, wo die 16-Jährigen ihre ersten Schritte in die Unabhängigkeit wagen. Dabei steht im Zentrum der ganzen Erzählung die Beziehung zu Kathys wichtigsten Freunden Ruth und Tommy. Die

²⁶⁰ Groes, Sebastian; Matthews, Sean: Your Words Open Windows for Me. The Art of Kazuo Ishiguro. In: Diess. (Hrsg.): Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives. London/New York: Continuum International Publishing Group 2009, S. 2f.

²⁶¹ Ebd. S. 4.

²⁶² Vgl. ebd., S. 8.

Hauptfiguren der Erzählung sind Klone und damit untypischerweise keine stereotypen Utopie-Bewohner, sondern eine instrumentalisierte Minderheit.

In Einschüben der Jetzt-Zeit erfahren wir, dass Kathy bereits Ruths Pflegerin war. Sukzessive rückt die chronologische Aufarbeitung voran bis zum aktuellen Zeitpunkt. Als sie schlussendlich Tommy pflegt, versuchen sie, einen „Aufschub“ seiner Spende zu erreichen, der nur verliebten Paaren vergönnt ist. Bei einem Besuch bei Madame erfahren sie jedoch, dass dieser Aufschub nur ein Mythos ist. Und auch der Zweck der kreativen Förderung wird enthüllt: Ihre Kunst sollte als Beweis ihrer Seele dienen. Das „humanitäre“ Projekt Hailsham ist inzwischen jedoch gescheitert. Tommy und Kathy reagieren auf diese Information mit einer Passivität, die den Erwartungen an den traditionellen SF-Stoff des Romans nicht entspricht. Letzten Endes wird Tommys Tod hingenommen und Kathy freut sich, endlich ihr Pflegerinnendasein gegen das einer Spenderin eintauschen zu können.

4.2.3 Cormac McCarthys *The Road*

Zum Autor

Der US-amerikanische Autor Cormac McCarthy wurde 1933 in Providence, Rhode Island, geboren und wuchs im Süden der Vereinigten Staaten (Tennessee) auf. Viele seiner Romane können, in der Tradition William Faulkners oder Flannery O’Connors stehend, dem Southern Gothic zugeordnet werden. Von der Fachkritik wird McCarthys Werk häufig geographisch nach Schauplatz unterteilt in die früheren ‚Southern novels‘ und die darauffolgenden ‚Western novels‘, die die spätere Hälfte seines Schaffens ab dem Roman *Blood Meridian* (1985) großteils umfassen und – der Bezeichnung entsprechend – im Westen der USA angesiedelt sind, den McCarthy als literarisch unterrepräsentiert empfand.²⁶³ Mit *The Road* kehrt McCarthy wieder zu einem Handlungsschauplatz im Osten der USA zurück. Seine weitreichende Beschäftigung mit religiösen und philosophischen Fragestellungen durchzieht sein gesamtes Werk, in dem häufig die Existenz Gottes, der freie Wille und Schicksal thematisiert werden. Dabei zeigt McCarthy meist die Menschheit von ihrer schlechtesten Seite – und thematisiert dennoch die „Möglichkeit der Erlösung“²⁶⁴, für

²⁶³ Vgl. Cooper, Lydia R.: *The Southwest*. In: Frye, Steven (Hrsg.): *Cormac McCarthy in Context*. Cambridge: Cambridge University Press 2020, S. 24.

²⁶⁴ Frye, Steven: *Life and Career*. In: Ebd. (Hrsg.): *Cormac McCarthy in Context*. Cambridge: Cambridge University Press 2020, S. 6, Übersetzung durch MS.

die der Autor jedoch keine einfachen Antworten liefert. In *The Road* sind diese Themenkomplexe erstmals in einen dystopischen Kontext eingebettet. Der für ihn typische Naturalismus²⁶⁵ zeigt sich in dem mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten Roman, in dem durch eine unbestimmte Katastrophe (ob menschengemachte Atombombe oder Meteoriteneinschlag ist ungewiss) zum einen auf die Destruktivität des Universums, aber in Folge auch auf die Brutalität des Menschen verwiesen wird.²⁶⁶ Seine ästhetische Ausrichtung kann als Vereinigung von scheinbaren Gegensätzen beschrieben werden: Als Verbindung von Realismus und Symbolismus, bei dem sich unter der mimetischen Oberfläche doch Allegorien verbergen.²⁶⁷

Inhalt

Ein namenloser Vater zieht mit seinem namenlosen Sohn in einem post-apokalyptischen Nordamerika Richtung Süden. Durch eine nicht näher definierte Katastrophe²⁶⁸ ist die Natur dieser Welt in ein totes, prähistorisches Stadium zurückgefallen und der Himmel durch Asche verdunkelt. In diesem typischen *post-catastrophe*-Setting streben die letzten wenigen Überlebenden nach Wärme und Nahrung, die sie entweder durch Konserven oder Kannibalismus gewinnen. Vater und Sohn verweigern sich dieser letzten Praxis und schieben ihr wenig Hab und Gut in einem Einkaufswagen über verlassene Highways und durch verlassene Städte. Die allegorische Dimension der Erzählung verbindet sich dabei mit dem Banalen und Alltäglichen. Sie erleiden Rückschläge, wie beispielsweise die Konfrontation mit kannibalistischen Banden und den Verlust ihres Einkaufswagens, aber machen auch Glücksfunde wie einen unangetasteten Schutzbunker voller Lebensmittel. Auf

²⁶⁵ Ein Zuordnungsversuch von McCarthys dichter und dunkler Prosa weist diese dem Amerikanischen Naturalismus zu, der geprägt ist von der literarischen Beschäftigung mit „the discrepancy between human ideals and the evidence of actual experience in the natural world“. Siehe Link, Eric Carl: McCarthy and Literary Naturalism. In: Frye, Steven (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*. Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 151.

²⁶⁶ Vgl. Frye, Steven: *Life and Career*. In: Ebd. (Hrsg.): *Cormac McCarthy in Context*. Cambridge: Cambridge University Press 2020, S. 11.

²⁶⁷ Vgl. Vanderheide, John: *Sighting Leviathan. Ritualism, Daemonism and the Book of Job in McCarthy's Latest Works*. In: *The Cormac McCarthy Journal* Vol. 6, Special Issue: *The Road*, Herbst 2008, S. 107.

²⁶⁸ McCarthy selbst äußerte in einem Interview 2009 anlässlich der Verfilmung von *The Road*: „I don't have an opinion. At the Santa Fe Institute I'm with scientists of all disciplines, and some of them in geology said it looked like a meteor to them. But it could be anything—volcanic activity or it could be nuclear war. It is not really important. The whole thing now is, what do you do?“ Siehe Jurgensen, John: *Hollywood's Favorite Cowboy*. In: *The Wall Street Journal*, 20.11.2009, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704576204574529703577274572>, 06.04.2021.

der Weiterreise erfolgt das einzige friedliche Zusammentreffen mit einem fremden alten Mann, mit dem sie ein Abendessen teilen. Darauf besteht der Sohn, der entsprechend der christlichen Symbolik des Romans mit messianischen Attributen versehen ist. Als sie schließlich die Küste erreichen, die als Ziel für undefinierte, vage Hoffnungen gedient hatte, müssen sie feststellen, dass auch hier keine neuen Entwicklungen auf sie warten. Nachdem der Sohn einige Tage unter Fieber gelitten hat, wird ihnen ihr gesamtes Hab und Gut gestohlen, sie können den Dieb jedoch ausfindig machen und ihre Besitztümer zurückfordern. Bei einer weiteren Konfrontation mit Fremden erleidet der Vater eine Pfeilverletzung am Bein und verstirbt. Entgegen jeglicher Wahrscheinlichkeit wird sein Sohn von einer fremden Familie aufgenommen und der Roman endet somit – beinahe der inneren Logik der Erbarmungslosigkeit widersprechend – leicht hoffnungsvoll.

4.2.4 José Saramagos *Die Stadt der Blinden*

Zum Autor

José Saramago wurde 1922 in Portugal geboren und verstarb 2010 auf Lanzarote. Der Autor stammt aus ärmsten Verhältnissen (seine Eltern waren Landarbeiter ohne Grundbesitz) und arbeitete bis 1966 hauptsächlich an nicht-fiktionalen Texten (Kolumnen, Übersetzungen). Saramago war Zeit seines Lebens Unterstützer der Kommunistischen Partei. Der Stil des literarischen Autodidakten ist bezeichnend für die Postmoderne: Er erkundet in seinem literarischen Schaffen unterschiedlichste Formen des zeitgenössischen Romans.²⁶⁹ Dabei zeugt Saramagos Literatur gleichzeitig von der Beschäftigung mit aktuellen Thematiken auf politischer, wirtschaftlicher oder gesellschaftlicher Ebene, wie beispielsweise Euthanasie, Klontechnik oder Globalisierung.²⁷⁰ Diese Verbindung von politischem Engagement, journalistischer Tätigkeit und literarischem Schaffen bietet – wie schon bei Orwell – scheinbar eine fruchtbare Grundlage für die Schöpfung von Utopien. Neben dem hier untersuchten Roman *Die Stadt der Blinden*²⁷¹ ist auch Saramagos *Im Zentrum*²⁷² dem utopischen Spektrum zuzuordnen. Gleichzeitig werden bei ihm universale Fragen der

²⁶⁹ Vgl. Amorim, Silvia: José Saramago. Art, théorie et éthique du roman. Paris: Editions L'Harmattan 2010, S. 273.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 13.

²⁷¹ Titel des portugiesischen Originals: *Ensaio sobre a cegueira*, zu Deutsch: „Essay über die Blindheit“.

²⁷² Originaler Titel des portugiesischen Romans: *A Caverna*, zu Deutsch: „Die Höhle“.

Freiheit, Identität, Moral oder der *Conditio humana* verhandelt.²⁷³ Saramago vertritt in seinen Werken eine moralische und ethische Position, die sich vor allem für „Rücksichtnahme und Respekt gegenüber anderen“²⁷⁴ einsetzt, ohne dies in didaktischer Form zu vermitteln; Gewissensfragen werden als Reflexionsanstoß aufgeworfen. In *Die Stadt der Blinden* verdeutlicht sich dies vor allem in der Figur der Frau des Arztes, die sich in einer ungewollten Machtposition als einzige Sehende unter Blinden wiederfindet und häufig den Eigennutzen gegen moralische Grundsätze aufwiegen muss.

Inhalt

Durch eine mysteriöse Epidemie erblinden die Bewohner einer nicht näher genannten Stadt nach und nach. Wie auch in Auster *In the Country of Last Things* und McCarthys *The Road* bleibt der genaue Ort des Geschehens ungewiss, wodurch eine allegorische Ausdeutung des Textes unterstützt wird. Im Zentrum der Erzählung steht ein Augenarzt und seine Frau, die durch wundersame Weise gegen das sogenannte „Weiße Übel“ immun zu sein scheint. Die Erkrankten und potentiell Infizierten werden getrennt voneinander in den beiden Flügeln einer stillgelegten Irrenanstalt vom Staat unter Quarantäne gestellt und dort sich selbst überlassen. Durch eine Gruppe neuhinzugekommener Blinder entwickelt sich ein System der Ausbeutung und des Terrors im Kampf um die täglichen Essensrationen. Die hygienischen und sozialen Zustände werden immer unerträglicher. Ein furchtbarer Höhepunkt der Unmenschlichkeit wird durch die sexuelle Ausbeutung der Frauen in der Anstalt erreicht. Die „neue Gesellschaft“, die sich in der Isolation bildet, wirft ein dystopisches Licht auf die Solidarität und Organisationsfähigkeit des Menschen, wenn diesem die gewohnten Strukturen in einem apokalyptischen Szenario abhandenkommen.

Wenige Zeit später bleiben die Essenslieferungen aus und der Kampf um die Nahrungsmittelrationen erhärtet sich. Inmitten dieser eskalativen Situation fängt die Irrenanstalt Feuer und die Insassen stellen fest, dass die Soldaten verschwunden sind – sie müssen inzwischen wohl ebenso erblindet sein. Die Frau des Arztes verlässt daraufhin mit einer kleinen Gruppe, die aus den ersten und damit am längsten miteinander vertrauten Bewohnern besteht, die Irrenanstalt Richtung Stadtzentrum. Sie stellen fest, dass alle nun

²⁷³ Vgl. ebd., S. 14.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 12.

erblindet sind und als Nomaden auf der Suche nach Nahrung umherziehen. Die soziale Organisation ist noch weiter aufgelöst, ein Rückschritt zur Jäger-und-Sammler-Lebensweise findet statt. Für die Gruppe jedoch sorgt die Frau des Arztes, in deren Wohnung sie Unterschlupf finden. Sie sorgt dort für ein im Ansatz zivilisiertes und geordnetes Miteinander, kümmert sich um die Essensversorgung, wäscht die Blinden und liest abends vor. Am Ende des Romans erlangt sukzessive jeder der Erblindeten das Augenlicht zurück – das Warum bleibt offen und verweist, genauso wie zahlreiche Zitate, auf die metaphorische Dimension der Blindheit.

4.3 ‚Utopie Kapitalismus‘ und staatliche Macht

Was die Dystopien des ‚kurzen 20. Jahrhunderts‘, wie in Punkt 3.2. dargelegt, mitgeprägt hat, bisweilen direkt, bisweilen weniger direkt, war der schwelende Systemkonflikt zwischen Osten und Westen, Sozialismus und Kapitalismus. Dabei wird in der utopischen Literatur häufig mit den jeweiligen Verheißungen beider scheinbar unvereinbarer Weltansichten abgerechnet. In Werken wie Huxleys *Brave New World* wird beispielsweise der moralische Verfall durch den Kapitalismus angeprangert. Einer der untersuchten Romane geht hier noch einen Schritt weiter: Austers *In the Country of Last Things* malt das Bild einer dystopischen Gesellschaft, das die prinzipielle Funktionalität eines laissez-faire-Kapitalismus in Frage stellt. In dem 1986 erschienenen Roman werden besonders perfide die Erscheinungsformen eines neoliberalen Kapitalismus, die sich vor allem ab den 80er Jahren bemerkbar machten, in übersteigerter Form nachgezeichnet. Massenarbeitslosigkeit und Obdachlosigkeit sind in Austers Erzählung die Norm für eine breite Schicht der Bevölkerung – dieser Tatsache entspricht die steigende Obdachlosigkeit ab Beginn der 80er Jahre in den USA, eine Folge der zunehmenden Arbeitslosigkeit, erhöhten Lebenskosten und Einsparungen im staatlichen Sektor, der zuvor die Auswirkungen von Wirtschaftskrisen abgefangen hatte.²⁷⁵

²⁷⁵ Vgl. Burt, Martha M.: *Over the Edge. The Growth of Homelessness in the 1980s*. New York: Russell Sage Foundation 1992, S. 3.

Was in *In the Country of Last Things* zu diesem Zusammenbruch geführt hat, bleibt – typisch für die Mehrzahl der hier untersuchten Romane²⁷⁶ – im Dunkeln. Das Wirtschaftssystem ist nicht mehr in der Lage, durch die Produktion von Konsumgütern und Dienstleistungen eine Lebensgrundlage für die Bevölkerung zu bieten, weshalb Güter *und* Arbeit rar sind. Ironischerweise erblühen in Austers Novelle kapitalistische Triebe sogar ohne Produktion und Waren, die es zu verteilen gäbe: *renegade grocers* verkaufen teilweise gefälschte Lebensmittel („eggs and oranges filled with sawdust, bottles of piss pretending to be beer“²⁷⁷), an den künstlich errichteten Straßensperren aus Müll wird Maut verlangt²⁷⁸, *rental agencies* bewerben nicht-existente Wohnungen („advertising fraudulent apartments in order to attract people to their offices and collect a fee from them“²⁷⁹), *phantom landlords* verlangen Schutzgeld von Wohnungsbewohnern.²⁸⁰ All diese Punkte verweisen satirisch auf Praktiken einer ultra-liberalen, kapitalistischen Organisationsform, in denen jegliche Kontrollinstanzen fehlen (Verkauf mangelhafter Güter bzw. nicht-existenter Dienstleistungen). Vor allem aber der letzte Punkt bildet einen Klimax zu den vorangehenden: In anderer Formulierung werden hier die realen Bedingungen eines Mietverhältnisses beschrieben, wodurch die Wirkungsweise des *cognitive estrangement* nach Suvin wieder in eine formalistische Verfremdung umgewandelt wird, die parodistisch auf reale Zustände verweist.

Auster zeichnet eine freie Marktwirtschaft, die nicht, wie durch die Mechanismen der „Unsichtbaren Hand“ vorhergesagt²⁸¹, zu einem allgemeinen Wohlstandsanstieg führt, da keinerlei Konsumgüter oder Dienstleistungen mehr erzeugt oder verteilt werden. Die kapitalistische Fortschrittsgläubigkeit, die sich durch das profitorientierte Handeln des

²⁷⁶ Das ‚Novum‘ der veränderten Welt (siehe Punkt 2.3 *Utopie und Science Fiction*) lässt sich zwar in allen Romanen identifizieren, der Ursprung der Seuche in *Die Stadt der Blinden* sowie der Verwüstung in *The Road* und in *In the Country of Last Things* bleibt jedoch unerklärt. Dieser mangelnde Versuch einer rationalen bzw. kausalen Darlegung wird in Punkt 4.5 näher besprochen. Einzig Ishiguros *Never Let Me Go* bietet in der institutionalisierten Verwendung von Klon-Organen den traditionellen Ausgangspunkt einer Extrapolation gegenwärtiger Tendenzen.

²⁷⁷ Auster 2005: 5.

²⁷⁸ Ebd., S. 6.

²⁷⁹ Ebd., S. 8.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Obwohl der mutmaßliche Begründer dieses Prinzips, der schottische Ökonom Adam Smith (1723-1790), die Metapher nur inkonsequent in seinen Schriften nutzte, wurde sie dennoch Idiom für die Wirkungsweise des sich selbst regulierenden Marktes. Vgl. Rothschild: Adam Smith and the Invisible Hand. In: *The American Economic Review*, 84/2, (Mai 1994), S. 319–322.

Einzelnen eine wirtschaftliche Verbesserung für die gesamte Gesellschaft verspricht, wird vom Autor widerlegt. Frye sichtete einen Grund für die steigende Anzahl der Sozialutopien gegen Ende des 19. Jahrhunderts im zunehmenden Bewusstwerden der Schattenseiten des als anarchistisch empfundenen laissez-faire-Kapitalismus²⁸² – eine Entwicklung, die sich in analoger Weise nun gegen Ende des 20. Jahrhunderts, nach Verwerfen des Sozialismus, in zynischen, kapitalistischen Dystopien niederschlägt. Selbst in Austers verfallender Welt herrscht nämlich rege Geschäftstätigkeit – obwohl sie in materieller Hinsicht immer weniger zu bieten hat. Ein Beispiel dafür sind auch die Betätigungen als *garbage collector* bzw. *object hunter*, die die Protagonistin ausübt:

For those at the bottom, therefore, scavenging is the most common solution. This is the job for people with no job, and my guess is that a good ten to twenty percent of the population is engaged in it.²⁸³

Dieser Wegfall des für westliche Wirtschaftssysteme grundlegenden Konsumismus wird auch in *The Road* geschildert. Hier wird jedoch nicht die Phase des Zusammenbruchs der soziopolitischen Ordnung erzählt, sondern das Danach. McCarthys Roman hat sich abgewandt von der Beschreibung einer Abwärtsbewegung der Gesellschaft; hier wird ihr abruptes Ende geschildert. Die letzten Überlebenden des Romans, darunter auch die zwei Protagonisten, Vater und Sohn, leben von Konserven und sonstigen Zufallsfunden, andere Gruppen von Menschenfleisch. Trotz der umfänglichen Zerstörung in *The Road* finden sich auch in diesem als ‚post-catastrophe novel‘ zu definierenden Werk die Relikte des Konsumismus und Kapitalismus: Einkaufswagen, Werbetafeln, Tankstellenautomaten. Die beiden Romane der US-amerikanischen Autoren können auf mehreren Ebenen verbunden werden – in ihrer Darstellung des Zusammenbruchs westlicher Konsumgesellschaft und der damit assoziierten Embleme, aber auch in der Bedeutung des ‚scavenging‘, des Durchstöberns von Müll. Eine besondere Rolle spielt der Einkaufswagen (*shopping cart* bei Auster beziehungsweise *grocery cart* bei McCarthy) in den beiden Werken: Nicht mehr für den Neuerwerb einer Überfülle an Produkten und als wortwörtliches Vehikel des Käuferlebnisses wird er in den Romanen genutzt, sondern in seiner Symbolik umgekehrt. In *The Road* wird er zur Stätte des einzigen Hab und Guts – eine Nutzung, die im urbanen Raum der Lebensrealität obdachloser Menschen entspricht. Der Einkaufswagen wird dabei

²⁸² Vgl. Frye 1965: 325.

²⁸³ Auster 2005: 31.

von seiner profanen Bedeutung losgelöst und zum elementaren Überlebenswerkzeug. Als solches erweist er sich auch in *In the Country of Last Things*, wo er der Sammlung von Müll dient und damit der einzigen möglichen Erwerbstätigkeit für die Protagonistin. Das Ersetzen neuer Güter durch Abfall im Einkaufswagen entspricht der satirischen Ausrichtung von Austers Werk. Hingegen wird McCarthys Positionierung der Coca-Cola-Dose im Roman bisweilen als Verherrlichung eines Konsumguts, unkritische Bestätigung der Vorzüge des Konsumismus und in Folge des ihr zugrundeliegenden Kapitalismus gelesen.²⁸⁴ Der Sohn erfreut sich an dem außergewöhnlichen Zufallsfund:

He looked at his father and then tilted the can and drank. He sat there thinking about it.
It's really good, he said.
Yes. It is.
You have some, Papa.
I want you to drink it.
You have some.
He took the can and sipped it and handed it back. You drink it, he said. Let's just sit here.
It's because I wont ever get to drink another one, isnt it?²⁸⁵

Doch genauso kann in der Akzeptanz der Einmaligkeit dieses Erlebnisses durch den Sohn dieser als „Nicht-Konsument“ einer neuen, unkapitalistischen Generation gesehen werden.²⁸⁶ Auch die Protagonistin Anna Blume aus *In the Country of Last Things* reflektiert die Unverfügbarkeit der Produkte. Das Angebot an verschiedenen Nahrungsmitteln verkleinert sich von Tag zu Tag:

As it turns out, food is a complicated business, and unless you learn to accept what is given to you, you will never be at peace with yourself. Shortages are frequent, and a food that has given you pleasure one day will more than likely be gone the next.²⁸⁷

Diese Entleerung bildet die Antithese zum Überfluss und der Überversorgung mit immer neuen Gütern in kontemporären westlichen Konsumgesellschaften. Deren unerfreuliche Auswüchse in Form der Überproduktion, Verschwendung von Lebensmitteln, der Entsorgung von intakten Gebrauchsgütern, aber auch die wachsende Technologisierung des

²⁸⁴ Vgl. Mirrlees, Tanner: Hollywood's Uncritical Dystopias. In: CineAction 2015, Iss. 95, S. 13.

²⁸⁵ McCarthy 2006: 23f.

²⁸⁶ Vgl. Kaminsky, Inbar (2018): The Eternal Night of Consumer Consciousness. The Metaphorical Embodiment of Darkness in Cormac McCarthy's *The Road*. In: European Journal of American Studies Vol. 13, Iss. 2, DOI:10.4000/ejas.13010, 10.10.2021, S. 5.

²⁸⁷ Auster 2005: 4.

Alltags werden von den Romanen scharf kontrastiert durch permanenten Mangel und die Abwesenheit von Alltagstechnologie.

Auch in *Die Stadt der Blinden* sind die Bewohner der Irrenanstalt von einem Mangel bedroht, der vor allem die Verteilung der von der Regierung geschickten Lebensmittel betrifft. Es entwickelt sich sukzessive ein System der Macht und Ausbeutung in der sich überlassenen neuen Gesellschaft, das in seinen Grundzügen als „feudalistisch“ beschrieben werden kann. Die skrupellosesten, bewaffneten Insassen organisieren sich als Herrschaftsklasse, die mit Gewalt die Essenslieferungen an sich reißt und im Austausch dafür Wertgegenstände sowie später sexuelle „Fronddienste“ von der unterdrückten Schicht der Blinden fordert: „Nach einer Woche ließen die niederträchtigen Blinden ausrichten, dass sie Frauen wollten. Einfach so, Bringt uns Frauen.“²⁸⁸ Dieser Rückschritt in archaische Organisationsmuster steht – wie auch in den vorangehend besprochenen Romanen – in scharfem Kontrast zur Komplexität moderner Staats- und Gesellschaftsformen. Später, als die Blinden die Irrenanstalt verlassen haben, erinnert ihre Organisationsform gar an Jäger- und Sammlergruppen. Austers Roman enthält noch die Relikte bürokratischer Strukturen (bspw. *death-truck workers* oder den einmaligen Auftritt eines Polizisten); diese Reste entsprechen jedoch dem allumfassenden langsamen Verfallsmechanismus der Ordnung im Roman.

Die Abwesenheit des modernen Staats kommt nur in einem der untersuchten Werke scheinbar nicht zum Tragen: *Never Let Me Go* von Kazuo Ishiguro. Eine der unseren nicht unähnliche Welt eröffnet sich dort zunächst dem Leser. Kathy H. schildert ihre Erinnerungen, die dominiert werden von idyllischen Kindheitsmomenten in einer typischen britischen *boarding school* und den daraus erwachsenden Beziehungen zu Tommy und Ruth. Hinter dem pastoralen Ton der Schilderung verbirgt sich jedoch der Plot einer klassischen Science-Fiction-Dystopie – ein Unheimlichkeitsmoment entsteht aus dieser Differenz, das typisch ist für Ishiguros Prosa, die das Heimische in etwas Fremdes verwandelt.²⁸⁹ Im Vergleich zu den anderen drei untersuchten Werken wird eine technologisch weiter fortgeschrittene Gesellschaft geschildert, die die Möglichkeit des Klonens zur Organgewinnung nutzt – eine für die Science Fiction typische Form der Spekulation, die mit

²⁸⁸ Saramago 2015: 204.

²⁸⁹ Vgl. Belau/Cameron 2007: 72.

dem realen Durchbruch in diesem medizinischen Feld, dem Klonen des Schafes Dolly 1996, sowie den Fortschritten in der Stammzellenforschung in Verbindung gesetzt werden kann. Der Plot dieser Dystopie bewegt sich damit in traditionelleren Spuren, auch was die Thematisierung des wirtschaftlichen Systems angeht: In einem prinzipiell kapitalistischen Rahmen werden die ethischen Grenzen der wirtschaftlichen Nutzung von Wissenschaft ausgelotet – ähnlich Huxleys *Brave New World*. Die Perspektive ist jedoch eine ungewöhnliche: Die unmoralische ökonomische Nutzung²⁹⁰ potentieller Technologien wird nicht mehr von einem Mitglied der dystopischen Gesellschaft reflektiert und kritisiert. Dies wurde unter Punkt 2.4.1 als typisch dystopisches Schema definiert. Stattdessen demonstriert das direkte Produkt dieser Technologien, der Klon Kathy²⁹¹, durch ‚showing‘ auf narrativer Ebene ihre Menschlichkeit, die in scharfem Kontrast zur inhaltlichen Aberkennung derselbigen steht. Staatliche Macht wird trotz des genretypischen Plots nicht mehr – wie in den klassischen Dystopien – thematisiert und bekämpft, sondern vollständig ausgeblendet, obwohl die Regierung durch die Gesetzgebung, die Klone den Menschenstatus aberkennt²⁹², einen großen Einfluss auf das Grundkonzept des Romans hat. Die medizinische Nachfrage nach Organen hat die ethischen Kontrollinstanzen (wohl auch auf politischer Ebene) überholt; Miss Emily schildert diesen Vorgang, bei dem wissenschaftliche Entdeckungen den ethischen Bedenken vorausgingen und dadurch einen unumkehrbaren Fortschritt schufen:

But by the time people became concerned about ... about students [Anm.: Klone], by the time they came to consider just how you were reared, whether you should have been brought into existence at all, well by then it was too late. There was no way to reverse the process. How can you ask a world that has come to regard cancer as curable, how can you ask such a world to put away that cure, to go back to the dark days?²⁹³

²⁹⁰ Zu einer ausführlichen Behandlung der moralischen Fragestellungen in Bezug auf den rechtlichen und ethischen Status der Klone in Ishiguros Roman siehe Petrillo, Stephanie: Moral Theories and Cloning in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. In: *The Berkeley Undergraduate Journal* 27/1, 2014, S. 45-62.

²⁹¹ Die Wahl einer Minderheitenperspektive entspricht zwar einer ‚kritischen Dystopie‘, deren Eigenschaft des eutopischen Horizonts wird jedoch keineswegs erfüllt.

²⁹² Vgl. Petrillo 2014: 56. Petrillo betont in ihrem Essay diese Absenz des Staats: „Indeed, the most ominous, dystopian undertone within the novel has to do with the government or authority in power, about which we learn almost nothing. The society to which Kathy belongs has evidently made some law declaring that clones are not humans or persons, and that their organs can be harvested for use by others, even though this is never made explicit.“ Siehe ebd. Ihre Schlussfolgerung jedoch, dass diese Absenz zur dystopischen Ausrichtung beiträgt, ist zumindest auf formaler Ebene inkorrekt. Die Thematisierung von staatlicher Macht kann als genretypisch angesehen werden.

²⁹³ Ishiguro 2006: 262f.

Die Nachfrage nach Organen ist auch ein auf wirtschaftlicher Ebene zu verstehender Bedarf an einer Ressource, die schamlos ausgebeutet wird. Die Betreiber von Hailsham werden in ihrem Unterfangen, den Klonen ein zumindest menschenwürdiges Aufwachsen zu gewähren, außerdem durch fehlende gesellschaftliche Anerkennung und dadurch entstehende Finanzierungsprobleme gestoppt:

Our little movement, we were always too fragile, always too dependent on the whims of our supporters. So long as the climate was in our favour, so long as a corporation or a politician could see a benefit in supporting us, then we were able to keep afloat.²⁹⁴

Nach außen ist Hailsham stark vom öffentlichen Diskurs, auf dem wirtschaftliche Entscheidungen häufig basieren, abhängig. Zu Beginn wird es jedoch als anti-kapitalistischer und eutopischer Erinnerungsort geschildert. Thommy kommentiert als Kind in einem seltenen Verweis auf das „Außerhalb“: „Maybe she [Anm.: Madame] sells them [Anm.: Kunstwerke]. Outside, out there, they sell everything.“²⁹⁵ Die Kinder scheinen der gleichen Klasse zu entstammen, werden als „privilegiert“ bezeichnet, haben tadellose Umgangsformen. Verweise darauf, dass die Schüler ohne Familie seit frühester Kindheit gemeinsam aufwachsen, erinnern an Huxleys *Hatching Centres*. Als jedoch die Verbindung zur Außenwelt, das Organspende- und Pflegesystem, nach und nach offengelegt wird, erweist sich Hailsham als pseudo-eutopische Enklave inmitten eines erbarmungslos kapitalistischen Systems, deren integrativer Bestandteil es ist, wenn auch unter idealistischen Vorzeichen. Deutlich wird dies vor allem dadurch, dass die Klone Menschen sind, die einer Kommodifizierung zum Opfer gefallen sind und dadurch zu bloßen Waren degradiert werden, denen lediglich eine ethische „Produktionsform“ zugestanden wird.

Dem Überfluss spätkapitalistischer Gesellschaften wird bei Auster, Ishiguro, McCarthy und Saramago nicht mehr dialektisch die zentralistische Organisation einer Diktatur, wie beispielsweise noch in *Nineteen Eighty-Four* oder *Wir*, gegenübergestellt. Während Orwells Roman als Grund für die Unterversorgung das sozialistisch-kollektivistische Staatssystem impliziert, spielt in den hier untersuchten Dystopien die Gefahr eines zum Kapitalismus alternativen Wirtschaftssystems keine Rolle mehr. *In the Country of Last Things* karikiert einen in Anarchie ausartenden Kapitalismus, der sich staatlicher Kontrolle weitestgehend

²⁹⁴ Ebd., S. 264.

²⁹⁵ Ebd., S. 30.

entzieht. McCarthy kommentiert mit *The Road* kaum die wirtschaftspolitischen Verhältnisse der Entstehungsgegenwart, lässt diese jedoch abrupt implodieren und betont die Unfähigkeit der Menschheit, Ethik und Gesellschaft aufrechtzuerhalten, wenn die materiellen Grundlagen dafür fehlen. Auch in Saramagos *Die Stadt der Blinden* sind die Individuen gezwungen, sich innerhalb lose gesteckter staatlicher Regelungen, die kaum von außen kontrolliert werden können, neu zu organisieren. Die sich daraus ergebende Eigendynamik kann als Analogie auf die Globalisierung gelesen werden, die für Saramago eine große Bedrohung der Menschenrechte und eine Form des Totalitarismus darstellte.²⁹⁶ Dieser wird direkt, wenn überhaupt, nur im Ansatz durch die kurzzeitig etablierte Herrschergruppe der skrupellosen Blinden repräsentiert. In Ishiguros *Never Let Me Go* taucht zwar die eutopische, anti-kapitalistische Enklave Hailsham auf – diese erweist sich jedoch als Zwischenstufe im Wertschöpfungsprozess der Klonproduktion.

Wie von Saage prophezeit, steht nicht mehr der autoritär-etatistische Diskurs im Mittelpunkt.²⁹⁷ Er wird in *In the Country of Last Things*, *The Road* und *Die Stadt der Blinden* abgelöst von anarchistischen Utopiemustern.²⁹⁸ Dies bezieht sich aber hier nicht mehr auf eutopische, sondern in diesem Fall dystopische Vorstellungswelten. Das Wegbrechen von gesellschaftlicher Ordnung und Institutionen und die damit einhergehende moralische und ethische Verantwortung eines jeden Einzelnen bilden den Fokus. Während frühere anarchische Eutopien diese Eigenverantwortung als positiven Aspekt herausarbeiten und sich auf die Vernunft und das Gewissen des Einzelnen²⁹⁹ stützen, stellen die hier untersuchten Romane die Schattenseite fehlender institutioneller Organisation und Kontrolle dar. Zum einen ergibt sich diese Thematik in Austers, McCarthys und Saramagos Roman durch die Konzeption als ‚post-catastrophe novel‘, ein Untergenre der Dystopie (siehe Punkt

²⁹⁶ Vgl. Esmacili 2015: 2541.

²⁹⁷ Saage postuliert schon 1992 „[d]as Ende des autoritär-etatistischen Musters der klassischen Utopietradition“, bedingt durch den Zusammenbruch der Sowjetunion. Vgl. Saage, Richard: Reflexionen über die Zukunft der politischen Utopie. In: Ebd. (Hrsg.): Hat die politische Utopie eine Zukunft? Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, S. 156.

²⁹⁸ Den etatistischen Utopien stehen die im weitesten Sinne anarchistischen gegenüber (vgl. Saage, Richard: Utopische Profile. Band 1: Renaissance und Reformation. Münster: LIT 2001, S. 19.), die von Saage in Anlehnung an Peter Lösche als institutions- und herrschaftsfrei, ideologisch und die soziale Praxis betreffend theorielos sowie einem Transformationsverständnis verbunden sind, dass sich auf den Willen der Teilnehmenden stützt und weniger auf reale sozioökonomische oder politische Verhältnisse (dieser letzte Punkt ist im Falle der *literarischen* Dystopie weniger bedeutsam). Vgl. Saage, Richard: Das Ende der politischen Utopie? (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 910). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 29f.

²⁹⁹ Vgl. Saage 1990: 30f.

2.4.3), dem *In the Country of Last Things*, *The Road* und *Die Stadt der Blinden* eindeutig zugeordnet werden können. Es ist beachtlich, dass sich diese Autoren, die als zeitgenössische Vertreter eines hochliterarischen Kanons angesehen werden³⁰⁰, einem Randbereich des häufig als „paraliterarisch“ bewerteten und lange belächelten Science Fiction-Genres³⁰¹ zuwenden und in ihrer Genreinterpretation die von Saage prophezeite Wendung zum anarchistischen Utopiekurs umsetzen – nur eben als literarische dystopische Vision und nicht realpolitische Eutopie formuliert.

Es wird außerdem in den drei Romanen ein ambivalentes Verhältnis zur vormaligen Überversorgung mit Konsumgütern und zur ‚Utopie Kapitalismus‘ geschaffen: Zum einen erscheint der verlorene materielle Wohlstand im nostalgischen Rückblick als paradiesische Zeit des Überflusses – doch dies bedingt schon allein die Definition der Dystopie als „schlechterer Ort“ im Verhältnis zum Status quo. Ihr kann dieser Argumentationslinie folgend immer eine konservative bis reaktionäre Grundhaltung zugeschrieben werden. Vor allem für *The Road* wird der Verdacht einer kapitalismusverherrlichenden Einstellung bisweilen vorgebracht³⁰², doch McCarthys grundlegende Fragestellung betrifft weniger das System als das Verhalten der Akteure bei Absenz eines solchen³⁰³ – egal, ob Subsistenzwirtschaft oder Hyperkapitalismus. Dieser Themenkomplex wird vor allem in den Romanen von Auster, McCarthy und Saramago aufgegriffen. In *Never Let Me Go*

³⁰⁰ José Saramago erhielt 1998 den Literatur-Nobelpreis und genießt den Ruf als Portugals inzwischen verstorbener Nationalliterat, der unterschiedlichste Geschichtsepochen seines Landes verarbeitete; Paul Auster gilt als „Meister der Gegenwartsliteratur“, der als Kandidat für den Nobelpreis gehandelt wird und wurde (siehe Cords, Suzanne: Meister der Gegenwartsliteratur. Paul Auster zum 75. In: Deutsche Welle. Made for Minds. <https://www.dw.com/de/paul-auster-75/a-60619471>, 03.02.2022, 16.04.2022) und 2006 mit dem renommierten Prinz-von-Asturien-Preis ausgezeichnet wurde; Cormac McCarthy wurde mit dem National Book Award sowie 2007 dem Pulitzer-Preis geehrt (für *The Road*).

³⁰¹ Vgl. beispielsweise Barmeyer, Eike (Hrsg.): Science Fiction. Theorie und Geschichte. (Uni-Taschenbücher, 132). München: Wilhelm Fink Verlag 1972, S. 14. Barmeyer sieht die Nähe der Science Fiction zur Utopie, hält ersterer jedoch vor, dass ihr die Intentionalität einer Utopie im Sinne der „Verwirklichung einer besseren Welt“ abgehe. Schulz, der selbst eine Monografie zum Thema verfasste, trennt die Science Fiction klar vom „hochliterarischen“ Bereich ab. Vgl. Schulz, Hans Joachim: Science Fiction. Stuttgart: Metzler 1986, S. 2.

³⁰² Siehe dazu Mirrlees, Tanner: Hollywood's Uncritical Dystopias. In: CineAction 2015, Iss. 95, S. 4–15.

³⁰³ McCarthy äußerte in einem Interview, das anlässlich der Verfilmung von *The Road* 2009 geführt wurde, auf die Frage nach der Ursache der Katastrophe: „I don't have an opinion. At the Santa Fe Institute I'm with scientists of all disciplines, and some of them in geology said it looked like a meteor to them. But it could be anything—volcanic activity or it could be nuclear war. It is not really important. The whole thing now is, what do you do?“ Siehe Jurgensen, John: Hollywood's Favorite Cowboy. In: The Wall Street Journal, 20.11.2009, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704576204574529703577274572>, 06.04.2021.

manifestiert sich diese Absenz auf formaler Ebene, indem das politische und wirtschaftliche System kaum thematisiert werden und so nur eine marginale Rolle einnehmen.

Die rhetorische Vereinnahmung der Utopie durch den erneuerten Kapitalismus der 80er-Jahre³⁰⁴ schlägt sich in *In the Country of Last Things*, *The Road*, *Die Stadt der Blinden*, aber auch *Never Let Me Go*, nieder in einer Dekonstruktion der kapitalistischen Eutopie, bei der ihre anarchistischen Tendenzen, überbordender Individualismus und fehlende politische sowie ethische Verantwortung aufgezeigt werden. Damit wird der genretypische Kampf des Individuums gegen einen Staatsapparat bzw. ein übermächtiges Kollektiv obsolet, da dort nur eine Leerstelle klafft. Dieser klassische Antagonismus wird aufgelöst und ersetzt durch systemkonforme Überlebensstrategien: Kathy ersucht lediglich um einen (mutmaßlich) gesetzeskonformen Aufschub von Tommys Organspende; Vater, Sohn und Anna Blume wühlen sich durch die Reste einer untergehenden Welt; die Frau des Arztes fügt sich in das System der Quarantäne ein und erwartet keinerlei Hilfe von staatlicher Seite.

In diesen Ausführungen zeichnet sich der von Saage vorhergesagte Paradigmenwechsel des utopischen Diskurses ab: Das Schreckensbild der Unterdrückung durch einen autoritären, allmächtigen Staatsapparat wird durch mangelnde institutionelle politische Kontrolle und – in weitestgehender Linie – Anarchie abgelöst. Die Anarchie, nun als Negativvision menschlichen Zusammenlebens, verweist nicht mehr auf die „etatistische Sozialutopie“ als gegenweltliche Folie³⁰⁵, sondern in Form von Analogien und Satire auf die als negativ empfundenen Tendenzen eines deregulierten Kapitalismus ab den 80er Jahren. Der Wegfall des sozialistischen Staatsmodells als ernstzunehmende konkurrierende Alternative wird so im utopischen Diskurs tragend – es ist nicht mehr Furchtbild, sondern Leerstelle. Wie von Mark Fisher oder Fredric Jameson konstatiert, ist der Kapitalismus so allgegenwärtig geworden, dass er kaum mehr kommentiert wird und Alternativen nicht mehr vorstellbar sind: „Capitalism seamlessly occupies the horizons of the thinkable.“³⁰⁶ Sich etwas anderes vorzustellen bedeutet, sich das Nichts vorzustellen.

³⁰⁴ Siehe S. 44 dieser Arbeit. Moylan ortet diese Verschiebung in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts. Kumar weist daraufhin, dass die „Industriegesellschaft als Utopie“ im soziopolitischen Diskurs schon ab den 1950ern auftaucht, siehe Kumar 2010: 388, Übersetzung durch MS.

³⁰⁵ Saage zeichnet 1990 anhand dieser binären Oppositionen den anarchistischen Diskurs innerhalb der utopischen Tradition nach. Siehe Saage 1990: 28.

³⁰⁶ Vgl. Fisher 2009: 6-8.

4.4 Der Neue Mensch ohne Kollektiv

Verknüpft an dieses im letzten Punkt dargelegte Fehlen staatlicher Macht und Kontrolle in den Romanen, das als Potenzierung eines deregulierten Kapitalismus aufgefasst werden kann, ist die Frage nach der moralischen Verantwortung. Diese liegt nun konsequenterweise deutlicher beim Individuum. Da der Neue Mensch als konstitutiver Bestandteil der klassischen Utopien meist abhängig ist von kollektiven sozialen Normen, muss dieses Motiv unter den veränderten Bedingungen neu evaluiert werden. Zumindest in drei der vier Romane (*In the Country of Last Things*, *Die Stadt der Blinden*, *The Road*) verlieren gesellschaftliche Werte, Riten und Institutionen an Bedeutung oder existieren nicht mehr.

Den Ausgangspunkt für den Neuer-Mensch-Typus stellt das altruistische Vernunftideal des klassischen Eutopiebewohners (Morris, Bacon, Campanella) dar, der jedoch schon in den Dystopien des 20. Jahrhunderts keinen Platz mehr findet. Zu groß war die Erkenntnis nach zwei Weltkriegen, dass der Mensch sich zwar seiner Rationalität für wissenschaftliche und technologische Fortschritte bedienen konnte, diese aber nicht zwangsweise mit der moralischen Verantwortung Schritt halten würde (siehe Punkt 3.2). Der Entwurf eines körperlich, geistig und/oder moralisch überlegenen Neuen Menschen wird in den klassischen Dystopien à la Zamyatin abgelöst vom obrigkeitshörigen Kollektiv-Mitglied³⁰⁷; in den hier untersuchten Werken bricht das Utopien prinzipiell inhärente Menschenbild zum einen mit den ursprünglichen Vernunft-Idealen, aber auch mit ihrer grotesken Verzerrung in den Anti-Utopien und Dystopien des 20. Jahrhunderts.

Der Neue Mensch wird in Utopien konstituiert als stereotyper Bewohner, als die Gesamtbevölkerung betreffender Typus. D'Idler sagt vorher, dass zukünftige Utopien keinen solchen Neuen Menschen mehr entwerfen, sondern ihre Bewohner sich dem realen Mensch annähern oder diesem entsprechen werden.³⁰⁸ Dies lässt sich anhand der vier untersuchten Romane bestätigen, die keine kollektivistischen Roboter oder altruistischen Übermenschen beherbergen, sondern Individuen, die sich unter veränderten Verhältnissen neu orientieren müssen. Die Protagonisten der ‚Dystopien jenseits der Extreme‘ verbindet dabei die wiederholt betonte Notwendigkeit ‚vernünftigen Handelns‘, das als

³⁰⁷ Vgl. D'Idler 2007: 201-204.

³⁰⁸ Vgl. d'Idler 2007: 286.

Überlebensstrategie präsentiert wird. In *In the Country of Last Things* sowie in *The Road* ist es unabdingbar, bestimmte, selbstaufgelegte Regeln einzuhalten. Anna Blume gibt einige in ihrem Brief wieder, häufig im Duktus eines an die zweite Person gerichteten Gebots: „You must get used to doing with as little as you can. By wanting less, you are content with less, and the less you need, the better off you are.“³⁰⁹ Im Kontrast zu ihrem früheren phantasievollen, imaginationsfreudigen Wesen betont sie die Notwendigkeit einer rationalen Sichtweise: „Now I am all common sense and hard calculation.“³¹⁰ Sie verbietet sich „the language of ghosts“³¹¹, bei der Menschen in Gruppen Wünsche formulieren und von vergangenen Tagen träumen. Ihr Akt der Menschlichkeit und Zivilcourage bei der Rettung Isabels wird als ein ihr unverständlicher, fragwürdiger Reflex beschrieben:

For some reason, and even now I don't know why I did it, I unhooked the umbilical cord from my waist, ran from where I was, grabbed hold of the woman with my two arms, and dragged her out of the way a second or two before the Runners passed. It was that close. If I hadn't done it, she probably would have been trampled to death.³¹²

Die neuen Praktiken der Selbsterhaltung hätten ihr die gefährliche Rettung Isabels verboten. In den untersuchten Romanen bleibt nur wenig Raum für Solidarität oder Heroismus.

In *The Road* lösen ebenso überlebensnotwendige Regeln bestimmte soziale oder ethische Praktiken ab. Am deutlichsten wird dies natürlich im Bild der kannibalistischen Banden. Aber auch Vater und Sohn müssen ihren moralischen Kodex häufig neu ausrichten. Dabei kollidieren auch hier Werte aus der Zeit vor der Katastrophe mit denen, die die veränderte Welt mit sich bringt. Die Frage nach moralischer Integrität und der damit verbundenen Identität nimmt in der Vater-Sohn-Beziehung einen großen Stellenwert ein, häufig muss der Vater dem Sohn versichern, dass sie die „good guys“ sind. Vor allem nachdem der Vater in Notwehr einen Fremden tötet, steht dies für den Sohn mit ihren Idealen in Konflikt:

You wanted to know what the bad guys looked like. Now you know. It may happen again. My job is to take care of you. I was appointed to do that by God. I will kill anyone who touches you. Do you understand?
Yes.
He sat there cowered in the blanket. After a while he looked up. Are we still the good guys? he said.

³⁰⁹ Auster 2005: 2.

³¹⁰ Ebd., S. 11.

³¹¹ Auster 2005: 9f.

³¹² Auster 2005: 44f.

Yes. We're still the good guys.³¹³

Eine weitere, häufig wiederholte Phrase, die in dieser Selbstwahrnehmung einen großen Stellenwert einnimmt, ist „carrying the fire“, das Aufrechterhalten (auch religiöser, siehe Zitat oben) Hoffnung und ethischer Werte. Doch diese Ideale, die sich auf „[o]ld stories of courage and justice“³¹⁴ stützen, die der Vater dem Sohn erzählt, stehen in Konflikt mit bestimmten, überlebensnotwendigen Handlungen: Der Vater muss einen Mann töten, sie können einem vom Blitz getroffenen Fremden nicht helfen.³¹⁵ Seinen (guten) Willen setzt der Sohn durch, als sie ihre kostbaren Vorräte mit einem alten Mann teilen:

Maybe we could give him something to eat.

He [Vater] stood looking off down the road. Damn, he whispered. He looked down at the old man. Perhaps he'd turn into a god and they to trees. All right, he said.³¹⁶

Die eigenen moralischen Ansprüche basieren auf einem Wertesystem der „alten Welt“, dessen Gültigkeit hinterfragt werden muss – darauf verweist auch die Anspielung auf den *antiken* Mythos von Philemon und Baucis. Religiöse und ethische Einstellungen werden als mit dem Überlebenstrieb unvereinbar dargestellt und sind nicht aufrechtzuerhalten in einer Welt der Zerstörung und Apokalypse. Diese Tatsache wird nur von den Messianischen Attributen des Sohnes³¹⁷ noch unterstrichen, wenn er trotz jeglicher Widerstände für Gerechtigkeit und Humanität eintritt, die jedoch den eigenen Tod bedeuten könnten. Die rationalen Überlebensregeln widerstreben, wie gezeigt wird, bisweilen den Impulsen der Menschlichkeit.

Auch die Frau des Arztes in *Die Stadt der Blinden* handelt bedacht und reflektiert innerhalb der durch die Umstände gesteckten Grenzen. Sie verschweigt ihre verbliebene Sehkraft, um nicht zur „Sklavin“ aller Insassen der Irrenanstalt zu werden: „Sie wollte lieber nicht daran denken, was geschähe, wenn man entdeckte, dass sie nicht blind war, sie könnte zur

³¹³ McCarthy 2006: 77.

³¹⁴ McCarthy 2006: 41.

³¹⁵ McCarthy 2006: 50.

³¹⁶ McCarthy 2006: 163. Wieder eine religiöse Anspielung, dieses Mal jedoch die griechische Mythologie betreffend: Philemon und Baucis gewähren den als Bauern verkleideten Göttern Zeus und Hermes ihre Gastfreundschaft und werden dadurch als einzige in ihrem Dorf am Leben gelassen, als die Götter es überschwemmen, und später, ihrem Wunsch entsprechend, sterben sie gleichzeitig und werden in Bäume verwandelt. Da Vater und Sohn in *The Road* bereits die Überlebenden einer Katastrophe sind, kann dieser Schritt vom Vater getrost gedanklich ausgespart werden.

³¹⁷ Beispielsweise im Gespräch mit dem alten Mann, der sich Ely nennt. Der Vater fragt Ely: „What if I said that he's a god?“ Siehe McCarthy 2006: 172. Siehe dazu auch: Pudney, Eric: Christianity and Cormac McCarthy's *The Road*. In: *English Studies* 96/3, 2015, S. 293-309.

Dienstbotin aller gemacht werden oder, schlimmer noch, zur Sklavin einiger weniger.“³¹⁸
Diese Taktik entspricht einer vernünftigen Überlegung das eigene Wohlergehen betreffend, widerstrebt der Frau jedoch aufgrund der von ihr empfundenen Verpflichtung für die Gruppe:

Diese Blinden, wenn wir ihnen nicht helfen, werden sich bald in Tiere verwandeln, schlimmer noch, in blinde Tiere. [...] das sagte, in anderen Worten, mitten in der Nacht, die Frau des Arztes, die neben ihrem Mann lag, beide hatten die Köpfe unter die Decke gesteckt, Wir müssen etwas gegen diesen Horror unternehmen, ich halte das nicht aus, ich kann nicht weiterhin so tun, als würde ich nicht sehen [...]³¹⁹

Dennoch steht die Frau des Augenarztes als Protagonistin, wie es für die hier untersuchten Romane typisch ist, in einer moralisch erhöhten Position – das zeigt sich auch in der Ermordung des Blinden mit der Pistole, ihres Vergewaltigers. Diesen Mord führt sie weniger für sich, als für die nachfolgende Gruppe der Frauen aus. Sie kann außerdem als besonders integre Person gesehen werden, da sie nicht den disziplinarischen Machtmechanismen einer panoptischen Gesellschaft gehorcht oder ihre Autorität ausnutzt – ein Umstand, der dafür verantwortlich sein dürfte, dass sie nicht erblindet.³²⁰

Unvernünftig ist die Auflehnung gegen das System, ob aktivistisch oder bloß emotional, die Rebellion wird bei Saramago aufgegeben – dafür kennzeichnend ist, dass die Blinden es nicht wagen, die Irrenanstalt zu verlassen, als diese in Flammen steht:

Da schrie jemand, Was tun wir hier, warum gehen wir nicht hinaus, die Antwort, die aus diesem Meer von Köpfen kam, bestand nur aus vier Wörtern, Dort sind die Soldaten, aber der Alte mit der schwarzen Augenklappe sagte, Lieber sterbe ich durch einen Schuss als im Feuer [...]³²¹

Die Frau des Arztes bahnt sich daraufhin einen Weg durch die überfüllte Eingangshalle und möchte mit den Soldaten verhandeln, stellt jedoch fest, dass diese ihre Posten verlassen haben, vermutlich, weil sie in der Zwischenzeit ebenfalls erblindet sind. Keine Revolte ist

³¹⁸ Saramago 2015: 112f.

³¹⁹ Ebd., S. 164.

³²⁰ Esmaeili schreibt über die Frau des Arztes: „Her assistance embraces all humanity regardless of the judgments of the observing gaze of discourse, prejudice or the working of power as a whole.“ Siehe Esmaeili 2015: 2543. Er arbeitet im Vergleich mit anderen Figuren, zum Beispiel dem Augenarzt oder der Frau mit der dunklen Brille, heraus, dass diese den internalisierten Machtverhältnissen entsprechen: Der Arzt als Autorität im Wartezimmer bzw. die Scham der Frau über die Arbeit als Prostituierte. Vgl. ebd.

³²¹ Saramago 2015: 262.

notwendig, um ihr Gefängnis zu verlassen, da auch die letzten Ordnungsinstanzen außerhalb von alleine weggefallen sind.

Auch in *Never Let Me Go* wird keinerlei Aufstand gegen die oppressiven und undurchsichtigen Machtverhältnisse, die das Ausbeuten der Klone erst ermöglichen, unternommen. In Hailsham werden die Kinder von Miss Lucy, einer Betreuerin, über ihr Schicksal aufgeklärt, dessen Eckdaten sie kennen, seit sie sich zurückerinnern können: „Your lives are set out for you. You’ll become adults, then before you’re old, before you’re even middle-aged, you’ll start to donate your vital organs. That’s what each of you was created to do.“³²² Dieser Rede folgt, wie Kathy beschreibt, keine inhaltliche Diskussion der von Miss Lucy genannten Punkte, sondern lediglich eine Debatte über die Betreuerin: „Word got round fast enough, but the talk mostly focused on Miss Lucy herself rather than on what she’d been trying to tell us.“³²³ Kathy und ihre Mitstreiter werden als in voller Akzeptanz des Systems beschrieben. Dem Leser drängt sich die Frage auf, wieso weder von außen noch von innen ein Versuch der Rebellion unternommen wird. Ein minimaler Akt der Auflehnung kann in den Diskussionen um die „dream futures“ gesehen werden, bei denen sich die Klone ein normales Berufsleben ohne Organspende ausmalen. Kathy betont jedoch, dass diese Tagträume über die jeweilige potentielle Zukunft zwar keine „reine Fantasie“, aber auch nicht ernstgemeint waren:

I suppose it was mainly our newcomers who talked about „dream futures“ that winter, though a number of veterans did too. [...] I’m not sure what was going on in our heads during those discussions. We probably knew they couldn’t be serious, but then again, I’m sure we didn’t regard them as fantasy either.³²⁴

Weitere daraus erwachsende Überlegungen bleiben im Roman eine Leerstelle, wie so oft, wenn Kathy an die Grenzen der von ihr beeinflussbaren Umstände stößt. Obwohl ihr Verhalten geprägt ist von Empathie, Achtsamkeit, einem starken Moralempfinden und emotionaler Intelligenz und obwohl sie über die Abläufe und Regeln ihres Spenderdaseins aufgeklärt wurde, bleibt sie in einer passiven Haltung. Genauso auch die anderen Protagonisten der untersuchten Romane, denen zum Teil nichts anderes übrigbleibt. Widerstand wird in *Never Let Me Go* jedoch nicht einmal gedanklich in Form von Kritik

³²² Ishiguro 2006: 81.

³²³ Ishiguro 2006: 82.

³²⁴ Ishiguro 2006: 142.

oder Ablehnung ausgeübt. Der Raum dafür wäre da: Zum einen durch die umfangreiche Bildung, die die Hailsham-Kinder erhalten, zum anderen durch die Erzählform des emotionalen und persönlichen Berichts; er wird jedoch nicht genutzt. Ob Selbstzensur oder fehlende Erkenntnis die Ursache ist, bleibt offen. Die mangelnde Kritik lässt sich teilweise durch die soziale Dynamik der Hailsham-Schüler erklären, unter denen das Spendethema anfänglich schamhaft tabuisiert, dann mit Humor verarbeitet, und schließlich wieder vermieden wird.³²⁵

So eng verwoben die Hailsham-Gemeinschaft nach innen hin ist, so scharf abgetrennt ist sie von der Außenwelt, über die man in soziopolitischer Hinsicht wenig erfährt. Hailsham und die „normale Welt“ sind zwei völlig getrennte Sphären. Diese Absonderung der von Kathy und anderen idealisierten Welt erinnert an den eutopischen Inseltopos, der sich jedoch als Fassade erweist: Das friedliche Kollektiv bietet geplantes, doch zeitlich befristetes Glück. Analog zu ethischeren Haltungsformen für Nutztiere läuft das idyllische Heranwachsen unbeirrt auf die zweckgemäße Tötung hinaus. Obwohl das Setting sich dafür angeboten hätte, verzichtet Ishiguro auf den Überlebenskampf eines Individuums, das bei ihm radikalerweise nicht einmal als der Menschheit zugehörig betrachtet wird – und infolgedessen nicht als „Neuer Mensch“ im Sinne der Utopietheorie betrachtet werden kann.

In den anderen drei Romanen werden moralische Entscheidungen nicht mehr im Rahmen eines funktionierenden Kollektivs getroffen, sondern – den Thematiken geschuldet – in Anbetracht des eigenen Überlebens. Das rationale Abwiegen von Handlungsalternativen ist immer geprägt von einem starken Individualismus, der in den jeweiligen Gesellschaftsentwürfen unabdingbar geworden ist. Die dünne Schicht der Zivilisation, so scheint der Tenor der Autoren Auster, McCarthy und Saramago, wenn einmal abgetragen, muss zu einer Neuevaluierung des eigenen Wertekodex führen, der losgelöst von einer religiösen oder säkularen Autorität erstellt wird. Die gesellschaftliche Partizipation an oder Auflehnung gegen ein soziopolitisches System spielt in keinem der Romane eine Rolle, weil das System an sich nicht, kaum oder nur hintergründig vorhanden ist oder behandelt wird. Die Romane weichen in Bezug auf die Rolle des Individuums im kollektiven Gefüge dadurch von der Utopietradition, aber auch den klassischen Dystopien des 20. Jahrhunderts

³²⁵ Vgl. Ishiguro 2006: 88.

ab. Für Eutopien gilt: „Utopias have always focused on *societies*, not individuals, positing that through reason (perhaps augmented by faith or science) it is possible to conceive a community that affords us the best possible life.“³²⁶ Die klassischen Dystopien und Anti-Utopien stellen dieser Gewichtung dann das Individuum als unfreien Kritiker innerhalb dieses Kollektivs entgegen. Natürlich stellen die drei Romane von Auster, Saramago und McCarthy Ausnahmen dar im Sinne ihrer Zuweisung zum ‚post-catastrophe genre‘, da dieses meist den Wegfall oder die Auflösung des Gesellschaftssystems bedingt. Dennoch nehmen sie eine besonders radikale Position innerhalb der post-katastrophischen Literatur ein, indem sie auf jegliche Neuregelung der Gesellschaft und die damit einhergehende Nostalgisierung einer „einfachen Vergangenheit“ durch eine technologie- und komplexitätslose Gemeinschaft³²⁷ verzichten. Auf die Desorganisation als größtes Problem der post-apokalyptischen Gesellschaft wird nicht zuletzt in *Die Stadt der Blinden* verwiesen:

Ich weiß nicht, wie wir weiterleben sollen, wenn die Hitze wirklich zunimmt, sagte der Arzt, dieser ganze Müll, der hier verfault, die toten Tiere, vielleicht sogar tote Menschen, es muss Tote in den Häusern geben, das Schlimme ist, dass wir nicht organisiert sind, es müsste eine Organisation in jedem Gebäude geben, in jeder Straße, in jedem Viertel, Eine Regierung, sagte seine Frau, Eine Organisation, auch der Körper ist ein organisiertes System, er ist lebendig, solange er organisiert ist, und der Tod ist nichts anderes als die Auswirkung einer Desorganisation [...] ³²⁸

Der Tod der Gesellschaft, der kollektiven Organisation, wird in dem Zitat mit dem Tod des individuellen Körpers gleichgesetzt. Diese Analogie vereint zwei oft als dichotomisch betrachtete Entitäten: Individuum und Kollektiv. Die Desorganisation schadet beiden. Es gibt in drei Romanen (Auster, McCarthy und Saramago) jedoch keine oder kaum mehr Organisation im Sinne gesellschaftlicher Rahmenbedingungen, die von einer Institution bestimmt werden. Werte und Normen werden von den Protagonisten als Individuen gesetzt. Wie das Zitat besonders deutlich macht, wird dieser Anarchismus³²⁹ negativ, gar als „Tod“ gewertet.

³²⁶ Halper, Thomas; Muzzio, Douglas: Hobbes in the City. Urban Dystopias in American Movies. In: *The Journal of American Culture* 4/30, November 2007, S. 380, Kursivsetzung durch MS.

³²⁷ Vgl. Harbach 2008.

³²⁸ Saramago 2005: 359.

³²⁹ Während der Anarchie-Begriff im allgemeinen Sprachgebrauch auf diese literarischen Szenarien angewendet werden kann, unterscheidet er sich in der politiktheoretischen Fachliteratur von dem hier gebrauchten, da dort häufig die neutral bis positiv zu wertende, egalitäre Form der Herrschaftslosigkeit gemeint ist, bei der Entscheidungen in „dezentralisierte[n] Assoziationen“ (siehe Saage 1990: 29) getroffen werden.

Das Vernunft-Ideal der Aufklärung findet in den untersuchten Romanen von Auster, Ishiguro, McCarthy und Saramago noch Anwendung in Bezug auf die moralisch integren Protagonisten, die das eigene Überleben gegen die Gesten der Menschlichkeit aufwiegen müssen, und dennoch häufig im Sinne des Kategorischen Imperativs³³⁰ nach selbstgesetzten Maximen handeln. Gesamtgesellschaftlich gesehen kann jedoch auf den Begriff des Naturzustandes nach Thomas Hobbes verwiesen werden, zu dem die Zivilisation zurückfällt. Hobbes Naturzustand ist dabei ein institutions- und autoritätsloser „Krieg aller gegen alle“³³¹, der aus der Gleichheit der Menschen und ihrer Gier³³² resultiert. Gesellschaftliche Errungenschaften wie Kultur und Wissenschaft fehlen³³³, das Leben des Menschen ist „solitary, poore, nasty, brutish, and short.“³³⁴ Dabei vereint die Werke von Auster, McCarthy und Saramago die literarische Demonstration dieser Theorie: Ohne die Autorität einer Regierung, ohne Sozialkontrakt³³⁵, herrscht eine gesetzlose, negativ auslegbare Gleichheit (besonders deutlich in der parabelhaften Erblindung bei Saramago), die in gegenseitige Beraubung und Einzelkämpfertum mündet. Eine deutliche Parallele erscheint in der beinahe schon paraphrasiert wiedergegebenen Definition von Gut und Böse in *Die Stadt der Blinden* im Vergleich zu Hobbes' *Leviathan* (1651). Der Auszug bei Hobbes lautet folgendermaßen:

But whatsoever is the object of any mans Appetite or Desire; that is it, which he for his part calleth *Good*; And the object of his Hate, and Aversion, *Evill*; And of his Contempt, Vile, and Inconsiderable. For these words of Good, Evill, and Contemptible, are ever

³³⁰ Das Kant'sche Prinzip moralischen Handelns besagt in seiner Grundform: „[...] handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde.“ Siehe Kant, Immanuel: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. (Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden, Band IV), (zuerst 1785), Darmstadt: WBG Darmstadt 1998, S. 51.

³³¹ Dieser „warre, as is of every man, against every man“ beschreibt für Hobbes den zum Frieden anderen Zustand, der nicht nur aus einzelnen Kämpfen, sondern auch der grundsätzlichen Gesinnung dafür besteht. Vgl. Hobbes, Thomas: *Leviathan. A critical edition* by G.A.J. Rogers and Karl Schuhmann. (zuerst 1651), London: Continuum 2005, S. 102.

³³² Hierzu Hobbes im Originalzitat: „From this equality of ability, ariseth equality of hope in the attaining of our Ends. And therefore if any two men desire the same thing, which nevertheless they cannot both enjoy, they become enemies; and in the way to their End, (which is principally their owne conservation, and sometimes their delectation only,) endeavour to destroy, or subdue one an other. And from hence it comes to passe, that where an Invader hath no more to feare, than an other mans single power; if one plant, sow, build, or possesse a convenient Seat, others may probably be expected to come prepared with forces united, to dispossesse, and deprive him, not only of fruit of his labour, but also of life, or liberty.“ (Hobbes 2005: 100.)

³³³ Vgl. ebd., S. 102.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Für Hobbes besteht der Sozialkontrakt aus einer Aufgabe der Selbstherrschaft aller Menschen einer Gesellschaft und Übertragung dieses Rechts an eine gemeinsam anerkannte, bestimmte Person oder Personengruppe. Vgl. ebd., S. 136f.

used with relation to the person that useth them: There being nothing simply and absolutely so [...] ³³⁶

In *Die Stadt der Blinden* wird ebenso auf die Relativität von Gut und Böse, die nicht (mehr) als universale Werte existieren, Bezug genommen:

[...] jetzt sind wir alle gleich vor dem Bösen wie dem Guten, bitte fragt mich nicht, was das Gute und was das Böse ist, wir wussten es immer, als die Blindheit noch eine Ausnahme war, das Richtige und das Falsche sind nur verschiedene Arten, unsere Beziehung zu den anderen zu begreifen, nicht die, die wir zu uns selbst haben [...] ³³⁷

Der Staat als „Leviathan“ ist nicht mehr, wie in den etatistischen Dystopien, machtvolles Schreckbild, sondern wird als notwendige Instanz für das menschliche Zusammenleben impliziert. Dem erstarkenden Individualismus in neoliberalen Leistungsgesellschaften werden die solidarischen Werte sozialistisch oder kollektivistisch organisierter Gesellschaften gegenübergestellt, die nun bei ihrer Absenz notwendig und wertvoll erscheinen. In Ishiguros Roman mag es solch einen „Leviathan“ wohl geben, der die rechtlichen Rahmenbedingungen für das Spendersystem geschaffen hat – dieser sorgt sich jedoch nicht um die Klone, denen der Menschheitsstatus aberkannt wurde und die somit keine Bürger und kein Teil der Gesellschaft sind. Das wird letztendlich in der Suche nach ihrer „Seele“ noch unterstrichen: Wie sich herausstellt, sollen die Produkte ihrer kindlichen Kreativität als Beweise dafür dienen – diese metaphysische Argumentationslinie scheitert jedoch an den materiellen Grundlagen, der fehlenden Finanzierung Hailshams. Dieser Mikrokosmos kann als Parallelgesellschaft verstanden werden, was der häufig Ishiguro zugeschriebenen Minderheitenthematik entspricht. ³³⁸ In dieser bilden sich eigene Gesetze und soziale Praktiken; ersichtlich ist dies an der Dynamik des „Sagbaren“, den abweichenden moralischen Regeln betreffend ihrer (rein endogam ausgeübten) Sexualität ³³⁹ und dem eigenen Verständnis als nicht-zugehörig. Wenn auch staatliche Macht auf totalitaristische Weise ihr Schicksal bestimmt, ist dieser Aspekt aufgrund des fehlenden Bürgerstatus und der damit einhergehend fehlenden Partizipation an der Gesellschaft wenig greifbar und für den utopischen Diskurs untypisch.

³³⁶ Ebd., S. 44.

³³⁷ Saramago 2005: 334.

³³⁸ Vgl. Guo, Wen: Human Cloning as the Other in Ishiguro's *Never Let Me Go*. In: *CLCWeb. Comparative Literature and Culture* 17/5, Dezember 2015, S. 8.

³³⁹ Vgl. Ishiguro 2006:

Die Autoren Saramago, Auster und McCarthy demonstrieren, dass Gesellschaft ohne Herrschaft zu einem Hobbes'schen Naturzustand führt. Ethische und humanistische Vorstellungen sind dabei nur mehr als individuelle Werte vorhanden. Dieses düstere Menschenbild verweist auf die Unfähigkeit, entsprechend den Erläuterungen unter Punkt 4.3, ohne übergeordnete Instanz solidarisch zu handeln und eine Gemeinschaft zu bilden (die über Kleingruppen hinausgeht).³⁴⁰ Der Neue Mensch ist einer ohne Kollektiv, er unterliegt keinen gesamtgesellschaftlichen Normen mehr. Im Spezialfall von Kathy H. und ihren Mitstreitern kann konstatiert werden, dass sie sogar außerhalb des Neuer-Mensch-Topos betrachtet werden müssen, da sie keine vollwertigen Gesellschaftsmitglieder sind. Die Thematik des Naturzustands kommt in dem Sinne zu tragen, dass es keine gesellschaftliche Ordnung gibt, die sie als ihre Mitbürger anerkennt, sondern bloß als Objekte – und dadurch ihre Rechte von niemandem geschützt werden. Das zeigt sich unter anderem in der willkürlich scheinenden Zeitspanne vor der ersten Spende. Dass die bürokratische „Aufschub“-Möglichkeit sich als Mythos erweist, verdeutlicht noch einmal den nicht vorhandenen rechtlichen Handlungsraum der Klone; ebenso wie die Tatsache, dass Kathy es als großes Privileg empfindet, ihre Spender selbst auswählen zu dürfen.

4.5 Apokalypse und Regression

It's easier to imagine the end of the world than the end of capitalism.³⁴¹

Drei der vier hier untersuchten Romane erzählen vom Ende entweder der Welt oder der westlich-liberalen Weltordnung des Entstehungskontexts und lassen sich dem Genre des ‚post-catastrophe novels‘ zuordnen. Dieses ist eng mit der Tradition apokalyptischer Vorstellungen verbunden: *In the Country of Last Things*, *The Road* und *Die Stadt der Blinden* erzählen von Apokalypsen in unterschiedlichen Stadien³⁴² und mit

³⁴⁰ In Austers *In the Country of Last Things* finden sich noch letzte Spuren der Zivilisation und einer Regierung, weil die von ihm geschaffene Welt sich erst in Auflösung befindet.

³⁴¹ Zitiert nach Fisher, Mark: *Capitalist Realism. Is there no Alternative?* Ropley: O Books 2009, S. 1; dieser wiederum schreibt das Zitat dem Utopieforscher Fredric Jameson oder Slavoj Žižek zu, vgl. ebd., S. 2.

³⁴² Simut sieht in *In the Country of Last Things* ein prä-apokalyptisches Setting verwirklicht, das dem Ende der Welt zusteuert, es aber aufschiebt und dabei stagniert, wie beispielsweise in den klassischen Dystopien *Fahrenheit 451* oder *Nineteen Eighty-Four* (Vgl. Simut, Andrei: *Metaphorical Dystopias and the End of the World(s) in Auster's Country of Last Things and José Saramagos Blindness*. In: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Philologia* 57/4, 2012, S. 109-117, hier S. 113). Dem muss jedoch entgegengehalten werden, dass diese klassischen Dystopien nicht als prä-apokalyptisch bezeichnet werden sollten, da sie entweder die endlose Stabilität ihrer Gesellschaftsordnung auserzählen (*Nineteen Eighty-Four*) oder einen Zusammenbruch und Neubeginn, der wenig mit der Endgültigkeit apokalyptischer Vorstellungen zu tun hat (*Fahrenheit 451*).

unterschiedlichen Auslösern. Die Apokalypse folgt hier als säkulares Phänomen jedoch nicht mehr dem Ablauf traditioneller eschatologischer Vorstellungen: Keine „Neue Welt“ ersteht aus der Asche der alten. Harbach sieht dieses Motiv bisweilen noch im ‚post-catastrophe novel‘ erfüllt, in dem häufig die „Nostalgie für eine ‚einfachere‘ Vergangenheit – und eine einfachere Zukunft“³⁴³ demonstriert werde, die durch einen gesellschaftlichen Rückschritt zu technologielosen, ruralen Gemeinschaften bar jeglicher moderner Komplexität umgesetzt wird – und einen sehnsüchtigen Blick darauf. Den hier untersuchten Romanen geht diese Dimension jedoch ab, wodurch sie deutlich von einem traditionell eutopischen oder anti-utopischen Entwurf entfernt sind. Sie können auch nicht als ‚kritische Dystopien‘ bezeichnet werden, da keinerlei eutopischer Horizont entworfen wird (siehe Punkt 2.4.2). Zum aktuellen apokalyptischen Trend bemerkt auch Kumar, dass dieser sich besonders hoffnungslos gestaltet, da kontemporäre Apokalyptiker sich weigern, über den Untergang hinausgehende Spekulationen für einen Neuanfang anzustellen.³⁴⁴

Nicht nur die Absenz solcher Transformationsvorstellungen ist auffällig im hier untersuchten aktuellen dystopischen Diskurs. Weiters eint die Romane, dass die Auflösung auf materieller Ebene, die dem Katastrophenereignis folgt, eng mit der Auflösung auf der sozialen einhergeht: Analog zu den verschwindenden Gebäuden, Nahrungsmitteln, der Natur oder Sehkraft bei Auster, McCarthy und Saramago, zerfallen auch Bildungssystem, Sozialsystem, Rechtssystem und soziale Rituale und Praktiken, wie Wesseling für Auster konstatiert.³⁴⁵ Besonders anschaulich ist diese Rückwärtsbewegung in *Die Stadt der Blinden*: Vom modernen Staat über die feudalistische Organisation in der Irrenanstalt hin zu kleinen Jäger- und Sammlergruppen. Dabei offenbart sich implizit eine materialistische Weltanschauung, wenn der Materie geistige Werte nachfolgen. Bei Bloch liegt diese Sichtweise tief im utopischen Diskurs verankert. In der Materie liegt der Mangel begründet, der zu Hunger und damit einem Verbesserungsbestreben durch Sättigung führt. In Folge bedingt dies ein utopisches Grunddenken, das als „Träume von einem besseren Leben“

³⁴³ Harbach 2008, Übersetzung durch MS.

³⁴⁴ Vgl. Kumar 2010: 561.

³⁴⁵ Vgl. Wesseling, Elisabeth: In the Country of Last Things. Paul Auster’s Parable of the Apocalypse. In: *Neophilologus* 75/4, 1991, S. 497.

formuliert wird.³⁴⁶ In *The Road* reflektiert der Vater das materielle Verschwinden und stellt es mit abstrakten Werten in Zusammenhang:

He tried to think of something to say but he could not. [...] The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion. Colors. The names of birds. Things to eat. Finally the names of things one believed to be true. [...] The sacred idiom shorn of its referents and so of its reality.³⁴⁷

In dieser Formulierung lösen sich auch „things one believed to be true“ gemeinsam mit den physischen Entitäten auf. Diese Grundhaltung steht jedoch in starkem Kontrast zu der offensichtlichen Gläubigkeit des Vaters, auf der er undefinierte Hoffnungen aufbaut: „He only knew that the child was his warrant. He said: If he is not the word of God God never spoke.“³⁴⁸ Die Frage der Theodizee, die sich in solch einer Welt besonders aufdrängt, wird vom Vater aufgegriffen: „He raised his face to the paling day. Are you there? he whispered. Will I see you at the last? Have you a neck by which to throttle you? Have you a heart? Damn you eternally have you a soul? Oh God, he whispered. Oh God.“³⁴⁹ Bisweilen erfolgt für *The Road* nachvollziehbarerweise die Deutung als moderne Hiobsgeschichte.³⁵⁰

Das Festklammern an einer letzten metaphysischen Instanz, die über der Menschheit steht, ist Überlebensgrund und moralische Stütze für den Vater zugleich; denn in einer derart hoffnungslosen Welt muss eine Form der Sinngebung und Erlösungsmöglichkeit aufrechterhalten werden, um das Weiterleben zu rechtfertigen.³⁵¹ Abermals scheint dieser Zusammenhang auf die Gefahr der Herrschaftslosigkeit, wie in Punkt 4.4 erläutert, zu verweisen: Nur durch die übergeordnete Instanz Gottes kann der Überlebenswille gerechtfertigt werden. Gleichzeitig erfüllt sich hier wieder eine Prämisse von Blochs Grundkonzept: Die „Hoffnung als grundlegende[s] Prinzip des menschlichen Seins“³⁵² wird parabelhaft demonstriert, sie ist abstrakter Grund für die Verweigerung des Selbstmordes

³⁴⁶ Siehe dazu Försterling, Wolfram: Aufklärung oder Unmündigkeit. Wie weit strahlt das Licht der Vernunft? Die Werte der Aufklärung im 21. Jahrhundert. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2016, S. 725 bzw. Bloch 1978: 84.

³⁴⁷ McCarthy 2006: 89.

³⁴⁸ Ebd., S. 5.

³⁴⁹ Ebd., S. 11f.

³⁵⁰ Siehe bspw. Vanderheide 2008.

³⁵¹ Die Frage nach Erlösung ist eine in der Rezeption von McCarthys Roman ausgiebig diskutierte Thematik, siehe dazu bspw. Rambo, Shelly L.: Beyond Redemption? Reading Cormac McCarthy's *The Road* after the End of the World. In: *Studies in the Literary Imagination* 41/2, Herbst 2008, S. 99-120.

³⁵² Försterling 2016: S. 727.

von Vater und Sohn. Auch im bewussten Verschweigen der Katastrophe wird auf dem Menschen übergeordnete Kräfte verwiesen. Während vergleichbare apokalyptische Erzählungen wie *On the Beach* von Neville Shute oder *A Canticle for Leibowitz* (Walter M. Miller, Jr.) eine atomare Katastrophe zum Anlass nehmen, hat McCarthy keine Meinung dazu.³⁵³ Dies lässt die Möglichkeit eines natürlichen Ursprungs, wie beispielsweise eines Meteoriteneinschlags oder Vulkanausbruchs, offen und widerstrebt dem typischen Science-Fiction-Motiv der menschlichen Kontrolle über die Natur.

Auch in *In the Country of Last Things* bleibt der Grund für die präapokalyptische Ordnung schleierhaft. Auf häufige politische Wechsel und wirtschaftliche Probleme wird zwar verwiesen, nicht jedoch auf ihren Auslöser. Ähnlich wie in *The Road* wird die Einstellung demonstriert, dass – dem Idealismus entgegengesetzt – mit den Dingen auch die Ideen verschwinden:

How can you talk to someone about airplanes, for example, if that person doesn't know what an airplane is? It is a slow but ineluctable process of erasure. Words tend to last a bit longer than things, but eventually they fade too, along with the pictures they once evoked. Entire categories of objects disappear – flowerpots, for example, or cigarette filters, or rubber bands – and for a time you will be able to recognize those words, even if you cannot recall what they mean.³⁵⁴

Eine Parallele zu *The Road* zeigt sich auch darin, dass der Leser von Austers Novelle keine Erklärung zum Ursprung des Chaos in der Stadt erhält. Dieser Umstand spiegelt sich inhaltlich darin, dass der Bruder der Protagonistin Anna sowie sein beruflicher Nachfolger, Sam, Berichte aus der Stadt liefern sollen und daran scheitern – auch ihnen und den Lesern ihrer Zeitung bleibt eine Aufklärung verwehrt. Sam kann zwar eine „list of all the governments of the past ten years“, „names of governors, mayors, and countless sub-officials“ sowie eine „history of the Tollists“ oder Fakten zum Bau der Kraftwerke wiedergeben³⁵⁵, der Grund für diese kuriosen Geschehnisse bleibt jedoch abermals eine Leerstelle – und die mühsam gesammelten Fakten und Berichte gehen beim Brand der Bibliothek in Flammen auf.

³⁵³ Vgl. Jurgensen 2009.

³⁵⁴ Auster 2005: 88f.

³⁵⁵ Auster 2005: 107f.

Die verheerende Lage der Stadt lässt seine Bewohner an der Frage nach der Existenz Gottes nicht umhinkommen. Anna erklärt einem Rabbi: „I don't believe in God anymore, if that's what you mean," I said. 'I gave all that up when I was a little girl.' 'It's difficult not to,' the Rabbi said. 'When you consider the evidence, there's a good reason why so many think as you do.'"³⁵⁶ Direkt wird hier der religiöse Glaube der Wissenschaft beziehungsweise Empirie („evidence“) gegenübergestellt. Darin zeichnet sich eine Dialektik ab, die analog zu der Opposition von religiös konnotierter Apokalypse und materialistischer Weltanschauung gelesen werden kann; nähere Erläuterungen dazu finden sich am Ende dieses Unterkapitels.

In Saramagos *Die Stadt der Blinden* wird der Grund für den Ausbruch des „Weißen Übels“ ebenso im Dunkeln belassen und nicht beispielsweise als menschengemachter Virus deklariert, wie es für das Genre der Science Fiction üblich wäre. Natürlich ist die Blindheit bei Saramago als buchstäbliche Metapher zu verstehen; es sei jedoch dennoch auf den möglichen Zusammenhang mit einer kubanischen Epidemie der optischen Neuropathie in den frühen 90er Jahren verwiesen³⁵⁷, die Saramago inspiriert haben könnte. Zu Beginn wird der Seuche im Roman zwar rational und institutionell entgegengewirkt, doch zur Erforschung der Krankheit kommt es nicht mehr. Es wird im Gegenzug mehrmals auf die allegorische Dimension der Blindheit hingewiesen:

Und jetzt werden wir auch noch sterben, weil wir blind sind, ich meine, wir werden an Blindheit und Krebs sterben, an Blindheit und Tuberkulose, [...] die Krankheiten werden von Mensch zu Mensch verschieden sein, aber was uns jetzt wirklich umbringen kann, ist die Blindheit, wir sind nicht unsterblich, wir können dem Tod nicht entgehen, aber wenigstens sollten wir nicht blind sein, sagte die Frau des Arztes, Wie denn, wenn die Blindheit doch konkret und wirklich ist, sagte der Arzt, Ich bin nicht sicher, sagte seine Frau, Ich auch nicht, sagte die junge Frau mit der dunklen Brille.³⁵⁸

In Kontrast zu diesen Überlegungen, die die Blindheit als Metapher ausweisen und als metaphysische Strafe durch eine übergeordnete Macht deutbar machen, steht wieder eine materialistische Grundausrichtung. Sie zeigt sich deutlich in der Fixierung auf Nahrung und

³⁵⁶ Ebd., S. 96.

³⁵⁷ Dafür spricht beispielsweise, dass ein Virus als Auslöser in Betracht gezogen wurde – zumindest aus propagandistischen Zwecken – und Saramago als Befürworter und Sympathisant von Fidel Castro und dem kubanischen Regierungsmodell gilt. (Vgl. Arch, Jennifer; Feibel, Robert M.: Cuban Epidemic Optic Neuropathy (1991-1993) and José Saramago's Novel Blindness (1995). In: American Journal of Ophthalmology Volume 193, September 2018, S. xix-xxvii.) Ein in Hinblick auf diese Arbeit besonders interessanter Fakt: Die Neuropathie in Kuba wurde durch Mangelernährung ausgelöst, die wiederum in Zusammenhang mit den sinkenden Importen nach Auflösung der Sowjetunion standen. (Vgl. ebd., S. xx.)

³⁵⁸ Saramago 2015: 359.

Körperfunktionen sowie in zahlreichen Textstellen, die den Rückschritt des Menschen zum Tier thematisieren:

[...] und es wird nicht lange dauern, dann wissen wir nicht mehr, wer wir sind, wir werden uns nicht einmal mehr daran erinnern, wie wir heißen, und wozu auch, wozu sollten uns unsere Namen dienen, kein Hund erkennt einen anderen Hund an dem Namen, der ihm gegeben wurde, wenn einer sich zu erkennen gibt, dann durch den Geruch, [...] wir sind hier wie eine andere Rasse Hunde, wir erkennen uns am Bellen, an der Sprache [...]³⁵⁹

Ähnlich wie in *The Road* und *In the Country of Last Things* zieht auch hier ein Verschwinden auf „materieller Ebene“ (der Sehkraft) das von sozialen und ethischen Größen (die Namen, die Organisation, die Menschlichkeit) nach sich. Interessant ist an dieser wiederholten Tier-Metaphorik in *Die Stadt der Blinden* wieder die Nähe zum (vor allem französischen) Materialismus, der den Mensch als komplexer organisiertes und vernunftbegabtes Tier³⁶⁰ versteht und die qualitative Unterscheidung abschwächt. Konsequenterweise geht mit der physischen und sozialen Desorganisation im Roman auch ein evolutionärer Rückschritt, eine Entwicklung zum Tier einher, wobei die Blindheit auch als Metapher für den Vernunftverlust und den damit einhergehenden Verlust humanitärer Werte verstanden werden kann.

Die Romane greifen konkurrierende philosophische Standpunkte auf, die einander dialektisch gegenübergestellt werden. Auf der einen Seite der philosophische Materialismus, der jedoch in gegengesetzter Richtung demonstriert wird: Da alles Abstrakte von Materie abhängig ist, geht der soziale, moralische und ideelle Verfall mit dem materiellen einher. Entfallen die physischen Grundlagen, sterben mit ihnen auch die Ideen. Eine Ausnahme bilden die Protagonisten (siehe Punkt 4.4). Im Gegensatz dazu wird im Verschweigen des Ursprungs der Apokalypse von der Macht des Menschen wegverwiesen auf ihm übergeordnete und nicht erklärbare Kräfte. Der Ursprung für diesen Verfall bildet in den drei Romanen eine auffällige narrative Leerstelle, die auf die Unwissenheit und Ohnmacht des Menschen verweist, eine anti-positivistische Position. Die natürliche oder gar metaphysische Gewalt steht außerhalb der Erkenntnisfähigkeit und Kontrolle des Menschen. Dies bildet einen Gegensatz zum Definitionsansatz von Harbach, der für das ‚post-catastrophe novel‘

³⁵⁹ Saramago 2015: 75.

³⁶⁰ So beispielsweise bei Descartes, der die Vernunft als „das einzige, was uns zu Menschen macht und von den Tieren unterscheidet“ versteht. Descartes, René: Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung. (Philosophische Bibliothek 26), Hamburg: Meiner 1960, S. 5.

die Katastrophe als eine Folge entfesselter Technologie oder Natur ausweist³⁶¹ – in den Romanen bleibt selbst diese grundsätzliche Unterscheidung unklar. Vor allem eine technologiebasierte Katastrophe ließe sich eher im klassischen Utopiediskurs verorten, der die technologische und vernunftbasierte Planungsfähigkeit des Menschen in den Vordergrund rückt (oder eben deren Scheitern).

Gleichzeitig wird auch mit dem ursprünglichen, optimistischen Progressionsgedanken des utopischen Diskurses scharf gebrochen: In den drei Romanen ist die Regression der Modus der Weltengestaltung und nicht mehr die Extrapolation, die (wie in Punkt 2.3 beschrieben) zum einen auf der Fortschrittsgläubigkeit der industrialisierten Gesellschaft, zum anderen auf dem kapitalistischen Zukunftsdenken beruht. Die Romane entwerfen keinerlei zukünftigen Fortschritt: Die Welten vor und während der Katastrophe gleichen der der Entstehungsgegenwart in technologischer und gesellschaftlicher Hinsicht; es finden sich keine Indizien auf zukünftige Entwicklungen. Diese entworfenen Zukünfte halten dadurch nur mehr Stagnation und Regression bereit. Das Anthropozän kommt vor allem in *The Road* zu einem jähen Halt, symbolisiert durch technische Messbarkeit der Zeit: „The clocks stopped at 1:17. A long shear of light and then a series of low concussions.“³⁶²

Obwohl Ishiguros *Never Let Me Go* nicht in das ‚post-catastrophe‘-Untergenre eingeordnet werden kann, verweist die gesamte Romanstruktur ebenso auf die fehlende Zukunft der Protagonistin. Die Bedeutung, die Kathys Kindheits- und Jugenderinnerungen beigemessen und durch das Hailsham-System verstärkt wird, verweist auf diese Rückwärtsgewandtheit. Kathy betont wiederholt, mit Ende des Jahres ihren Dienst als *carer* aufzugeben – ein voraussehbarer Punkt, an dem ihre Zukunft zum Stillstand kommt. Ab dort beginnt ihre körperliche Auflösung durch die *donations* (eine Form der Desorganisation). Sie wird dann in der Lage sein, ihren Blick vollständig der Vergangenheit zuzuwenden: „I won’t be a carer any more come the end of the year, and though I’ve got a lot out of it, I have to admit I’ll welcome the chance to rest – to stop and think and remember.“³⁶³ In Ishiguros Roman wird so zwar nicht auf einen systematischen Regressionsgedanken verwiesen, jedoch wird er

³⁶¹ Vgl. Harbach, Chad: *The End*. In: *n+1 magazine* 2008, Issue 6. <https://www.nplusonemag.com/issue-6/reviews/the-end-the-end-the-end/>, 10.10.2021.

³⁶² McCarthy 2006: 52.

³⁶³ Ishiguro 2006: 37.

narrativ demonstriert anhand von Kathys persönlichem Schicksal – die Form der Erzählung als Memoiren und ihre fehlende Zukunft machen dies deutlich.

Der Rekurs auf die Ohnmacht des Menschen und die fatalistische Grundhaltung brechen mit der typisch utopischen Planbarkeit. In den hier erzählten apokalyptischen Geschichten entsteht keine post-apokalyptische gesellschaftliche Organisation und in Ishiguros Roman gibt Kathy in absehbarer Zeit die Kontrolle über ihren Körper ab. Dieser Rekurs kann als Statement im Metadiskurs zur Utopietheorie gesehen werden: Dem Menschen wird die prinzipielle Gestaltungshoheit über seine Zukunft sowie die Gesellschaftsordnung (ein utopischer Grundgedanke) abgesprochen, und dies erfolgt formal als Dystopie innerhalb des utopischen Diskurses. Darin spiegelt sich eine Ohnmacht, die nicht unbedingt auf eine religiöse Instanz verweist, auch wenn die ursprüngliche Konnotation der Apokalypse als „Enthüllung“ (Übersetzung aus dem Griechischen, im Original: ἀποκάλυψις) aufgegriffen wird: Enthüllt wird, wie fragil jegliche menschengemachte Ordnung ist; enthüllt wird, wie unmöglich menschliche Gemeinschaft ohne übergeordnete Instanz ist. Die Ohnmacht, die eigene Zukunft zu verändern, verweist dabei auf die Schattenseite des mit dem Ende der Sowjetunion proklamierten „Ende der Utopie“ und „Ende der Geschichte“. Dieses „Ende der Geschichte“ wird dabei, wie von Fisher in Bezug auf Fukuyama festgestellt, auf der „Ebene des kulturellen Unbewussten“ akzeptiert und geht einher mit einer nietzscheanischen „ewigen Wiederkehr“, bei der Neues unmöglich scheint.³⁶⁴ Das korrespondiert sowohl mit den fehlenden Zukunftsentwicklungen in den untersuchten Dystopien als auch mit der durch unerklärliche Katastrophen implizierten Ohnmacht des Menschen, die auf die Unmöglichkeit verweist, (zum Kapitalismus) alternative Gesellschaftsentwürfe zu imaginieren oder gar umzusetzen (siehe Punkt 3.2.5). Fisher setzt diese Unmöglichkeit des Neuen anhand eines dystopischen Beispiels mit dem Motiv der Kinderlosigkeit in Beziehung: In *Children of Man* (Alfonso Cuarón, 2006) verdeutlicht das Fehlen neuer Geburten diese Stagnation und das Gefühl, das „nichts Neues mehr passieren kann“.³⁶⁵ Alle vier untersuchten Romane enthalten zusätzlich zu nihilistischen Impulsen auch dieses Element fehlender Reproduktion: In *Die Stadt der Blinden* wird nur ein Kind, der schielende Junge, erwähnt – und der ist mutterlos³⁶⁶;

³⁶⁴ Vgl. Fisher 2009: 3, 6.

³⁶⁵ Ebd., S. 3; Übersetzung durch MS.

³⁶⁶ Keiner der Bewohner der Irrenanstalt klagt über den verlorenen Kontakt zu einem Nachkommen, was in Anbetracht der allgemeinen Erzähllogik und des Realismus bei Saramago eine auffällige Leerstelle ergibt.

in *In the Country of Last Things* ist Annas Schwangerschaft ein seltenes Wunder, das missglückt; in McCarthys *The Road* wird wiederholt die Absenz von Kindern kommentiert, beispielsweise durch den alten Mann; die Klone in *Never Let Me Go* sind zeugungsunfähig (und elternlos). Das geht einher mit einer geringen Bedeutung familiärer Bande, die in ‚post-catastrophe‘-Romanen typischerweise aber wichtig sind. Lediglich in *The Road* sind die Figuren Vater und Sohn, was McCarthys Anstoß zum Roman³⁶⁷ sowie der religiösen Symbolik geschuldet ist.

4.6 Körper und Kontrolle

Durch die apokalyptischen Umstände in Austers, McCarthys und Saramagos Roman wird dem Körper und seiner Funktionstüchtigkeit größere Bedeutung zugemessen: Das Aufnehmen und Ausscheiden von Nahrung, der Hunger, der Tod – der Mensch ist, worauf in anderer Form schon unter Punkt 4.5 hingewiesen wurde, wieder stärker an seine materielle Existenz gebunden. Das ist Konsequenz der technologilosen, aber auch gesellschaftslosen Daseinsform. Es mangelt sowohl an Wissen als auch an physischen Ressourcen, um Medikamente, Behandlungsmethoden oder Ärzte zur Verfügung zu stellen. Die körperliche Funktionsfähigkeit wird auch in *Never Let Me Go* thematisiert: So stellt die Gesundheit der Klone und ihrer Organe einen sich subtil durch das Werk ziehenden Faden dar. Dieser Umgang mit und die Kontrolle über den eigenen Körper ergeben sich nicht nur aus einem apokalyptischen Setting heraus, sondern spielen zum Teil auch auf aktuelle Diskurse wie den des weiblichen Selbstbestimmungsrechts über den Körper an. Wieder offenbart sich der klassisch materialistische Dualismus von Körper und Geist. Denn zum einen wird die materielle körperliche Existenz in den Fokus gerückt (in den apokalyptischen Romanen), was mit dem Abbau geistiger Wertsysteme eng zusammenhängt. Zum anderen offenbart sich die Frage nach dem, was über das Körperliche hinausgeht, nämlich der ‚Seele‘, in *Never Let Me Go* als handlungstragendes Element.

³⁶⁷ Adams, Tim: Cormac McCarthy. America's Great Poetic Visionary. In: The Guardian, 20.12.2009, <https://www.theguardian.com/theobserver/2009/dec/20/observer-profile-cormac-mccarthy>, 01.07.2022.

4.6.1 Hunger

Der Hunger ist bei Bloch Ursprung jeglichen menschlichen Verbesserungsanspruchs und damit der utopischen Grundeinstellung.³⁶⁸ Aus diesem Grund ist er in den drei ‚post-catastrophe‘-Romanen (*In the Country of Last Things*, *Die Stadt der Blinden*, *The Road*) nicht nur als vorhersehbare Folge einer entleerten Welt zu sehen. Anna Blume erhebt ihn in ihrem Brief zur treibenden Kraft für ihr Überleben: „This much is certain. If not for my hunger, I wouldn’t be able to go on. You must get used to doing with as little as you can.“³⁶⁹ In dem Zitat spiegelt sich diese utopische Definition des Hungers; er wird paradoxerweise zur Grundlage für den Überlebenswille.

Während in Austers Roman die Versorgungslage zwar prekär ist, doch noch nicht den vollständigen Handlungsraum der Protagonistin einnimmt, ist die Situation in *The Road* verheerend: Jegliche Subsistenzgrundlage scheint vernichtet, Nahrung besteht aus langhaltbaren Resten aus der Zeit vor der Katastrophe (wie Konserven) oder – konsequenterweise – den letzten Lebewesen: anderen Menschen. Anhand McCarthys düsterem Roman ist gut ersichtlich, wie der Hunger die Bedingungen der Gesellschaft formt, beinahe als Allegorie im Sinne Blochs: Ein kannibalistisches System ist das einzige, das der Logik dieser alternativen Welt langfristig standhalten kann, und es beruht auf Hunger. Die moralische Dimension des Kannibalismus kann als Metapher auf den – schon unter Punkt 4.4 aufgegriffenen – Hobbes’schen „Krieg aller gegen alle“ eines uneingeschränkten Individualismus gelesen werden. Hobbes selbst verwendete in *De Cive* (1642), das Teile des später veröffentlichten *Leviathan* abdeckt, das Frontispiz von Kannibalen, um den Naturzustand abzubilden.³⁷⁰

Durch ironische Verweise aufgelockert, wirkt der Aufgriff des Kannibalismus-Themas in Austers Werk überraschender. Passend zu den letzten Relikten der Zivilisation im Roman findet die Fleischverarbeitung dort im „industriellen“ Rahmen statt, was den Kontrast zwischen den oberflächlich erhaltenen Formen der Zivilisation und dem Verfall der Ethik noch herausstreicht. Zu spät erkennt Anna die ihr gestellte Falle:

³⁶⁸ Vgl. Bloch 1978: 84.

³⁶⁹ Auster 2005: 2.

³⁷⁰ Vgl. Falk, Francesca: Eine gestische Geschichte der Grenze. Wie der Liberalismus an der Grenze an seine Grenzen kommt. Paderborn: Wilhelm Fink 2011, S. 48.

For right then, in the tiny interval that elapsed before he shut the door again, I was able to see clearly into the other room, and there was no mistaking what I saw in there: three or four human bodies hanging naked from meat-hooks, and another man with a hatchet leaning over a table and lopping off the limbs of another corpse. There had been rumors circulating in the library that human slaughterhouses now existed, but I hadn't believed them.³⁷¹

Dass die beiden Autoren Auster und McCarthy zum Tabu Kannibalismus beziehungsweise Anthropophagie zurückgreifen, verdeutlicht, in welcher extremen Lage ihre Protagonisten sich befinden und wie die Menschheit von ihren geistigen Errungenschaften zu ihren materiellen Grundlagen zurückkehren muss – und dabei die Grenzen von Dualismen wie Mensch/Tier oder Zivilisation/Barbarei überschreitet.³⁷² Der grundlegenden oder konventionellen Definition des Kannibalismus liegt die Erkenntnis des Gleichen im Anderen zugrunde.³⁷³ Dadurch kann im Akt des Kannibalismus eine Metapher auf die Selbsterstörungskraft des Menschen gesehen werden, die sich im öffentlichen Diskurs durch Themen wie die nukleare Vernichtung, die menschengemachte Klimaerwärmung oder – für Saramago – die Globalisierung widerspiegelt. In *Die Stadt der Blinden* kann ebenfalls beobachtet werden, wie der Hunger die Bedingungen des Zusammenlebens formt: In der Irrenanstalt entwickeln sich die Machtverhältnisse aus der Kontrolle über die Nahrungslieferungen heraus. Saramago selbst beschreibt den Roman als Sittenbild unserer Gesellschaft: „It's a portrait of how we are.“ Es gehe darum, „wer die Macht hat und wer nicht; wer die Nahrungsmittelversorgung kontrolliert und den Rest ausbeutet.“³⁷⁴

4.6.2 Der weibliche Körper

Never Let Me Go, *Die Stadt der Blinden* und *In the Country of Last Things* weisen als drei der vier untersuchten Romane weibliche Protagonisten auf – ein deutlicher prozentueller Anstieg im Vergleich zu den kanonisierten Klassikern des 20. Jahrhunderts. Blickt man auf die in Punkt 3.2.6 untersuchten Dystopien erkennt man außerdem einen funktionalen

³⁷¹ Auster 2005: 125.

³⁷² Vgl. Keck, Annette; Kording, Inka; Prochaska, Anja (Hrsg.): *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*. München/Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999, S. 7.

³⁷³ Vgl. Royle, Nicholas: *Starters*. In: Keck, Annette; Kording, Inka; Prochaska, Anja (Hrsg.): *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*. München/Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999, S. 15.

³⁷⁴ Jaggi, Maya: *New Ways of Seeing. Interview*. In: *The Guardian*, 22.10. 2008, <https://www.theguardian.com/books/2008/nov/22/jose-saramago-blindness-nobel>, 30.04.2022, Übersetzung durch MS.

Wandel: Die weiblichen Figuren sind nun, anstatt bloßer Liebesobjekte oder Komplizinnen, Erzählstimme oder perspektivischer Fokus des Romans. Gleichmaßen sticht ins Auge, dass die hier behandelten ‚Dystopien jenseits der Extreme‘ die Kontrolle über den eigenen Körper thematisieren beziehungsweise den Verlust über ebenjene.

Die Organspendepraxis in Ishiguros Roman demonstriert dabei analogisch, wie gesellschaftliche Akzeptanz, also der vorherrschende Diskurs, bestimmt, welches Maß an Kontrolle dem Individuum über den eigenen Körper eingeräumt wird. Wie von Esmaili für Saramagos *Die Stadt der Blinden* konstatiert³⁷⁵, finden sich so auch bei Ishiguro Verweise auf Foucaults Panoptismus, indem die diskursiv gesetzten Werte von den Klonen verinnerlicht werden und eine Form der Selbstdisziplinierung stattfindet. Dies tritt deutlich in der Schamhaftigkeit dem Spendethema gegenüber zutage, wofür, wie Kathy sinniert, viele unausgesprochene Regeln gelten: „Looking back now, I’d say the rule about not discussing the donations openly was still there, as strong as ever. But now it was okay, almost required, every now and then, to make some jokey allusion to these things that lay in front of us.“³⁷⁶ Zusätzlich wird – in Abweichung zu den klassisch dystopischen Romanen – die Thematik des Organspendens nicht als wissenschaftlicher und politischer Prozess behandelt; zum Beispiel in Form einer Regierung, deren Beweggründe aufgezeigt werden, oder einer historischen Aufarbeitung dieser Praxis. Die Institutionen verlieren an Bedeutung, worin ein Verweis auf Foucaults dezentralen Machtbegriff gesehen werden kann.

Der Leser von *Never Let Me Go* wird, ähnlich dem Rezeptionsverfahren für *A Clockwork Orange* (1962), durch das Burgess seinen Lesern auf unterschwellige Weise Russisch beibringen wollte³⁷⁷, langsam und bruchstückhaft an die Tatsachen des Spendesystems sowie den gesellschaftlichen Konsens dazu herangeführt. Indem vorerst kontextlos die Rede von *donations* und *caring* erfolgt, erarbeitet sich der Rezipient beinahe unbewusst die Mechanismen des Systems, noch bevor erstmals das Wort Klon fällt. Diese Form der Rezeption spiegelt gleichzeitig den halbbewussten Erkenntnisprozess der Klone in Hailsham, den Miss Lucy ihnen deutlich zu machen versucht: „[...] The problem, as I see

³⁷⁵ Siehe Esmaili 2015.

³⁷⁶ Ishiguro 2006: 84.

³⁷⁷ „The reader would be *brainwashed* into learning minimal Russian.“ Zitiert aus Burgess, Anthony: *You’ve had Your Time*. London: Heinemann 1990, S. 38.

it is that you've been told and not told. You've been told, but none of you really understand, and I dare say, some people are quite happy to leave it that way."³⁷⁸ Dasselbe Prinzip findet Anwendung in der Rezeption, indem die in der typischen Science-Fiction-Literatur grundlegenden Fragen nicht offen angesprochen werden. Das Halbwissen der Klone führt zu fehlendem Bewusstsein: Bezüglich der Unethik des Spendens, der eigenen körperlichen Integrität, die klaglos aufgegeben wird, und schließlich der eigenen Menschlichkeit. Kathy beschreibt einen solchen Moment der Erkenntnis der eigenen Andersheit. Nachdem die Mädchen den Plan umgesetzt haben, Madame zu umschwärmen, um ihre Reaktion zu testen, bemerken sie ihren Ekel: „But she was afraid of us in the same way someone might be afraid of spiders.“³⁷⁹ Den Klonkindern wird so der Menschenstatus entzogen – auch sozial, und nicht nur rechtlich, wie schon unter Punkt 4.4 aufgezeigt. Und auch Kathy sieht sich danach in einem anderen Licht:

The first time you glimpse yourself through the eyes of a person like that, it's a cold moment. It's like walking past a mirror you've walked past every day of your life, and suddenly it shows you something else, something troubling and strange.³⁸⁰

Ihr Bewusstsein wird mit dieser Außenperspektive konfrontiert, die ihr Selbstbild um den äußeren diskursiven Blick auf die Klone, abseits der Welt von Hailsham, erweitert. Obwohl die Kinder auf solch einen Moment, wie Kathy sinniert, lange vorbereitet wurden, ist dies der wahre Augenblick, „when you realise that you really are different to them.“³⁸¹

In Austers Roman fungiert der Kampf um (weibliche) Autonomie weniger als prägender Aspekt des Gesamttextes. Anna Blume wird als selbstständige und mutige Frau charakterisiert; in sexueller Hinsicht unterstreicht ihre Offenheit bezüglich der Masturbation ihre Emanzipation.³⁸² Dennoch bleibt die Angst vor sexueller Gewalt, die wie in Saramagos Roman als Folge der deregulierten Gesellschaft aufgezeigt wird. Auster zeigt, dass nicht nur von Fremden auf der Straße (beispielsweise den ‚tollists‘) diese Gefahr droht. Anna wehrt sich gegen Ferdinands Übergriff, der im gemeinsamen Haushalt stattfindet. Ihre Abwehrreaktion wird als außerkörperliches, beinahe spirituelles Ereignis geschildert:

³⁷⁸ Ishiguro 2006: 81.

³⁷⁹ Ebd., S. 35.

³⁸⁰ Ebd., S. 36.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Vgl. Auster 2005: S. 62.

I shut my eyes, and then it began to feel as if I were flying through empty space, moving through an enormous night of blackness and stars. As long as I held on to Ferdinand's throat, I was free. I was beyond the pull of the earth, beyond the night, beyond any thought of myself.³⁸³

In der Szenerie wird zum einen auf die Allgegenwärtigkeit sexueller Gewalt, die häufig im direkten persönlichen Umfeld oder eigenen Haushalt stattfindet, verwiesen. Gleichzeitig stellt der Rückgewinn der Kontrolle über die Situation und den eigenen Körper ein erhabenes Erlebnis dar. Als Anna jedoch kurz davor ist, Ferdinand aus Lust zu töten, und nicht aus Selbstverteidigung³⁸⁴, lässt sie von ihm ab, was ihre moralische Integrität bewahrt. Am nächsten Morgen wird Ferdinand dennoch tot aufgefunden – vieles deutet auf eine Tötung durch seine Frau Isabel hin. Einen weiteren Aspekt Annas körperlicher Selbstbestimmung stellt die wundersame Schwangerschaft dar – das Resultat der freiwilligen Beziehung zu Sam. Ihr tragischer Abbruch erfolgt indirekt durch männliche Gewalt: Anna flüchtet durch einen Fenstersprung vor zwei Männern, die ihren Körper benutzen wollen – in diesem Fall jedoch zur Fleischgewinnung.

Diese Ermordung des Vergewaltigers wiederholt sich in *Die Stadt der Blinden*. Bei Saramago wird die eigentliche Machtposition, in der sich die Frau des Arztes befindet, vorerst nicht ausgenutzt. Dies spricht für ihre moralische Sonderstellung als Protagonistin (siehe Punkt 4.4). Die Aufgabe von Macht mündet jedoch in der Kontrolle durch die „niederträchtigen Blinden“. Während diese vorerst nur die Nahrungsaufnahme der unterdrückten Blinden kontrollieren, erfolgt im nächsten Schritt die Forderung nach den Frauen. Die körperliche Unterdrückung, anfänglich durch Hunger ausgeübt, mündet schlussendlich in der Vergewaltigung, die (wie die Organspende) einen radikalen Eingriff in die Kontrolle und Autorität über den eigenen Körper darstellt. Die Rache der Frau des Arztes auf diese Vergewaltigungen hin erfolgt nicht zum eigenen Zweck: Sie schützt die nächsten Gruppen der Frauen vor dieser Erfahrung. Die sexuelle Dimension der Gewalt wird in ihrer Vergeltung symbolisch nochmals betont: Die Ermordung erfolgt im Moment des Orgasmus des blinden Anführers, der als „der Blinde mit der Pistole“ bezeichnet wird – er ist dadurch mit einem gewalttätig konnotierten Phallussymbol ausgestattet.³⁸⁵ Die Rache der

³⁸³ Ebd., S. 65.

³⁸⁴ Vgl. ebd.

³⁸⁵ Zur Waffe als Phallussymbol siehe bspw. Myrntinen, Henri: Disarming Masculinities. In: Disarmament Forum 4/2003, S. 41.

Protagonistin in Saramagos Roman kann als eine gewaltvolle Form der Emanzipation verstanden werden, die Kathy und ihren Mitstreiterinnen in *Never Let Me Go* verwehrt bleibt. Lediglich das bürokratische Mittel des Aufschubs („deferral“) wird von ihr angestrebt – und erweist sich als Mythos.

Es wird in den Werken auf verschiedene Felder eines feministischen Diskurses zum weiblichen Körper und die damit verbundenen Machtverhältnisse verwiesen: Zum einen die Autorität über den eigenen Körper (beispielsweise in Form von Abtreibungen), das unrealistische weibliche Körperideal, die daraus folgenden Essstörungen sowie sexualisierte Gewalt – in abstrakterer Form: die Objektifizierung der Frau an sich und der körperfixierte gesellschaftliche Diskurs zu Frau und Weiblichkeit. Diese politisch und kulturell ausgetragenen Debatten, die in ihrem Kern um das Selbstbestimmungsrecht der Frau über ihren Körper kreisen, finden literarisch eine Aufarbeitung in dem parabellhaften Aufzeigen des Kontrollverlusts über den eigenen Körper: In *Never Let Me Go* mit Kathy als „Organspenderin“; in *Die Stadt der Blinden* durch die Frau des Arztes, die sich zwar als einzige Sehende in einer ungewohnten Machtposition befindet und dennoch Opfer einer Vergewaltigung wird. Anna Blume kann ebenfalls in diesem Diskurs verortet werden – auch sie muss in Angst vor sexuellen Übergriffen leben. Ihre Schwangerschaft findet außerdem ein ungewolltes Ende durch die Flucht vor zwei Männern, die sich ihres Körpers in anderer Form bemächtigen wollen, nämlich zur Fleischverarbeitung.

4.6.3 Tod, Selbstmord und Bestattung

Der Tod tritt in allen vier Romanen kaum als natürliche Folge des Alters auf; meist ist er verbunden mit Gewalt, nach aktuellem Stand leicht heilbaren Krankheiten oder Verletzungen sowie Selbstmord. In *In the Country of Last Things* werden ausführlich die unterschiedlichen, rituell zelebrierten Arten des Selbstmordes beschrieben:

There are the Runners, for example, a sect of people who run through the streets as fast as they can, flailing their arms wildly about them, punching the air, screaming at the top of their lungs. Most of the time they travel in groups: six, ten, even twenty of them charging down the street together, never stopping for anything in their path, running and running until they drop from exhaustion. [...] More common are the solitary deaths. But these, too, have been transformed into a kind of public ritual. People climb to the highest

places for no other reason than to jump. The Last Leap, it is called, and I admit there is something stirring about watching one [...]³⁸⁶

Trotz der weitgehenden Abwesenheit sozialer Strukturen und Riten bieten die Selbstmord-Sekten hier eine der wenigen Formen der gemeinschaftlichen Organisation. In scharfem Kontrast dazu steht eine andere Art des Ritus: die unerlaubte Beerdigung Fricks. Die Erdbestattung, die vor allem für die großen monotheistischen Religionen heute üblich ist, wird zur kriminellen Handlung, da das Kremieren von Leichen zur Energiegewinnung zum Gesetz gemacht wurde. Darin zeigt sich eine schon bei Huxley in derselben Weise auftretende Thematik³⁸⁷, bei der religiöse und spirituelle Rituale einer utilitaristischen Grundhaltung zum Opfer fallen. In *Die Stadt der Blinden* wird die Bestattung der Toten in der Irrenanstalt zu einem letzten moralischen Akt, dessen Ausübung – der Logik des Zusammenbruchs der sozialen Organisation folgend – großer Anstrengung bedarf. Gleichzeitig ist die Bestattung nicht nur selbstloser Akt, sie stellt auch eine hygienische Maßnahme dar. Saramago vereint dadurch – wie am gesamten Text ebenso ersichtlich – die ethische Dimension der Erzählung mit der praktisch-rationalen. In dem Aufrechterhalten der Bestattungstradition findet sich wieder ein Verweis auf die Abgrenzung zwischen Mensch und Tier, wenn mit dem Begräbnis einer der ältesten menschliche Riten aufgegriffen wird.

In McCarthys *The Road* wird die Selbsttötung, wie in *In the Country of Last Things*, als logisch scheinender Schritt thematisiert, den die Mutter der Familie für sich gewählt hat. Das entspricht der vom Autor geschaffenen Alternativwelt, die keinerlei innerweltliche Rettungsmöglichkeit erhoffen lässt. Selbst dem Sohn erscheint der Tod zuweilen als vermeintlich bessere Alternative:

I wish I was with mom.
He didn't answer. He sat beside the small figure wrapped in quilts and blankets. After a while he said: You mean you wish that you were dead.
Yes.
You mustnt say that.
But I do.
Dont say it. It's a bad thing to say.
I cant help it.
I know. But you have to.
How do I do it?

³⁸⁶ Auster 2005: 11ff.

³⁸⁷ In Huxleys *Brave New World* tritt bereits die Thematik der „rationalisierten“ Bestattung in Form der Verbrennung in Kraftwerken auf.

I dont know.³⁸⁸

Der Selbstmord erscheint in diesen beiden Romanen als valide Handlungsoption, die jeweils religiös konnotiert ist: Bei Auster wird er auf satirische Weise zum Kult erhoben und von der atheistischen Anna als unsinnig abgetan³⁸⁹, bei McCarthy wird diametral der Selbstmord zur rationalen, säkularen Alternative und das Weiterleben (eher der christlichen Scholastik entsprechend) zur religiösen Pflicht. Diese Haltung wird letzten Endes im Roman bestätigt, als der Sohn nach dem Tod des Vaters entgegen aller Wahrscheinlichkeiten von einer Familie aufgenommen wird. Was der Vater über einen kurz erspähten, fremden Junge sagt, bewahrheitet sich am Ende für den Sohn: „But who will find him if he’s lost? Who will find the little boy? Goodness will find the little boy. It always has. It will again.“³⁹⁰

Der Endzeit-Thematik der Romane von Saramago, Auster und McCarthy ist es geschuldet, dass ihnen der Tod als allgegenwärtiges Motiv inhärent ist. Anders verhält es sich bei Ishiguros Roman. In den Anti-Utopien findet sich häufig ein utilitaristischer Ansatz des Todes zum Gemeinwohl (wie schon bei Huxley beispielsweise), der auch bei Auster in der Leichennutzung gesichtet werden kann. Der Tod der Klone stellt den Extremfall dieses Ansatzes dar: Mit der euphemistischen Umschreibung für das Sterben, „to complete“, findet ihr Daseinszweck in der Spende aller verbliebenen Organe sein vorbestimmtes Ende. Es kann davon ausgegangen werden, dass ähnlich Huxleys *Brave New World*, jahrelange Konditionierung für die Akzeptanz des Spendeablaufs sorgt, wie in den *Hatchery and Conditioning Centres*. Diese Form der Ausbeutung kann als Allegorie des „Todes des Individuums“ gelesen werden, das für das Kollektiv aufgegeben werden muss. Gleichzeitig bildet die Debatte um die Seele der Klone die Antithese zum demonstrierten Utilitarismus, indem die „nutzlose“ Kunst der Kinder als ihr Beweis dienen soll: „[...] We took away your art because we thought it would reveal your souls. Or to put it more finely, we did it to *prove you had souls at all*.“³⁹¹

Der Tod wird in den vier Romanen enttabuisiert, was die Gegenüberstellung seiner spirituellen und kulturellen Dimension mit einer utilitaristischen Grundhaltung ermöglicht.

³⁸⁸ McCarthy 2006: 55.

³⁸⁹ Anna Blume erklärt Sam bei ihrer ersten Unterhaltung: „We’re going to die, and it’s stupid to die when you don’t have to.“ Siehe Auster 2005: 105.

³⁹⁰ McCarthy 2006: 281.

³⁹¹ Ishiguro 2005: 260.

Dieser Utilitarismus, der die Grenzen körperlicher Autonomie und Selbstbestimmung überschreitet, wurde schon im Aufgreifen der Anthropophagie als Motiv bei Auster und McCarthy sichtbar. In traditionell dystopischer Weise wird hier entgegen der „rationalen“ Überlegungen für die Würde des Menschen Partei ergriffen.

4.7 Stadt und Land

Die Wahl des Lebensraums teilt sich in den vier untersuchten Romanen gleichermaßen in urbane und ländliche Settings: Während in Austers *In the Country of Last Things* die für ihn typische Schilderung des urbanen Lebens in einer Großstadt die ganze Novelle umfasst, ist auch der Ausgangsort in *Die Stadt der Blinden* eine namenlose Stadt, die nach dem Aufenthalt im Mikrokosmos der Irrenanstalt wieder den Handlungsraum einnimmt.

Demgegenüber steht die beinahe ausnahmslos im Freien und ländlichen Raum angesiedelte Szenerie von *The Road* und *Never Let Me Go*. Während ersterer Roman die Reise durch ein post-apokalyptisches ‚Wasteland‘ beschreibt, erscheint in Ishiguros Roman das idyllische Setting als kontrastierende Fassade für die dystopischen Science-Fiction-Elemente.

4.7.1 Dekonstruktion des urbanen Lebensraums

Die Stadt als sozialer Mikrokosmos und planbares Gesellschaftsmodell kann von Platons *Politeia* ausgehend über die Renaissance-Utopien bis ins 19. Jahrhundert als typisch utopisches Motiv gesichtet werden.³⁹² Ihre Organisation als beinahe geschlossener Komplex legt die Interpretation als Sinnbild des konzentrierten menschlichen Zusammenlebens nahe, wodurch die Stadt sich für die utopische Literatur als modellhafter Schauplatz anbietet. In den frühen Eutopien dient sie als physisches und ideologisches Grundschema der utopischen Ordnung und Zivilisation, worin sich der „Ausdruck eines ungebremsten Zutrauens in die Leistungsfähigkeit einer technisch-planerischen Vernunft“³⁹³ zeigt.

Sowohl in Paul Austers Novelle *In the Country of Last Things* als auch in Saramagos *Die Stadt der Blinden* ist der urbane Raum Schauplatz der Handlung. Die Wahl einer Metropole wurde schon unter Punkt 4.2.1 als für Auster typisch geschildert; auch auf die damit

³⁹² Der Renaissance zugeordnet werden können schon die zuvor erwähnten genretypischen Werke *Utopia* von Thomas Morus (1516) oder *La Città del Sole* von Tommaso Campanella (1602). Für das 19. Jahrhundert sei hier beispielsweise Edward Bellamys *Looking Backward: 2000-1887* (1888) genannt.

³⁹³ Schölderle 2017: 34.

verbundene Thematik wurde eingegangen. Austers anonymer Großstadt steht eine bei Saramago ebenso namenlose Stadt gegenüber, wodurch eine gewisse Universalität gegeben ist und eine allegorische Dimension eröffnet wird. Dabei kann davon ausgegangen werden, dass der deutsche Titel von Saramagos Roman nicht nur auf die Stadt an sich verweist, sondern auch auf den geschlossenen Komplex der Irrenanstalt, dessen Organisation als Mikrokosmos durch die Anonymität und Enge des Zusammenlebens, die Ghettoisierung sowie die Abgrenzung von der Außenwelt als eher „urban“ denn rural klassifiziert werden kann. Diese Abgrenzung wird auch darin deutlich, dass in *Die Stadt der Blinden* sowohl die Irrenanstalt als auch die Stadt selbst (paradoxe Weise) als Panopticon im Sinne Foucaults und so gleichzeitig als Abbild der ganzen Gesellschaft gesehen werden können³⁹⁴ – ein Merkmal, das dem ursprünglichen Stadtmotiv in der Utopie entspricht. Nach dem Brand der Anstalt kehrt die Gruppe der Insassen rund um die Frau des Arztes in die Heimatstadt zurück, die nun post-apokalyptische Züge trägt. Eine Überschneidung zwischen diesen Romanen findet sich vor allem in der hermetischen Abriegelung der Schauplätze: Anna Blume kann die *city* genauso wenig verlassen, wie die Blinden die Irrenanstalt oder die Stadt; soziale Kontakte nach außen sind nicht möglich. Ähnlich ist auch, dass in beiden Fällen lediglich die Grundversorgung und Neuankömmlinge von außen in das geschlossene System dringen (auf Saramago bezogen kann dies zumindest für die Irrenanstalt behauptet werden).

Dieses Motiv der Abriegelung findet sich schon in Anti-Utopien wie Zamyatins *Wir* oder Forsters *The Machine Stops*. Während dort jedoch noch die Abriegelung dazu dient, die Ordnung innerhalb aufrechtzuerhalten, ist hier das Chaos von einem – eventuell geordneteren – Außen abgegrenzt. Dieses Chaos betrifft nicht nur die physische Ebene des Raums, sondern auch die soziale: In *In the Country of Last Things* sind „physical and social urban fabric [...] in a constant process of disintegration“³⁹⁵. Genauso ist die Organisation und Reorganisation von räumlicher und sozialer Sphäre in *Die Stadt der Blinden* Thema eines Großteils des Romans: Jede Neuankunft von Blinden erfordert eine neue Aufteilung in den Schlafsälen, zuvor geschaffene soziale Regeln werden dadurch untergraben, die Etablierung der „bösen Blinden“ bringt eine Ordnung der Willkürherrschaft mit ständig

³⁹⁴ Vgl. Esmacili 2015: 2541.

³⁹⁵ Brown 2007: 141.

neuen Forderungen mit sich. Der freie Raum, das Außen, wird für die Erblindeten zum gefährlichen, weil unbegrenzten Raum:

[...] und dann gingen sie hinaus, hielten sich den Bauch fest oder die Beine zusammengepresst, auf der Suche nach drei Handbreit sauberen Bodens, wenn es das überhaupt noch gab, auf einem ununterbrochenen Teppich aus Exkrementen, auf die tausendfach getreten worden war, und darüber hinaus bestand die Gefahr, sich in dem unbegrenzten Raum in der Einfriedung zu verlieren, wo es keine anderen Anhaltspunkte gab als die wenigen Bäume, deren Stämme der Neugier der früheren verrückten Insassen hatten standhalten können, dazu die kleinen, flachen Erhebungen, die kaum die Toten bedeckten.³⁹⁶

Eingesperrt in der Irrenanstalt sind die Blinden nicht nur durch das Militär, sondern auch durch die eigene Unfähigkeit, sich im freien Raum zurechtzufinden. Die Einfriedung, das Draußen, ist zusätzlich zu dieser Konnotation auch voller Exkremente und wird nur zum Defäkieren und für die Beerdigung verstorbener Blinder aufgesucht. Der soziale Aktionsradius der Insassen bleibt dadurch streng abgegrenzt, auf den Innenraum beschränkt und von der Natur abgesondert. Später im Roman, als die Irrenanstalt abgebrannt ist, ist eine Durchquerung des Raumes notwendig. Dank der sehenden Frau bewegt sich die kleine Gemeinschaft zurück in die Stadt, in der Chaos herrscht: Blinde Gruppen ziehen plündernd durch die Straßen, die meisten schlafen in Geschäftslokalen oder fremden Wohnungen, da die eigene niemand mehr findet. Dabei gibt es nach Halper/Muzzio zwei mögliche dystopische Stadtscenarien: Das des Chaos und das der totalitaristischen Ordnung.³⁹⁷

Die Exklusion der utopischen Gesellschaft als abgeschottete „Insel“ und geschlossenes System – diesen Topos teilen sich die kontemporären Dystopien mit den frühen Eutopien, in denen der Rest der Welt hinter die Stadtmauern, außerhalb dieses Sinnbilds kollektiver Organisation, verbannt wird.³⁹⁸ In den Dystopien des 20. Jahrhunderts wurden einige der wesentlichen Merkmale und Konnotationen der utopischen Stadt analog den veränderten Verhältnissen angepasst: Die Metropole als konstitutiver Einfluss auf die Moderne mit ihrem Anschein von getakteter Ordnung erweckte die Assoziation einer Symphonie oder

³⁹⁶ Saramago 2015:

³⁹⁷ Vgl. Halper/Muzzio 2007: 381.

³⁹⁸ Andrei Simuț verweist in einem Artikel auf eine weitere Ähnlichkeit von Austers anonymer *city* mit der eutopischen Stadt: Ihre konzentrische Form. Vgl. Simuț, Andrei: *Metaphorical Dystopias and the End of the World(s) in Auster's Country of Last Things and José Saramagos Blindness*. In: *Studia ubb Philologia*, LVII, 4, 2012, S. 112.

gegenteilig langweiliger Routine, Menschenströme suggerierten gleichzeitig chaotische Unübersichtlichkeit und die Bewegung einer entindividualisierten Masse, geformt durch neue Technologien und den Kapitalismus.³⁹⁹ Die Stadt als physische Blaupause für die kollektive Ordnung wurde, beispielsweise in den Anti-Utopien Zamyatins oder Huxleys, aufgegriffen, jedoch als unterdrückende Struktur uminterpretiert. In Austers und Saramagos apokalyptischen Dystopien erfolgt dann eine vollständige Dekonstruktion des urbanen Ordnungsprinzips: All diese Zuschreibungen der urbanen Massenkultur werden in den Romanen von Anarchie und einer grundsätzlichen Dynamik sich stets wandelnder Prämissen abgelöst. Der Organismus zerfällt wieder in kleine Einheiten und das Chaos wird, nicht wie in den frühen Eutopien und auch Anti-Utopien, ausgesperrt, sondern *eingesperrt*. Es werden dabei sowohl traditionell eutopische sowie dystopische Zuweisungen aufgegriffen und vermischt, aber auch umgekehrt, wie beispielsweise im Motiv der fehlenden Ordnung und Hierarchie. Die Stadt als Ort des anonymen Zusammenlebens mit Fremden, als sozialer Raum, wird zum dystopischen Raum und verweist auf die Unmöglichkeit friedlicher, kollektiver Gemeinschaft. Das Aufgreifen dieses Sinnbilds der menschlichen Zivilisation und die Umkehrung der grundsätzlichen Konnotationen (beispielsweise der gesellschaftlichen Ordnung) zeugt von der zugrundeliegenden Fragestellung der Autoren: Nicht mehr die Auswirkungen eines an die Gegenwart angelehnten, immer komplexer werdenden Alltags oder konkreten soziopolitischen Systems werden aufgezeigt, sondern die grundsätzliche Schwierigkeit des menschlichen Zusammenlebens in Extremsituationen sowie deren Auswirkungen auf moralische und ethische Wertekodizes. Dabei ist die Stadt als Sinnbild anonymen Zusammenlebens mit Fremden ein mikroskopisches Abbild des modernen Staatsgefüges, dessen Untergang im Chaos der Post-Apokalypse hier mit Schauern auserzählt wird. Ein Dualismus von „Innen“ und „Außen“ verweist dennoch auf traditionelle Konnotationen: Die Hoffnung auf verbesserte Umstände in Austers und Saramagos Roman wird auf außerhalb der Stadt projiziert: Die kleine Gemeinschaft des Woburn Houses plant gegen Ende der Erzählung, die Stadt zu verlassen und auch Saramagos Gruppe Blinder rund um die Frau des Arztes spielt mit dem Gedanken, sich am Land niederzulassen, um dort eine bessere Versorgung zu genießen. Die gescheiterte Gesellschaft scheint nur mehr eine Flucht ins Individuelle zuzulassen, wodurch abermals auf die fehlende

³⁹⁹ Vgl. Prakash, Gyan (Hrsg.): *Noir Urbanisms. Dystopic Images of the Modern City*. Princeton: Princeton University Press 2010, S. 4.

menschliche Gestaltungsmacht und Unmöglichkeit soziopolitischer Veränderung verwiesen wird.

4.7.2 Der ländliche Frieden als Trugbild

Hält der ländliche Raum dagegen Freiheit und Erlösung in den hier behandelten dystopischen Romanen bereit? Im Gegensatz zu den vorangehenden Beispielen von Auster und Saramago stehen in *The Road* sowie *Never Let Me Go* der rurale Raum, seine Offenheit und die Natur im Vordergrund. Vater und Sohn ziehen in McCarthys Roman – ein für ‚post-catastrophe novels‘ typisches Motiv – durch eine verwüstete Landschaft. Während die Städte als geschmolzene Betonklumpen voller Leichen beschrieben werden, hält jedoch auch der ländliche Raum keine Erleichterung von den Schrecken der dystopischen Alternativwelt bereit: „With the first gray light he rose and left the boy sleeping and walked out to the road and squatted and studied the country to the south. Barren, silent, godless.“⁴⁰⁰

Das Land und die Natur bieten keinen Rückzugsort mehr, keine Alternative der individuellen Absonderung. In der konsequent zerstörten Welt stellen Stadt und Land keine Gegensätze mehr dar. Dies steht in starkem Kontrast zur ausgeprägten räumlichen Dualität der drei dystopischen Romane, die in Punkt 3.2.6 als Vertreter des 20. Jahrhunderts herangezogen wurden: In ihnen fungiert die Natur als Gegensatz zur Zivilisation, als Rückzugsort vor den wie auch immer gearteten gesellschaftlichen Bedingungen. Diese Dichotomie wird bei McCarthy aufgehoben, denn weder zivilisiertes Zusammenleben (Stadt), noch die Freiheit einer naturverbundenen Lebensweise der Subsistenzwirtschaft oder Ähnliches ist möglich. Während sich in den Romanen Austers und Saramagos scheinbar „nur“ die Zivilisation und der urbane Raum in Auflösung befinden, betrifft diese in *The Road* auch die Natur. Die konsequente, allumfassende Zerstörung bildet das hoffnungsloseste der vier erzählten Szenarien. Gleichzeitig wurde McCarthys Roman als „the most environmental book ever written“⁴⁰¹ bezeichnet – es ist eine Warnung, die die aktuellen Debatten um Umweltzerstörung und Klimawandel umlegt in das literarisch übersteigerte Ende einer vollständig zerstörten Erde. Der lediglich von Menschen bewohnte Planet stellt einen

⁴⁰⁰ McCarthy 2006: 4.

⁴⁰¹ Monbiot, George: Civilisation ends with a shutdown of human concern. Are we there already? In: The Guardian, 30.10.2007, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2007/oct/30/comment.books>, 04.05.2022.

ironischen Verweis auf das Anthropozän dar.⁴⁰² An dieser Klassifizierung als ‚climate novel‘ zeigt sich auch die Vereinnahmung einer ursprünglich im eutopischen Feld angesiedelten Thematik. *Ecotopia* (Ernest Callenbach, 1975) als genrebildender Erzählung folgten im Lauf der 70er Jahre und darüber hinaus eine Reihe positiver literarischer Entwürfe zum verantwortungsvolleren Umgang mit der Natur. Passend jedoch zur unter Punkt 4.5 formulierten Alternativlosigkeit und dem damit einhergehenden Nihilismus kollabiert das Genre bei McCarthy in der konsequenten Zerstörung der gesamten Biosphäre.

Im Gegensatz dazu bilden pastoral-idyllische Beschreibungen eines Lebens am Land einen Großteil der Kindheits- und Jugenderinnerungen von Kathy in *Never Let Me Go*. Doch dieses friedlich scheinende Landleben erweist sich im Verlauf der Erzählung als Trugbild: Die Abschottung Hailshams als pseudo-eutopische Bildungseinrichtung erfüllt, wie sich herausstellt, den unethischen Zweck der Klonzucht. Die ländliche Natur und Exklusion greifen auf den ersten Blick die Konnotationen einer friedlichen Kommune auf, was auch durch Tommys Verweis auf das Außerhalb unterstrichen wird („[...] Outside, out there, they sell everything.“⁴⁰³). Nach Hailsham erfolgt die Unterbringung in den *Cottages*, einem umfunktionierten, abgelegenen Bauernhof. Dort sollen die Schüler an ihren Essays weiterarbeiten, einer letzten Aufgabe aus Hailsham; dies wird aber selbst von den Schülern nicht ernstgenommen.⁴⁰⁴ Die Interpretation drängt sich auf, dass dieser Zeitaufschub zum einen nur dem Zweck dient, sie bis zum Berufseintritt ein selbstständiges Leben zu lehren, zum anderen kommen die Klone dadurch nicht in Kontakt mit systemkritischen Medien oder Personen, die zu einer ablehnenden Haltung gegenüber den Spenden führen könnten. Die schützende Abschottung enthüllt sich als Wegsperrern, das nicht nur die Klone vor eventuell gefährdenden Ansichten schützt, sondern auch den Menschen den Anblick der Klone ersparen soll. Denn sogar Miss Emily, die idealistische Direktorin von Hailsham, gesteht: „[...] I myself had to fight back my dread of you all almost every day I was at Hailsham. There were times I’d look down at you all from my study window and I’d feel such revulsion... [...]“⁴⁰⁵ Durch die Schließung Hailshams existiert es nur mehr als Erinnerung

⁴⁰² Stark, Hannah: ‘All These Things He Saw and Did Not See’. Witnessing the End of the World in Cormac McCarthy’s *The Road*. In: *Critical Survey* 25/2, 2013, S. 72.

⁴⁰³ Ishiguro 2006: 30.

⁴⁰⁴ „But somehow – maybe we could see something in the guardians’ manner – no one really believed the essays were that important.“ Siehe Ishiguro 2005: 115.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 269.

und begleitet Kathy in ihrer Imagination, wenn sie vorbeiziehende Gebäude oder Anwesen als Hailsham zu identifizieren sucht. Dadurch ist es Kathy nicht nur unmöglich, in die ländliche Idylle ihrer Kindheit, sondern auch an den tatsächlichen physischen Ort ihres Aufwachsens zurückzukehren – aus einem Eingesperrtsein zuvor wird nun ein Ausgesperrtsein. Diese räumliche Unfreiheit tritt noch stärker zutage durch ihre langen Autofahrten: Das ‚Road Narrative‘, das Mobilität und Freiheit verspricht⁴⁰⁶, wird beinahe schon parodiert, wenn die Reise nur von einem Spender zum nächsten führt. Diese Form der Parodie des ‚Road Narrative‘ tritt ebenso in *The Road* auf⁴⁰⁷, wo die Mobilität keinen Ausdruck von Freiheit, sondern den letzten verbliebenen Handlungsraum für die Protagonisten darstellt.

Wie schon die urbanen Erzählungen kehren auch die rural angesiedelten Romane von McCarthy und Ishiguro die konventionellen Zuschreibungen der utopischen Literatur um: Die Natur bietet nicht mehr Ausflucht und Freiheit, in beiden Romanen wird der Kontrast zwischen Stadt und Land aufgehoben und eine Gesellschaftsordnung beschrieben, die in ihrer Omnipräsenz auch den ländlichen Raum nicht aus ihrer Kontrolle ausschließt. Es spiegelt sich die Alternativlosigkeit so auch in topografischen Referenzen, die in den urbanen Romanen durch Eingeschlossensein repräsentiert wird und in den ruralen durch eine Mobilität, die zwar unbegrenzt scheint, und doch keine Ausflucht aus den bedrückenden Lebensumständen der Protagonisten bietet.

4.8 Vom Ende erzählen

4.8.1 Struktur und Aufbau

Neben dem Aufgreifen von motivischen und thematischen Elementen der utopischen Literatur wird auch der klassische Dramenaufbau, wie unter Punkt 3.2.6 beschrieben, abgeändert und dadurch die genretypische Erwartung des Rezipienten teilweise herausgefordert. Die Exposition oder Einführung wurde als überdurchschnittlich bedeutsam und umfangreich charakterisiert, was dazu dient, dem Setting, dem eine wesentliche Rolle in den Utopien zukommt, ausreichend Raum zu bieten. In den hier gewählten Romanen wird mit dieser strukturellen Grundlage anders verfahren. Auch Steigerung und Klimax, die

⁴⁰⁶ Vgl. Brigham, Ann: *American Road Narratives. Reimagining Mobility in Literature and Film*, Charlottesville: University of Virginia Press 2015, S. 3.

⁴⁰⁷ Vgl. Kaminsky 2018: 1.

traditionell aus einem Bewusstwerdungsprozess und der anschließenden Ablehnung des Systems bestehen, entsprechen nicht mehr diesem Muster.

In *Die Stadt der Blinden* beginnt die Erzählung mit der Erblindung des „ersten Blinden“. Chronologisch wird vom Ausgangspunkt der Katastrophe weg diese bis zu ihrem Ende auserzählt, als die Blinden ihre Sehkraft zurückerlangen. Saramago eröffnet die Handlung nicht – wie es typisch wäre – *in medias res* und schildert daraufhin die Situation in Rückblenden und Erinnerungen peu à peu; der Leser wird stattdessen mit dem gesamten Verlauf der Katastrophe betraut und erfährt ihn synchron. Dies verweist wieder auf die allegorische Dimension des Erzählten, die in ihrer Form an eine Parabel erinnert: Neben der namenlosen Stadt und den namenlosen Figuren weist auch die chronologische, kausale Handlungsebene, durch die das Geschehen vorangetrieben wird, parabelhaften Charakter auf.⁴⁰⁸ Die sich zuspitzende Lage erreicht ihren Klimax schließlich in der Ermordung des Blinden mit der Pistole und im Brand der Irrenanstalt. Daraufhin erfolgt das retardierende Moment der Rückkehr in die Stadt und der Etablierung einer täglichen Routine in der Gruppe um die Frau des Arztes. Aufgelöst wird die Handlung durch die sukzessive Rückkehr des Augenlichts. Dabei schließt sich die Erzählung zyklisch und kehrt an ihren Ausgangspunkt zurück: Nachdem die Gruppe die Irrenanstalt verlässt, die im Zentrum des Romans eingebettet ist, werden bestimmte Motive vom Beginn des Romans wiederholt. Wiederkehrend sind Schauplätze wie die Arztpraxis oder die Wohnung des Arztes, aber auch Szenen wie die Suche nach einer Schaufel („Der Arzt sagte, Wir brauchen eine Schaufel oder eine Hacke, hier sehen wir, dass die ewige wahre Wiederkehr die der Wörter ist [...]“⁴⁰⁹). Schließlich erlangt der erste Blinde sein Augenlicht zurück und ihm nachfolgend alle Bewohner der Stadt.

Diese Zyklizität findet sich auch in *The Road*, jedoch auf einer größer dimensionierten Zeitachse: Die Erde verwandelt sich zurück in ihren unbelebten Zustand, als würde der Schöpfungsmythos rückwärts abgespielt werden.⁴¹⁰ Darauf verweist eine Überlegung des

⁴⁰⁸ Vgl. Philippi, Klaus-Peter: Parabolisches Erzählen. Anmerkungen zu Form und möglicher Geschichte (1969). In: Billen, Josef: Die deutsche Parabel. Zur Theorie und einer modernen Erzählform. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986, S. 226-229.

⁴⁰⁹ Saramago 2015: 366.

⁴¹⁰ Vgl. Edwards, Tim: The End of the Road. Pastoralism and the Post-Apocalyptic Waste Land of Cormac McCarthy's *The Road*. In: *The Cormac McCarthy Journal* Vol. 6, Special Issue Herbst 2008, S. 59.

Vaters: „Perhaps in the world’s destruction it would be possible at last to see how it was made. Oceans, mountains. The ponderous counterspectacle of things ceasing to be. The sweeping waste, hydroptic and coldly secular. The silence.“⁴¹¹ Im Gegensatz zu Saramago findet ein Einstieg ins Geschehen *in medias res* statt und die Exposition erfolgt zu Beginn sowie in Rückblenden über den Roman verteilt. Dass die menschliche Zivilisation nicht mehr existiert, offenbart schon der zweite Absatz des Romans: „He thought the month was October but he wasn’t sure. He hadn’t kept a calendar for years. They were moving south. There’d be no surviving another winter here.“⁴¹² Episodenartig werden die guten und schlechten Tage von Vater und Sohn erzählt, dazwischen in Rückblenden der Verbleib der Mutter sowie der Beginn der Katastrophe. Eine fehlende erkennbare Handlungsentwicklung korrespondiert hier mit der Aussichtslosigkeit auf die Verbesserung ihrer Lage. Der Fund des gut ausgerüsteten Bunkers bildet den Höhepunkt ihres Glücks. Danach verschlechtert sich der Gesundheitszustand des Vaters zunehmend und er verstirbt am Ende, nachdem sie die Küste erreicht haben – das undefinierte Ziel ihrer Hoffnungen: „He said that everything depended on reaching the coast, yet waking in the night he knew that all of this was empty and no substance to it.“⁴¹³ Diesem tragischen Ende des Vaters (Katastrophe) folgt die Aufnahme des Sohnes in eine neue Familie, wodurch eine für den Roman unerwartet hoffnungsvolle Lösung geboten wird – und wieder eine Art zyklischer Schluss, da er in einer behüteten Position weiterleben kann bei fremden ‚good guys‘. Außerdem bestätigen sich die irrationalen und religiösen Hoffnungen des Vaters, da am Ende die Küste den Ort der Rettung des Sohns darstellt – wodurch der rationalen und vernunftbetonten Ausgangsüberlegung des Romans dialektisch das Metaphysische gegenübergestellt wird.

In the Country of Last Things folgt hingegen einem klassisch eutopischen Schema in Bezug auf das Reisemotiv und die Exposition: Anna Blume schildert ihre Ankunft sowie die Eingewöhnung in ihr neues Leben in der anonymen Stadt. Ausführlich beschreibt sie die wirtschaftlichen Bedingungen (siehe Punkt 4.3) und gewisse soziale Praktiken wie die Selbstmordsekten (siehe Punkt 4.6.3). Die Suche nach ihrem Bruder, die damit verbundenen Hindernisse, Gehilfen und Hilfsmittel, lassen sich außerdem als Quest verstehen, die in der

⁴¹¹ McCarthy 2006: 274.

⁴¹² Ebd., S. 4.

⁴¹³ McCarthy 2006: 29.

Begegnung mit Sam ihren Höhepunkt findet. Nach einer kurzen Phase des Glücks erfolgt dem klassischen Dramenaufbau entsprechend der Fall: Sie gelangt in eine Falle und verliert ihr ungeborenes Kind und den Kontakt zu Sam. Eine Fügung des Schicksals führt die beiden wieder zusammen und sie planen am Ende, mit der Belegschaft des Woburn House die Stadt zu verlassen. Der ungewisse Ausgang dieses Unterfangens ist im dystopischen Genre nicht untypisch (siehe beispielsweise *The Machine Stops* von Forster oder Atwoods *The Handmaid's Tale*) und wird von Auster kunstvoll als Ergebnis eines Mangels an Zeit, aber auch materieller Grundlagen konstruiert: „Now the entire notebook has almost been filled, and I have barely even skimmed the surface. That explains why my handwriting has become smaller and smaller as I've progressed. I've been trying to fit everything in, trying to get to the end before it's too late [...]“⁴¹⁴ Das zur Verfügung stehende Notizbuch bietet immer weniger Platz, wodurch Annas Schrift immer kleiner wird. Auf der formalen Metaebene spiegelt sich so auch der inhaltlich thematisierte Prozess des Verschwindens: Das Ende der Erzählung wird damit begründet, dass das unbeschriebene Papier ausgeht.

Auch Ishiguros *Never Let Me Go* kann als Quest verstanden werden, die von den Spekulationen im Kindesalter über die Enthüllungen zur Galerie bis hin zum Aufsuchen von Madame und Miss Emily führt, in dem diese Entwicklung kulminiert. Dabei verdreht Ishiguro klassische Handlungsabläufe: Die „Exposition“, die traditionell die Erklärung und Hintergründe des Spendesystems umfassen sollte, erfolgt erst auf diesen letzten Seiten durch Miss Emily.⁴¹⁵ Die Quest offenbart sich als eine Suche nach Identität, die auch auf den Leser gespiegelt wird, da er immer mehr über Kathys Wesen und Daseinszweck erfährt. Die Struktur der Erzählung, die ihren Erinnerungsprozess abbildet, besteht aus der vorwiegend chronologischen Aufarbeitung von Kindheitserinnerungen mit Tommy und Ruth im Zentrum, die um den pseudo-eutopischen Ort Hailsham kreisen. Darüber liegen als eine Art Metatext wiederum erinnerte Gespräche und Kommentare zu diesen Erlebnissen aus der zweiten Zeitebene mit Kathy als Pflegerin. Diese intime Ich-Erzählperspektive erinnert stark an die tradierte Tagebuch-Struktur in *Nineteen Eighty-Four*, *Wir* oder *The Handmaid's Tale* und böte das Nachzeichnen kritischer Gedanken und eines dystopischen Erkenntnisprozesses an, auf den Ishiguro aber verzichtet. Auch stofflich bietet *Never Let Me*

⁴¹⁴ Auster 2005: 183.

⁴¹⁵ Vgl. Ishiguro 2006: 262f.

Go am ehesten das Potential für eine klassische Dramenstruktur in Anbetracht der hier behandelten Romane. Die Passivität der Klone und ihr beinahe unnatürlich wirkender fehlender Widerstand gegen das System verwundert noch mehr durch Kathys festen Glauben an die eigene Seele: „‘Why did you have to prove a thing like that, Miss Emily? Did someone think we didn’t have souls?’“⁴¹⁶ Mullan weist darauf hin, dass dieser Verzicht auf Rebellion häufig als „Verstoß gegen den Realismus“ empfunden wird.⁴¹⁷ Im Titel des Werkes und Kathys Interpretation spiegelt sich diese Passivität auch sprachlich: Kathy singt zu „Baby, never let me go“ und stellt sich eine Mutter vor, die Angst hat, ihr Baby zu verlieren.⁴¹⁸ Subjekt (Mutter) und Objekt (Baby) werden syntagmatisch von Kathy ausgetauscht – was wiederum darauf hinweist, dass der Klon als Objekt, als Science-Fiction-Novum, zum narrativen Subjekt wird.

Es lassen sich in den Romanen, wie schon geschildert, noch Spuren des klassischen Dramenaufbaus finden – gleichzeitig wird er abgewandelt durch Zyklizität oder die Gestaltung als Quest. In *Die Stadt der Blinden* und *The Road* kehrt man zum Ausgangspunkt zurück, indem die ursprüngliche Katastrophe rückgängig gemacht wird (Saramago) oder eine Lösung geboten wird, die den Anfangszustand beinahe wiederherstellt (McCarthy). Austers und Ishiguros Quests spielen dagegen mit tradierten eutopischen Schemata, aber auch dem dystopischen Klischee des Berichts, auf den metatextuell verwiesen wird. Im Sinne der typisch postmodernen Herausforderung von Genreerwartungen überraschen diese Modifikationen nicht, sie können jedoch als Bestätigung der aufgestellten These zum Bruch mit den klassischen Staatsutopien bzw. -dystopien (deren Aufbau in Punkt 3.2.6 geschildert wurde) gesehen werden. Es existiert kein eutopischer Horizont im Sinne der kritischen Dystopie, dennoch schließen die Erzählungen auch nicht mit einer ‚Katastrophe‘ (dem symbolischen oder tatsächlichen Tod des Individuums) wie die Klassiker. Eine Ausnahme bildet *Never Let Me Go*: Hier wird jedoch auf die Rebellion, die dem Tod vorausgeht, verzichtet, und es ist nicht tragische Folge der Handlungen Kathys, sondern ihres *Nicht-*Handelns. Bezogen auf die ‚post-catastrophe novels‘ wird auf der Handlungsebene die

⁴¹⁶ Ebd., S. 260.

⁴¹⁷ Mullan, John: On First Reading *Never Let Me Go*. In: Groes, Sebastian; Matthews, Sean (Hrsg.): Kazuo Ishiguro. *Contemporary Critical Perspectives*. London/New York: Continuum International Publishing Group 2009, S. 105.

⁴¹⁸ Vgl. Ishiguro 2006: 70.

persönliche Katastrophe ausgespart. Das bildet einen Kontrapunkt zum Setting, welches auf einer gesellschaftlichen Katastrophe als Novum basiert.

4.8.2 Metaphorik, Sprache und Erzählperspektive

Die Regression der materiellen und folglich auch sozialen Sphäre in den Werken von Auster, McCarthy und Saramago wurde unter Punkt 4.5 näher erläutert. Dass diese auch auf die sprachliche Ebene einwirkt, fand dort ebenso kurze Erwähnung. Dieser Sprachverfall und die sich daraus ergebende Unzulänglichkeit von Sprache werden vom Vater in *The Road* reflektiert: „He tried to think of something to say but he could not. He’d had this feeling before, beyond numbness and the dull despair. The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion.“⁴¹⁹ McCarthys minimalistische Dialoge spiegeln dabei ebenso diese Tendenz zur Sprachlosigkeit: Sie bestehen aus häufig wiederholten „Okays“, aus knappen Fragen und bestätigenden „I knows.“ Das ausführlichste Gespräch bildet das mit seiner Frau kurz vor ihrem Tod, in dem die Sinnhaftigkeit des Weiterlebens thematisiert wird und abstrakte Tropen zum Einsatz kommen.⁴²⁰ Danach beschränkt sich der Dialog vorwiegend auf das direkt vor Augen Liegende, außer in seltenen Momenten der Konfrontation mit Fremden wie dem kannibalischen Bandenmitglied oder dem alten Ely.

Auch in Austers „Land der letzten Dinge“ verschwinden Gegenstände und ziehen – in Herausforderung von Platons Ideenlehre – die Ideen mit sich in Vergessenheit. Signifikanten verlieren ihre Signifikate: „Entire categories of objects disappear – flowerpots, for example, or cigarette filters, or rubber bands – and for a time you will be able to recognize those words, even if you cannot recall what they mean.“⁴²¹ Die Regression der sich entleerenden Welt wird bei Auster und McCarthy, wie schon unter Punkt 4.5 besprochen, sowohl inhaltlich thematisiert als auch sprachlich umgesetzt. Knappe Dialoge bei McCarthy und das materiell begründete Ende des Berichts von Anna Blume (siehe Punkt 4.8.1) verdeutlichen den Verfall der Sprache, der mit einer Metaphorik der Auflösung und des Verschwindens

⁴¹⁹ McCarthy 2006: 88.

⁴²⁰ Beispielsweise der Tod als Geliebter (vgl. ebd., S. 57). Der Vater erinnert sich an die Nächte, in denen er und die Mutter wachsaßen, „debating the pros and cons of self destruction with the earnestness of philosophers chained to a madhouse wall.“ Siehe ebd., S. 58.

⁴²¹ Auster 2005: 88f.

korrespondiert. Entgegen früherer Eutopien oder Dystopien, die das Mittel der Sprache nutzen, um Kritik zu äußern und infolge reale Veränderungen anzustoßen, vermitteln diese rezenten Dystopien eine unterschwellige Sprachskepsis. Anna Blume schreibt: „I’ve been trying to fit everything in, trying to get to the end before it’s too late, but I see now how badly I’ve deceived myself. Words do not allow such things.“⁴²²

Einen weiteren wichtigen Aspekt des apokalyptischen Romans stellt das Sehen und Beobachten dar. Wie Chabon anmerkt, stellt die Erzählung vom Ende der Menschheit (bezogen auf McCarthy) die Literatur vor eine besondere Herausforderung: „The only true account of the world after a disaster as nearly complete, as searing as the one McCarthy proposes [...] would be a book of blank pages, white as ash. But to annihilate the world in prose one must simultaneously write it into being.“⁴²³ Die Abhängigkeit von einem Beobachter stellt einen Aspekt dar, der nicht nur bei McCarthy, sondern auch in *Die Stadt der Blinden* ersichtlich wird: Als einzige Sehende nimmt die Frau des Arztes eine beobachtende und gleichzeitig partizipierende Position ein, sie fungiert nach dem „Schema des letzten Überlebenden“ als Zeugin der Katastrophe. Das Sehen wird so auch für die Textgenese bedeutsam und verweist gleichzeitig ironisch auf die beobachtende Position des Lesers. Die Frau des Arztes ist *focaliser* der personalen Erzählperspektive, die jedoch häufig von auktorialen Eingriffen unterbrochen wird. Diese ermöglichen es Saramago, die Entwicklungen außerhalb der Irrenanstalt zu beschreiben, worauf der Erzähler in postmodern selbstreflexiver Weise auch direkt hinweist:

Von diesem Moment an, abgesehen von einigen wenigen, unvermeidbaren Kommentaren, wird der Bericht des Alten mit der schwarzen Augenklappe nicht mehr wörtlich wiedergegeben, sondern wird der mündliche Diskurs zugunsten genauerer Information durch korrekte, angemessene Begriffe ersetzt. Grund für diesen unerwarteten Wechsel ist der eher formale, dem Erzähler nicht gebräuchliche Ausdruck ‚unter Kontrolle‘, der den Alten beinahe als ergänzenden Berichterstatter disqualifiziert hätte, der jedoch ohne Zweifel wichtig war, denn ohne ihn hätten wir keine Möglichkeit gehabt zu erfahren, was in der Welt draußen geschehen war [...]“⁴²⁴

Gleichzeitig wird hier auf die Problematik der Notwendigkeit eines Beobachters verwiesen, die in paradoxalem Gegensatz zu den auktorialen Einschüben steht. An anderer Stelle wird

⁴²² Ebd., S. 183.

⁴²³ Chabon, Michael: After the Apocalypse. Review of Cormac McCarthy’s *The Road*. In: *New York Review of Books*, 15.02.2007, <https://nybooks.com/articles/2007/02/15/after-the-apocalypse/>, 06.05.2022.

⁴²⁴ Saramago 2015: 149.

in diesem Zusammenhang ironisch auf den Schöpfungsmythos verwiesen, ein Motiv, das auch bei McCarthy auftritt (siehe Punkt 4.8.1): „Da es keine Zeugen gab, [...] ist die Frage verständlich, wie man erfahren konnte, dass sich all dies so und nicht anders zutrug, und die Antwort ist, dass alle Berichte so sind wie die von der Schöpfung der Welt, niemand war dabei, niemand hat es gesehen, aber alle wissen, was sich ereignet hat.“⁴²⁵ Dieser Seitenhieb auf wortwörtliche Exegese unterstreicht erneut den Parabelcharakter von Saramagos Roman, der nicht wörtlich genommen, sondern auf der Bildebene gedeutet werden soll. Außerdem ist die Parabel eine Textsorte, die – in Form des Gleichnisses – tief in der jüdisch-christlichen Tradition verankert ist.

Auch in *The Road* dienen Vater und Sohn als Beobachter des Weltuntergangs. Darauf verweisen zahlreiche „okuläre Textreferenzen“, die gleichzeitig häufig auf eingeschränkte Sicht hindeuten.⁴²⁶ Die letzten Zeugen des Untergangs, die es laut Chabon benötigt, sind bei McCarthy ausschließlich menschlich, was als parodistischer Verweis auf das Anthropozän gelesen werden kann. Dieses ist eng mit dem menschengemachten Klimawandel verbunden, dessen Metaphorik von Sehen und Blindheit mit der im Roman in Bezug gesetzt werden kann: Die „Vision“ ist zentral für die Vorstellung einer anderen Zukunft, Klimawandelleugner werden häufig als „blind“ bezeichnet.⁴²⁷ In diesem Zusammenhang kann die getrübbte Sicht als Verweis auf die fehlende politische Resonanz bezüglich aktueller Klimaprognosen und deren Warngehalt gedeutet werden.

Die Bedeutung des Sehens wird auch in *In the Country of Last Things* aufgegriffen, wo Anna es als überlebensnotwendig beschreibt:

When you walk through the streets, she went on, you must remember to take only one step at a time. Otherwise, falling is inevitable. Your eyes must be constantly open, looking up, looking down, looking ahead, looking behind, on the watch for other bodies, on your guard against the unforeseeable.⁴²⁸

Dieser panoptische Blick in alle Richtungen schließt nicht einmal das ‚unforeseeable‘ aus, das Unvorhersehbare; gleichzeitig bildet die beschränkte Sicht auch hier eine Metapher für Erkenntnis und Prognostizität. Bei Auster wird so das Zukünftige zum Unsichtbaren, was

⁴²⁵ Ebd., S. 322.

⁴²⁶ Vgl. Edwards 2008: 57.

⁴²⁷ Vgl. Stark 2013: 72.

⁴²⁸ Auster 2005: 5.

als erneuter Verweis auf die beschränkte Gestaltungsmöglichkeit des Menschen interpretiert werden kann. Nicht zuletzt sei erwähnt, dass Anna sich zu Beginn des Romans in einer ‚Stadt der Blinden‘ wähnt: „The shore was entirely black, no lights anywhere, and it felt as though we were entering an invisible world, a place where only blind people lived.“⁴²⁹ Blindheit wird auch hier mit Desorganisation und Zusammenbruch verbunden. Diese Metaphorik des Sehens wurde auch für die anderen beiden ‚post-catastrophe‘-Romane aufgezeigt (betreffend Saramago wurde dieser Aspekt auch schon unter Punkt 4.5 untersucht).

Die beiden Erzählungen von McCarthy und Saramago verbindet zusätzlich das Fehlen von Anführungszeichen, die den Dialog abgrenzen. Damit wird die Grenze zwischen mimetischen und diegetischen Textstellen aufgeweicht, was eine Reihe von Implikationen nach sich zieht, vor allem, was die Erzählperspektive betrifft. Für Saramago wurde schon die Verwebung von auktorialer und personaler Narration aufgegriffen, die durch die Einbettung des Dialogs in den Fließtext symbolisch noch unterstrichen wird. Bei McCarthy verhält es sich ähnlich: Weite Teile des Textes lassen nicht erkennen, ob es sich um Gedanken, Beobachtungen oder gar Gesagtes von Vater oder Erzähler handelt. Im letzten Absatz kann eine übergeordnete erzählende Instanz gesichtet werden, da eine Erinnerung des schon verstorbenen Vaters sowie ihre rätselhafte Interpretation den Abschluss bildet.⁴³⁰

Ishiguros Stil entsprechend weist *Never Let Me Go* eine Ich-Erzählperspektive auf, die eng an Kathys Empfindungen und Erinnerungen gebunden ist, ähnlich Annas Bericht in *In the Country of Last Things*. Kathys Sprache ist dabei von Gemeinplätzen und Phrasen durchzogen, die als Ausdruck ihres begrenzten Verständnisses interpretiert werden können.⁴³¹ Auch im Verständnis ihrer eigenen Emotionen bilden sich Leerstellen, vor allem in Bezug auf ihre Gefühle für Tommy, die einer Selbstzensur unterliegen: „Then suddenly I felt a huge pleasure – and something else, something more complicated that threatened to make me burst into tears. But I got a hold of the emotion, and just gave Tommy’s arm a tug.“⁴³² Dies kann, genauso wie das begrenzte Verständnis um ihr eigenes Schicksal, ihrer

⁴²⁹ Ebd., S. 18.

⁴³⁰ „Once there were brook trout in the streams in the mountains. You could see them standing in the amber current where the white edges of their fins wimpled softly in the flow. [...] In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery.“ Siehe McCarthy 2006: 286f.

⁴³¹ Vgl. Mullan 2009: 106.

⁴³² Ishiguro 2006: 172.

Erziehung und Konditionierung zugeschrieben werden, durch die auch die Fakten ihrer Zukunft schon seit frühester Kindheit unterschwellig vermittelt wurden: „In other words, it’s possible the guardians managed to smuggle into our heads a lot of the basic facts about our futures.“⁴³³ Über monogame Beziehungen wird an anderer Stelle ihre anerzogene Meinung zur Kenntnis gebracht: „Out there people were even fighting and killing each other over who had sex with whom.“⁴³⁴ Eine weitere Tatsache, die auf die Konditionierung hinweist, sind Euphemismen wie „to complete“ für sterben oder „donor“ für jemanden, dessen Spende eigentlich nicht aus freiem Willen geschieht, sondern vom System vorbestimmt und fatalistisch hingenommen wird.

Nicht nur kommt eine kommodifizierte, „nicht-menschliche“ Minderheit zur Sprache (eine Perspektive, die Ishiguro 2021 mit *Klara and the Sun* wiederholt), es besteht auch der Verdacht, dass Kathy sich ihren Zuhörer ebenso als Klon vorstellt, aufgrund ihres fehlenden Kontaktes zu „echten Menschen“.⁴³⁵ Im Vergleich zu den Klassikern entspräche dies der Erzählung eines ‚proles‘ in *Nineteen Eighty-Four* oder eines ‚gammas‘ in *Brave New World*. Winston kommt nach der Lektüre von Goldsteins Buch zu dem Schluss, dass eine Rebellion der ‚proles‘ in Zukunft die Partei stürzen würde – doch er täuscht sich wohl, denn das Werk entlarvt sich als Fälschung und die Macht der Partei wird von O’Brien als ewigwährend beschrieben.⁴³⁶ Ishiguros auf den ersten Blick überraschende fehlende Rebellion kann in diesem Kontext als mit der dystopischen Tradition vereinbar gesehen werden.

Die metaphorische Bedeutung des Sehens findet sich in den drei ‚post-catastrophe novels‘ der hier ausgewählten Romane. Die Metaphorik der Erzählungen kommt jedoch nicht nur punktuell, sondern werkumfassend zum Einsatz: Simut sieht sowohl Austers als auch Saramagos Dystopien jeweils als „metaphorical dystopia: the former builds upon the metaphor of dissolution (blank space, disappearance of all things, chaos, the void) and the latter on blindness as a viral disease“.⁴³⁷ Dabei wird vor allem Saramagos Werk in allgemeiner Übereinstimmung ein Parabelcharakter zugewiesen, der sich auf

⁴³³ Ishiguro 2006: 83.

⁴³⁴ Ebd., S. 84.

⁴³⁵ Vgl. Mullan 2009: 107f.

⁴³⁶ „[...] The Party is immortal.“ Siehe Orwell 2008: S. 282.

⁴³⁷ Simut 2012: 113.

Machtverhältnisse oder die Entstehung des Faschismus bezieht.⁴³⁸ Auch McCarthys Roman kann als „metaphorische Dystopie der Auflösung“ bezeichnet werden. Außerdem verweist eine dunkle Metapher auf die fehlende Erkenntnisfähigkeit des Menschen: Die Beeinträchtigung der Sicht steht für die Blindheit gegenüber aktueller Umweltthematiken, die literarische Zerstörung der Erde kann als Plädoyer für ihre Rettung gelesen werden.

⁴³⁸ Vgl. Esmacili 2015: 2543f.

5 Zusammenfassung

Eine Untersuchung der Dystopie kann nicht ohne die Analyse des Utopie-Begriffs erfolgen, ist sie doch für manche ihr dunkles Gegenstück oder, wie hier verstanden, eine ihrer drei Ausprägungsformen neben Eutopie und Anti-Utopie, die wiederum als dystopischer Sondermodus verstanden werden kann. Es wurde aufgezeigt, dass ein Abstecken des Begriffsfeldes aus mehreren Gründen schwerfällt: Zum einen muss unterschieden werden zwischen literarischer, politischer und rein ideeller Dimension des Utopischen, zum anderen verschwimmen die Grenzen zu verwandten Genres wie dem der Science Fiction oder Fantasy. Dennoch lässt sich das Phänomen Utopie als sozialkritischer, narrativer Modus fassen, der fiktive Gesellschaften entwirft, die der bestehenden gegenübergestellt werden und so zum Nachdenken anregen sollen. Auch einige dystopische Unterformen wie die der ‚klassischen Dystopie‘, der ‚kritischen‘ und das ‚post-catastrophe novel‘ wurden definiert.

Der Einfluss des jeweiligen soziohistorischen Kontexts auf den literarischen, aber auch philosophischen und politischen Utopie-Diskurs wurde im zweiten großen Abschnitt dieser Arbeit näher erläutert. Ausgehend vom Ende des 19. Jahrhunderts konnten Entwicklungen nachgezeichnet werden, die die utopische Produktion zwischen einer entweder eutopischen oder dystopischen Hegemonie schwanken ließen. Dieser Trend kann aus makroskopischer Perspektive als Reflexion von entweder Hoffnungen auf eine positive Veränderung oder Ängsten vor einer negativen gedeutet werden; auf mikroskopischer Ebene zeigen sich inhaltliche und thematische Parallelen in den utopischen Werken eines jeweiligen Zeitabschnitts. Als für diese Arbeit besonders relevant stellte sich das ‚kurze 20. Jahrhundert‘ beziehungsweise die von Hobsbawm als ‚Zeitalter der Extreme‘ bezeichnete Epoche heraus, die einen extremen – in so kurzer Zeit nie dagewesenen – gesellschaftlichen, technologischen und politischen Wandel mit sich brachte. Dies schlägt sich natürlich auch in der utopischen Literatur des 20. Jahrhunderts nieder, die stark von neuen Technologien, aber auch Gesellschaftsmodellen wie dem Kommunismus oder Nationalsozialismus beeinflusst wurde. Vor allem die große Systemkonfrontation zwischen Kapitalismus und Kommunismus prägte grundlegend das utopische Vorstellungsvermögen, auch in dem Sinne, dass eine vollkommen andere Wirtschafts- und Gesellschaftsform nicht nur möglich, sondern auch umsetzbar schien. Das Ende der Sowjetunion zu Beginn der 1990er Jahre hat deshalb einen nicht zu unterschätzenden Impact auf das utopische Denken und die utopische

Literaturproduktion, die sich in Folge neu orientieren und die Vorlagen für ihre Warn- oder Hoffnungsbilder aus anderen Quellen ziehen muss.

Die hier untersuchten Romane *In the Country of Last Things* (Paul Auster), *Never Let Me Go* (Kazuo Ishiguro), *The Road* (Cormac McCarthy) und *Die Stadt der Blinden* (José Saramago) erschienen gegen Ende des ‚Zeitalters der Extreme‘ oder danach. Sie unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht von den klassischen Dystopien des 20. Jahrhunderts, deren Bezug zum Kontext ihrer Entstehungszeit unter Punkt 3 ausführlich untersucht wurde. In der Analyse unter Punkt 3.2.6 *Dystopien der Extreme* konnten verbindende Merkmale von kanonisierten Dystopien dieses Zeitabschnitts identifiziert werden: Die Gegenüberstellung von Individuum und Kollektiv; das Aufzeigen der Verfehlungen von Kommunismus, aber auch Kapitalismus; die Darstellung von Fortschritt und Technologie sowie der klassische Dramenaufbau. Während diese Schreckbilder noch Stellung bezogen zu den beiden konkurrierenden Wirtschafts- und Gesellschaftssystemen des letzten Jahrhunderts, offenbart sich in den neueren dystopischen Erzählungen ein Desinteresse für diesen prägenden Aspekt des ‚Zeitalters der Extreme‘. Die Romane sind *jenseits der Extreme* angesiedelt und thematisieren inhaltlich nicht mehr konkrete soziopolitische Arten des Zusammenlebens. Stattdessen richten sie ihren Blick zurück auf das Individuum und die damit verbundene Frage nach Identität und Ethik des Einzelnen. Vor allem die drei ‚post-catastrophe novels‘ von Auster, Saramago und McCarthy erschaffen Protagonisten, die nicht dem klassischen Motiv des ‚Neuen Menschen‘, des stereotypen Durchschnittsbewohners der utopischen Landschaft entsprechen, sondern die letzten Vertreter überkommener, idealistischer Werte sind. Auf nihilistische Weise wird die durch das „Ende der Geschichte“ heraufbeschworene Alternativlosigkeit in diesen drei Romanen zum Ende der Gesellschaft, über die der Mensch jegliche Gestaltungshoheit verloren hat.

Auch bei Ishiguro findet ein Paradigmenwechsel statt: Mit Kathy als Hauptfigur wählt er die Perspektive einer Minderheit, der nach der Logik des Romans der Menschheitsstatus aberkannt wurde. Die Klone als Ware verweisen dabei zwar noch auf kapitalistische Wirkungsweisen; direkte Kritik und Rebellion am System bleiben jedoch aus. Kein eutopischer Horizont, der eine Einstufung als ‚kritische Dystopie‘ erlauben würde, wird eröffnet; das trifft auch auf die ‚post-catastrophe novels‘ zu, die durch ihren Verzicht auf den Entwurf einer neuen, post-apokalyptischen Gesellschaft auffallen. Abermals verweisen

sie so auf die Unmöglichkeit von Veränderung, was auch als metadiskursives Statement zum „Ende der Utopie“ gelesen werden kann. Andere Gesellschaftsformen werden nicht mehr erträumt, wenn sich dieses Gefühl einstellt: „Capitalism seamlessly occupies the horizons of the thinkable.“⁴³⁹ Was bisweilen oberflächlich als Entpolitisierung der Dystopie interpretiert wird, wirft so dennoch ein Licht auf den zeitgenössischen soziopolitischen sowie utopischen Diskurs. Inhaltlich springt zusätzlich die Absenz von staatlicher Macht ins Auge. Die Ängste vor autoritären, jeden Lebensaspekt kontrollierenden Regimes weicht dem Alptraum der fehlenden Organisation und Kontrolle – was einen Verweis auf die als negativ empfundenen Tendenzen einer immer neoliberaleren Wirtschaftspolitik und Individualgesellschaft darstellt. Auch die kapitalismuskritischen, satirischen Anspielungen bei Auster und die Kommodifizierung des Menschen bei Ishiguro weisen in diese Richtung.

Die Reflexion zeitgenössischer Entwicklungen geschieht nun weniger durch konkrete Inhalte, als durch satirische, allegorische und metaphorische Verschiebungen. Dennoch operieren die ‚post-catastrophe‘-Romane von Auster, McCarthy und Saramago als versteckte sozialkritische Warnungen, für die der Begriff der „metaphorischen Dystopie“ von Simut eine valide Genredifferenzierung darstellt. Der neue *modus operandi* lässt weniger konkret die direkte soziopolitische Anbindung an die Entstehungsgegenwart erkennen, was aber auch mit der zeitgeistigen Alternativlosigkeit sowie den Merkmalen postmoderner Literatur in Verbindung gebracht wurde. Auch *Never Let Me Go* weicht von der traditionell formulierten Warnfunktion ab, indem kein Bewusstwerdungsprozess des ungerechten Systems bei der Protagonistin stattfindet. Auf inhaltlicher Ebene werden, entsprechend dem Science-Fiction-Genre, technisch-medizinische Möglichkeiten der Zukunft ausgelotet und ihre soziopolitischen beziehungsweise wirtschaftlichen Konsequenzen aufgezeigt. Darüber hinaus aber zeigt sich in der Kommodifizierung des Menschen eine für Dystopien unüblich diskrete Kritik an den Mechanismen eines erbarmungslosen Hyperkapitalismus. Dieser „[löst] die menschliche Existenz gänzlich in ein Netz kommerzieller Beziehungen [auf]“⁴⁴⁰ – die Metapher der Auflösung findet sich nicht nur in der literarischen Aufarbeitung des aktuellen Zeitgeists, sondern auch in der

⁴³⁹ Vgl. Fisher 2009: 6-8.

⁴⁴⁰ Han, Byung-Chul: Die Totalausbeutung des Menschen. In: Süddeutsche Zeitung, 20.06.2016, <https://www.sueddeutsche.de/politik/hyperkapitalismus-und-digitalisierung-die-totalausbeutung-des-menschen-1.3035040>, 06.05.2022.

analytischen. Genauso diskret spiegelt sich die empfundene Alternativlosigkeit zum Status quo in den Dystopien jenseits der Extreme, die darauf verzichten, eine andere Gesellschaft zu entwerfen oder eine, an der Kritik geäußert werden kann.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Auster, Paul: In the Country of Last Things. (zuerst 1987), Croydon: CPI Group 2005.

Huxley, Aldous: Brave New World. (zuerst 1932), London: Penguin Books 1964.

Ishiguro, Kazuo: Never Let Me Go. (zuerst 2005), New York: Vintage Books 2006.

McCarthy, Cormac: The Road. New York: Vintage Books 2006.

Orwell, George: Nineteen Eighty-Four. (zuerst 1949), London: Penguin Books 2008.

Saramago, José: Die Stadt der Blinden. (zuerst 1995), München: Random House 2015.

Zamyatin, Yevgeny: Wir. Neue Übersetzung. (zuerst 1920), Bremen: dearbooks 2014.

Sekundärliteratur

Adams, Tim: Cormac McCarthy. America's Great Poetic Visionary. In: The Guardian, 20.12.2009, <https://www.theguardian.com/theobserver/2009/dec/20/observer-profile-cormac-mccarthy>, 01.07.2022.

Akker, Robin van den; Vermeulen, Timotheus: Notes on Metamodernism. In: Journal of Aesthetics & Culture 2/1, (2010), DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677, 26.01.2022.

Aldiss, Brian Wilson: Billion Year Spree. The History of Science Fiction. London: Weidenfeld & Nicolson 1973.

Amis, Kingsley: New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction. New York: Harcourt Brace & World 1960.

Amorim, Silvia: José Saramago. Art, théorie et éthique du roman. Paris: Editions L'Harmattan 2010.

Annesley, James: Decadence and Disquiet. Recent American Fiction and the Coming „Fin de Siècle“. In: Journal of American Studies 30/3/3, Dezember 1996, S. 365-379.

Arch, Jennifer; Feibel, Robert M.: Cuban Epidemic Optic Neuropathy (1991-1993) and José Saramago's Novel Blindness (1995). In: American Journal of Ophthalmology Volume 193, September 2018, S. xix-xxvii.

Atlas, James: What Is Fukuyama Saying? And to Whom Is He Saying It? In: The New York Times Magazine, 22.10.1989.

- Baccolini, Raffaella: Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: Barr, Marleen S. (Hrsg.): *Future Females, the Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Lanham: Rowman & Littlefield 2000, S. 13-34.
- Baccolini, Raffaella; Moylan, Tom (Hrsg.): *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London/New York: Routledge 2003.
- Barmeyer, Eike (Hrsg.): *Science Fiction. Theorie und Geschichte*. (Uni-Taschenbücher, 132). München: Wilhelm Fink Verlag 1972.
- Belau, Linda; Cameron, Ed: Writing in Translationese. Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* and the Uncanny Dialect of the Diasporic Writer. In: *Diaspora. A Journal of Transnational Studies* 16/12, Frühling/Herbst 2007, S. 67-91.
- Black, Jeremy: *Introduction to Global Military History. 1775 to the Present Day*. (3. Auflage), London: Routledge 2018.
- Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. (5. Auflage in 3 Bänden, zuerst 1954), Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1978.
- Brigham, Ann: *American Road Narratives. Reimagining Mobility in Literature and Film*, Charlottesville: University of Virginia Press 2015.
- Brown, Mark: *Paul Auster*. (Contemporary American and Canadian Writers), Manchester/New York: Manchester University Press 2007.
- Bundeszentrale für Politische Bildung: *Globale Finanz- und Wirtschaftskrise 2008/2009*. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/zahlen-und-fakten/globalisierung/52584/globale-finanz-und-wirtschaftskrise-2008-2009/>, 22.03.2022.
- Burgess, Anthony: *You've had Your Time*. London: Heinemann 1990.
- Burt, Martha M.: *Over the Edge. The Growth of Homelessness in the 1980s*. New York: Russell Sage Foundation 1992.
- Chabon, Michael: *After the Apocalypse*. Review of Cormac McCarthy's *The Road*. In: *New York Review of Books*, 15.02.2007, <https://nybooks.com/articles/2007/02/15/after-the-apocalypse/>, 06.05.2022.
- Crafts, Nicholas: *The World Economy in the 1990s. A long-run perspective*. In: Rhode, Paul W.; Toniolo, Gianni (Hrsg.): *The Global Economy in the 1990s. A Long-Run Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 21-42.
- d'Idler, Martin: *Die Modernisierung der Utopie. Vom Wandel des Neuen Menschen in der politischen Utopie der Neuzeit*. (Politica et Ars. Interdisziplinäre Studien zur politischen Ideen- und Kulturgeschichte, 15). Berlin: LIT Verlag 2007.
- Descartes, René: *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*. (Philosophische Bibliothek 26), Hamburg: Meiner 1960.

- Edwards, Tim (2008): The End of the Road. Pastoralism and the Post-Apocalyptic Waste Land of Cormac McCarthy's *The Road*, in: *The Cormac McCarthy Journal* Vol. 6, Special Issue Herbst 2008, S. 55–61.
- Falk, Francesca: *Eine gestische Geschichte der Grenze. Wie der Liberalismus an der Grenze an seine Grenzen kommt*. Paderborn: Wilhelm Fink 2011.
- Fisher, Mark: *Capitalist Realism. Is there no Alternative?* Ropley: O Books 2009.
- Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*. (zuerst 1863), Berlin: Autorenhaus 2003.
- Frye, Northrop: *Varieties of Literary Utopias*. In: *Daedalus*, Vol. 94/No. 2, Frühling 1965, S. 323-347.
- Fukuyama, Francis: *The End of History*. In: *The National Interest*, 16, (Sommer 1989), S. 3-18.
- Gnüg, Hiltrud: *Der utopische Roman. Eine Einführung von Hiltrud Gnüg*. (Artemis Einführungen, 6). München/Zürich: Artemis-Verlag 1983.
- Grau, Alexander: *Nah am Geschehen. Die Freiheit der Berichterstattung und ihre Grenzen*. In: *TV Diskurs*, 2008, Vol. 12, Nr. 4.
- Groes, Sebastian; Matthews, Sean: *Your Words Open Windows for Me. The Art of Kazuo Ishiguro*. In: Diess. (Hrsg.): *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London/New York: Continuum International Publishing Group 2009.
- Hall, Alexander Charles Oliver: *Dyscontent. The Critical Dystopia in 21st Century American Culture*. BA-Thesis, University of Arkansas, ProQuest Dissertations Publishing 2009.
- Halper, Thomas; Muzzio, Douglas: *Hobbes in the City. Urban Dystopias in American Movies*. In: *The Journal of American Culture* 4/30, November 2007, S. 379-390.
- Han, Byung-Chul: *Die Totalausbeutung des Menschen*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 20.06.2016, <https://www.sueddeutsche.de/politik/hyperkapitalismus-und-digitalisierung-die-totalausbeutung-des-menschen-1.3035040>, 06.05.2022.
- Handro, Lilli: *Swift. Gulliver's Travels. Eine Interpretation im Zusammenhang mit den geistesgeschichtlichen Beziehungen*. (Britannica, 12). Hamburg: Friederichsen, de Gruyter 1936.
- Harbach, Chad: *The End*. In: *n+1 magazine* 2008, Issue 6. <https://www.nplusonemag.com/issue-6/reviews/the-end-the-end-the-end/>, 10.10.2021.
- Heubrock, Dietmar: *Utopie. I. Utopie und utopisches Bewusstsein*. In: Sandkühler, Hans-Jörg (Hrsg.): *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaft* (Band 1), Hamburg: Meiner 1990. S. 678-685.
- Hilbert, Martin; López, Priscila: *The World's Technological Capacity to Store, Communicate, and Compute Information*. In: *Science* April/332, 2011, S. 60 –65.

- Hobsbawm, Eric: *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991.* (zuerst 1994), London: Abacus 1995.
- Hobsbawm, Eric: *The Age of Revolution. 1789-1848.* (zuerst 1962), New York: Vintage Books 1996.
- Hobsbawm, Eric: *The Standard of Living during the Industrial Revolution. A Discussion.* In: *The Economic History Review. New Series*, Vol. 16, No. 1, 1963, S. 119-134.
- Hofbauer, Reinhard; Wally, Stefan: *Fortschritt ohne Utopie und Wahrheit.* In: *momentum quarterly. Zeitschrift für sozialen Fortschritt* 3/4, 2014, S. 216-234.
- Jameson, Fredric: *Archaeologies of the future. The desire called utopia and other science fictions.* London: Verso 2005.
- Jurgensen, John: *Hollywood's Favorite Cowboy.* In: *The Wall Street Journal*, 20.11.2009, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704576204574529703577274572>, 06.04.2021.
- Kaminsky, Inbar (2018): *The Eternal Night of Consumer Consciousness. The Metaphorical Embodiment of Darkness in Cormac McCarthy's The Road*, in: *European Journal of American Studies* Vol. 13, Iss. 2, DOI:10.4000/ejas.13010, 10.10.2021.
- Kant, Immanuel: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten.* (Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden, Band IV), (zuerst 1785), Darmstadt: WBG Darmstadt 1998.
- Kaplan, Carter: *The Advent of Literary Dystopia.* In: *Extrapolation*, Vol. 40, Ausgabe 3, Herbst 1999, S. 200-212.
- Keck, Annette; Kording, Inka; Prochaska, Anja (Hrsg.): *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften.* München/Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999.
- Kershaw, Ian: *The Nazi Dictatorship. Problems and Perspectives of Interpretation.* (3. Auflage), London: Hodder Education 1993.
- Kroll, Frank-Lothar: *Utopie als Ideologie. Geschichtsdenken und politisches Handeln im Dritten Reich.* Paderborn [u.a.]: Schöningh 1998.
- Kumar, Krishan: *The Ends of Utopia.* In: *New Literary History* 41/3, Sommer 2010, S. 549-569.
- Kumar, Krishan: *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times.* Oxford: Blackwell 1987.
- Leech-Anspach, Gabriele: *Evgenij Zamjatin. Häretiker im Namen des Menschen.* Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1976.
- Link, Eric Carl: *McCarthy and Literary Naturalism.* In: Frye, Steven (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy.* Cambridge: Cambridge University Press 2013,

- Lopez, Jose; Potter, Garry (Hrsg.): After Postmodernism. An Introduction to Critical Realism. London: The Athlone Press 2001.
- Manuel, Frank E.; Manuel, Fritzie P.: Utopian thought in the Western World. Cambridge: Belknap Press 1979.
- Marranci, Gabriele: Wars of Terror. London: Routledge 2020.
- McHugh, L. C.: New Maps of Hell. In: America. Vol. 105, Nr. 10 (1961), S. 402-403.
- Mikota, Jana: Dystopie. In: KinderundJugendmedien.de. Wissenschaftliches Portal für Kindermedien und Jugendmedien, 2013, <https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/594-dystopie>, 06.12.2021.
- Mirrlees, Tanner: Hollywood's Uncritical Dystopias. In: CineAction 95, (2015), S. 4–15.
- Monbiot, George: Civilisation ends with a shutdown of human concern. Are we there already? In: The Guardian, 30.10.2007, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2007/oct/30/comment.books>, 04.05.2022.
- Moylan, Tom: Beyond Negation. The Critical Utopias of Ursula K. Le Guin and Samuel R. Delany. In: Extrapolation, Vol. 21, Iss. 3, (Fall 1980), 236-253.
- Moylan, Tom: Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination. New York/London: Methuen 1986.
- Moylan, Tom: Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia. Boulder: Westview Press 2000.
- Mullan, John: On First Reading Never Let Me Go. In: Groes, Sebastian; Matthews, Sean (Hrsg.): Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives. London/New York: Continuum International Publishing Group 2009, S. 104-113.
- Myrntinen, Henri: Disarming Masculinities. In: Disarmament Forum 4/2003, S. 37-46.
- Orwell, George: Review. We by E.I. Zamyatin. In: Tribune Magazine, 04.01.1946, online unter: <http://www.orwelltoday.com/weorwellreview.shtml>, 12.04.2022.
- Patai, Daphne: Orwell's Despair, Burdekin's Hope. Gender and Power in Dystopia. In: Women's Studies Int. Forum. Vol. 7, Nr. 2. (1984), S. 85-95.
- Petrillo, Stephanie: Moral Theories and Cloning in Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go. In: The Berkeley Undergraduate Journal 27/1, 2014, S. 45-62.
- Philippi, Klaus-Peter: Parabolisches Erzählen. Anmerkungen zu Form und möglicher Geschichte (1969). In: Billen, Josef: Die deutsche Parabel. Zur Theorie und einer modernen Erzählform. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986, S. 222-265.

- Philmus, Robert M.: Swift, Zamyatin, and Orwell and the Language of Utopia. In: Visions and Re-Visions. (Re)constructing Science Fiction. Liverpool: Liverpool University Press 2005.
- Popper, Karl: Utopie und Gewalt. In: Ders.: Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der wissenschaftlichen Erkenntnis. (Band II: Widerlegungen), (zuerst 1963), Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1997, S. 515-527.
- Prakash, Gyan (Hrsg.): Noir Urbanisms. Dystopic Images of the Modern City. Princeton: Princeton University Press 2010.
- Pudney, Eric: Christianity and Cormac McCarthy's *The Road*. In: *English Studies* 96/3, 2015, S. 293-309.
- Rambo, Shelly L.: Beyond Redemption? Reading Cormac McCarthy's *The Road* after the End of the World. In: *Studies in the Literary Imagination* 41/2, Herbst 2008, S. 99-120.
- Rhode, Paul W.; Toniolo, Gianni (Hrsg.): *The Global Economy in the 1990s. A Long-Run Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press 2006.
- Roback, Jennifer: The Economic Thought of George Orwell. In: *The American Economic Review* 75/2, (Mai 1985), S. 127-132.
- Roberts, Adam: *The History of Science Fiction*. 2. Auflage, (Palgrave Histories of Literature). London: Palgrave Macmillan 2016.
- Roemer, Kenneth M.: *The Obsolete Necessity. America in Utopian Writing 1888-1900*. Kent: Kent State University Press 1976.
- Rosenberg, Emily S.: *Spreading the American Dream. American Economic and Cultural Expansion 1890-1945*. New York: Hill and Wang 1982.
- Royle, Nicholas: Starters. In: Keck, Annette; Kording, Inka; Prochaska, Anja (Hrsg.): *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*. München/Tübingen: Gunter Narr Verlag 199, S. 13-18.
- Saage, Richard: *Das Ende der politischen Utopie?* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 910). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Saage, Richard: Keine ideale Gesellschaft mehr, nirgends. Die Zukunft der politischen Utopie. In: *Indes* 2, (2012), S. 70-72.
- Saage, Richard: Reflexionen über die Zukunft der politischen Utopie. In: Ebd. (Hrsg.): *Hat die politische Utopie eine Zukunft?* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992.
- Saage, Richard: *Utopische Profile. Band 1: Renaissance und Reformation*. Münster: LIT 2001.
- Saage, Richard: *Utopisches Denken im historischen Prozess. Materialien zur Utopieforschung*. Berlin u.a.: LIT 2006.

Sargent, Lyman Tower: The Three Faces of Utopianism Revisited. In: *Utopian Studies*, January 1, 1994, Vol. 5/1, S. 1-37.

Sargent, Lyman Tower: US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a World of Multiple Identities. In: Spinozzi, Paola (Hrsg.): *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities. A Comparative Perspective*. Bologna: COTEPPRA/University of Bologna 2001, S. 221-232.

Schöldere, Thomas: *Geschichte der Utopie. Eine Einführung*. (2. Auflage). Köln: Böhlau 2017.

Schreiber, Wolfgang: *Kriegearchiv*. <https://www.wiso.uni-hamburg.de/fachbereich-sowi/professuren/jakobeit/forschung/akuf/kriegearchiv.html>, 21.03.2021.

Schulz, Hans Joachim: *Science Fiction*. Stuttgart: Metzler 1986.

Seeber, Hans Ulrich: Bemerkungen zum Begriff ‚Gegenutopie‘. In: Ebd.: *Die Selbstkritik der Utopie in der angloamerikanischen Literatur*. Münster: Lit-Verlag 2003

Seeber, Hans Ulrich: *Die Selbstkritik der Utopie in der anglo-amerikanischen Literatur*. Münster: Lit-Verlag 2003.

Seeber, Hans Ulrich: Präventives statt konstruktives Handeln. Zu den Funktionen der Dystopie in der anglo-amerikanischen Literatur. In: Blamberger, Günter; Roussel, Martin; Vosskamp, Wilhelm (Hrsg.): *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. München: Wilhelm Fink Verlag 2013.

Seed, David: *American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film*. Edinburgh: Edinburgh UP 1999.

Simut, Andrei: Metaphorical Dystopias and the End of the World(s) in Auster's Country of Last Things and José Saramagos Blindness. In: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Philologia* 57/4, 2012, S. 109-117.

Stark, Hannah: 'All These Things He Saw and Did Not See'. Witnessing the End of the World in Cormac McCarthy's *The Road*. In: *Critical Survey* 25/2, 2013, S. 71-84.

Stillman, Peter G.: Twenty-First Century Critical Dystopias. In: Kłosiński, Michał; Maj, Krzysztof M.; Olkusz, Ksenia (Hrsg.): *More After More. Essays Commemorating the Five Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia*. Poland: Facta Ficta Research Centre 2016, S. 56-73.

Suvin, Darko: P.K. Dick's Opus. Artifice as Refuge and World View. Introductory Reflections. In: *Science Fiction Studies* 2/1, 1975, März, S. 8-22.

Suvin, Darko: *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. (Phantastische Bibliothek, 31). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

- Suvin, Darko: Theses on Dystopia 2001. In: Baccolini, Raffaella; Moylan, Tom: Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination. London/New York: Routledge 2003, S. 187-202.
- Tate, Andrew (Hrsg.): Apocalyptic Fiction. (21st Century Genre Fiction Series). London/New York: Bloomsbury 2017.
- Townshend, Charles: Terrorismus. Eine kurze Einführung. Stuttgart: Reclam 2005.
- Traverso, Enzo: European Intellectuals and the First World War. Trauma and New Cleavages. In: Anievas, Alexander (Hrsg.): Cataclysm 1914. The First World War and the Making of Modern World Politics. (Historical Materialism Book Series, 89). Leiden: Koninklijke Brill 2015.
- Vanderheide, John: Sighting Leviathan. Ritualism, Daemonism and the Book of Job in McCarthy's Latest Works. In: The Cormac McCarthy Journal Vol. 6, Special Issue: The Road, Herbst 2008, S. 107-120.
- Weber, Max: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Stuttgart: Reclam 2017.
- White, Richard: George Orwell. Socialism and Utopia. In: Utopian Studies 19/1, (2008), S. 73-95.
- Wirtz, Sebastian; Harding, Ulf: Terroranschläge weltweit und in Europa. Historie, Überblick, aktuelle Lage. In: Notfall & Rettungsmedizin Nr. 7/ Vol. 21, (2018), S. 553-559.
- Woodcock, George: Utopians in Negative. In: The Sewanee Review 64/1, (Jan. - März 1956), S. 81-97.
- Wördemann, Franz: Mobilität, Technik und Kommunikation als Strukturelemente des Terrorismus. In: Funke, Manfred (Hrsg.): Terrorismus. Untersuchungen zur Strategie und Struktur revolutionärer Gewaltpolitik. Düsseldorf: Droste 1977, S. 140–157.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Aufbau des klassischen Dramas nach Freytag	61
---	----

Abstract

Utopien (hier verstanden als Überbegriff der Eutopie, Dystopie und Anti-Utopie) dienen seit jeher der fiktionalen Abbildung einer alternativen Wirklichkeit, die einen sozialkritischen Bezug zur Entstehungsgegenwart aufweist. Die Entwicklungsgeschichte reicht von mystischen Paradiesvorstellungen über Thomas Morus' neuzeitliches, namensgebendes Werk bis hin zu rezenter Jugendliteratur. Während im öffentlichen Konsens der Begriff der Utopie beziehungsweise ihrer negativen Ausprägung, der Dystopie, wie ein selbsterklärendes Label angewandt wird, erweist sich die literaturtheoretische Behandlung als komplex. Zum einen beruht die Abgrenzungsproblematik dieses Feldes auf Genverbindungen mit etwa der Science Fiction oder der Fantasy, zum anderen ist zwischen literarischer, politischer und rein ideeller Dimension des Utopischen zu unterscheiden. Im Zuge der Aufarbeitung der Gattungsgeschichte und -definition in dieser Arbeit werden typologische Merkmale und Unterarten der Dystopie festgelegt, die als Basis für die weitere Analyse der untersuchten Romane sowohl des 20. als auch des 21. Jahrhunderts dienen.

Die Abhängigkeit der Utopie vom jeweiligen soziohistorischen Kontext, die in dieser Arbeit im Sinne des New Historicism vorausgesetzt wird, zeigt sich in der Konjunktur einer entweder eutopischen oder dystopischen Vorherrschaft in der Literatur. Auch ähnliche Motive und Thematiken spiegeln den Einfluss des jeweiligen Zeitgeists. Für die drei großen, kanonisierten Klassiker des 20. Jahrhunderts erweist sich der von Hobsbawm als „Zeitalter der Extreme“ bezeichnete Zeitraum von 1914 bis 1991 als bedeutsam: *Wir* von Yevgeny Zamyatin, *Nineteen Eighty-Four* von George Orwell sowie *Brave New World* von Aldous Huxley. Anhand dieser dystopischen Romane werden genretypische Merkmale ausgearbeitet, wie der Verweis auf die Konfrontation der konkurrierenden Weltbilder dieser Zeit (Kapitalismus und Kommunismus) oder das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Kollektiv. Ein Großteil der Dystopien/Anti-Utopien dieser Epoche griff außerdem die Grundthemen der drei Romane wie Überwachung, Totalitarismus, Klassengesellschaft oder den Dualismus Freiheit/Sicherheit auf.

Obwohl sich auch nach dem Ende des „Zeitalters der Extreme“ und der damit einhergehenden Hegemonialstellung des Kapitalismus und der Demokratie dystopische Literatur noch mit dieser Thematik befasst, zeichnet sich vor allem ab den 90er Jahren eine Neuorientierung ab. Der Entfall der großen Systemkonfrontation des 20. Jahrhunderts, bei

deren utopischer Aufarbeitung der soziopolitische Hintergrund im Vordergrund stand, hinterlässt ein Vakuum, das einen neuen Zugang zum Genre verlangt. Anhand der dystopischen Romane von José Saramago (*Die Stadt der Blinden*, 1995), Kazuo Ishiguro (*Never Let Me Go*, 2005), Cormac McCarthy (*The Road*, 2006) und Paul Auster (*In the Country of Last Things*, 1987) wird untersucht, welchen Themen und Motiven sich diese rezenten Dystopien fernab der Extreme des 20. Jahrhunderts widmen. Der Bezug der Szenarien zum faktischen, soziohistorischen Kontext der Autoren wird aufgearbeitet, wobei diskursiv vorherrschende, als Bedrohung empfundene Thematiken sichtbar gemacht und analysiert werden. Das 1991 proklamierte „Ende der Geschichte“ und die daraufhin empfundene Alternativlosigkeit bezüglich des Gesellschaftssystems spiegeln sich im Fehlen konkreter soziopolitischer Entwürfe. Gleichzeitig wird der Bezug zum Entstehungskontext häufig nicht mehr inhaltlich, sondern metaphorisch sichtbar. Es zeigt sich zudem die Herausforderung eines generischen Erwartungshorizonts im diachronen Vergleich mit den bekannten Klassikern, die sich gleichermaßen durch narrative wie inhaltliche Besonderheiten ergibt.

Schlüsselwörter: Dystopie, Utopie, Anti-Utopie, Definition, Geschichte, historischer Kontext, Zeitalter der Extreme, Eric Hobsbawm, Sowjetunion, George Orwell, Aldous Huxley, Yevgeny Zamyatin, Paul Auster, Cormac McCarthy, Kazuo Ishiguro, José Saramago, Apokalypse, post-catastrophe, Kapitalismus, Kommunismus, kritisch, Sozialkritik, metaphorisch, Mark Fisher, Alternativlosigkeit, Ende der Geschichte