universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Hoffnungsproduktion im dystopischen Film“

verfasst von / submitted by

Jules Paul, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 583
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Ass.-Prof. Dr. Mag. Nicole Kandioler-Biet

Danksagungen

Bedanken möchte ich mich zunächst bei all meinen Freund*innen, ob aus Straßburg, Wien, Saarbrücken, Düsseldorf, Nantes, Berlin, Leipzig oder Lyon dafür da zu sein, wenn ich es bin. Anschließend meiner Familie, insbesondere meinem Bruder Elie, für den Zuspruch, die Geduld und die Liebe. Auch möchte ich auch Prof. Dr. Nicole Kandioler-Biet danken für ihre freundliche Beratung und fachliche Unterstützung im Laufe des Studiums und der Masterarbeit. Zuletzt möchte ich ebenfalls einen Dank an die Deutsch-Französische Hochschule und ihre Koordinator*innen aussprechen, welche mir die Möglichkeit beschert hat, meinen Bachelor und Master an insgesamt fünf Universitäten, in drei verschiedenen Ländern zu absolvieren.

Danke an *Jessica Forever* für die Hoffnung.

Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier mes ami*es, de Strasbourg, Vienne, Sarrebruck, Düsseldorf, Nantes, Berlin, Leipzig ou encore Lyon d'avoir été là, quand je l'ai été. Ensuite, j'aimerais remercier ma famille et en particulier mon frère Elie, pour leurs encouragements, patience et amour. Aussi je remercie sincèrement Prof. Dr. Kandioler-Biet pour son aimable soutien et son assistance professionnelle au cours de mon master et de la rédaction de ce mémoire. Enfin, j'aimerais remercier l'université franco-allemande et ses coordinateurs*trices qui m'ont permis d'étudier ma licence et mon master dans en tout cinq universités, dans trois pays différents.

Merci à *Jessica Forever* pour l'espoir.

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung 5

1. Utopien, Dystopien und die Kraft des utopischen Träumens 6

1.1. Was sind Utopien? 6

1.2. Unterkategorien der Utopie 11

1.2.1. Eutopie....12

1.2.2. Dystopie....13

1.2.3. Anti-Utopie, Kritische Utopie und Utopische Satire....16

1.3. Die Kraft utopischer Erzählungen....18

1.3.1. Ernst Bloch und die Hoffnung....18

1.3.2. Die Kraft, Zukunft zu verändern....21

1.3.3. Hoffnung in der Dystopie....24

2. Der utopisch-dystopische Film: ein eigenes Genre mit langer Tradition?....26

2.1. Genretheorie des dystopischen Films 27

2.2. Geschichtliche Perspektive des dystopischen Films....33

3. Fallbeispiel der Hoffnungsproduktion im utopisch-dystopischen Film 41

3.1. *Jessica Forever* und die Hoffnung auf eine Welt ohne Patriarchat....42

3.1.1. *Jessica Forever* von Caroline Poggi und Jonathan Vinel....43

3.1.2. Die *Krise der Männlichkeit* und ihre Konsequenzen 46

3.2. Filmanalyse....50

3.2.1. Dystopische Männlichkeit: die Waisen aus *Jessica Forever*....50

3.2.2. Ein zärtlicher Kampf gegen Gewalt 58

4. Conclusio 70

5. Literaturverzeichnis 72

6. Abbildungsverzeichnis....77

7. Version courte en langue française - La production d'espoir au cinéma dystopique 79

7.1. Introduction 79

7.2. Utopie, dystopie et le rêve d'un mon meilleur 80

7.3. Exemple de production d'espoir au cinéma dystopique 87

7.4. Conclusion 99

0. Einleitung

Wir befinden uns zu dem Zeitpunkt, zu welchem die vorliegende Masterarbeit geschrieben wurde, in höchst unsicheren Zeiten. Tagtäglich sehen wir uns mit vermeintlich dystopischen Szenarien und Geschichten konfrontiert: stetig fortschreitender Klimawandel, noch immer bestehende soziale Ungleichheit, politische Instabilität und Krieg sind zu Konstanten in Nachrichten und kollektivem Bewusstsein geworden; Hoffnung auf bessere Zeiten scheint unangebracht und wird als Naivität und Realitätsferne abgetan. Dass sich diese allgemeine Stimmung in Filmen, Büchern oder bildenden Kunst gespiegelt sieht, scheint dadurch umso verständlicher. In diesen dystopischen Werken wird oft eine Welt beschrieben, in der Lichtblicke und Optimismus rar sind und stattdessen eine Atmosphäre von Nihilismus und Verzweiflung herrscht. Dabei werden aktuelle Probleme und gesellschaftliche Herausforderungen in potenzierter Form dargestellt und so eine möglichst unlebenswerte Welt gezeichnet. Doch trotz dieser düsteren Beschreibungen können dystopische Werke – so die These der vorliegenden Arbeit – auch Hoffnung und Möglichkeiten für Veränderung und Widerstand bieten. Denn obwohl dystopische Erzählungen als Ausdruck unserer Ängste und Unsicherheiten gesehen werden, können sie auch als Möglichkeit betrachtet werden, sich mit Krisenthemen auseinanderzusetzen und helfen, neue Perspektiven und Lösungsansätze zu finden. Vor allem das Medium Film bietet sich für eine solche Untersuchung an, da dieser dystopischen Szenarien Bild und Ton verleiht, sie sinnlich erfahrbar macht. Es erscheint daher von besonderem Interesse, zu untersuchen, wie Hoffnung im dystopischen Film erzeugt wird und wie diese Hoffnung dazu beitragen kann, gesellschaftliche Veränderungen zu fördern.

Um die Frage zu beantworten, auf welche Weise der dystopische Film Hoffnung auf besseres Leben schafft, ist die Masterarbeit in drei Oberkapitel gegliedert. Dabei sind die ersten zwei Kapitel (*Utopien, Dystopien und die Kraft des utopischen Träumens* & *Der utopisch-dystopische Film: ein eigenes Genre mit langer Tradition*?) theoretischer Natur, während das dritte und letzte Kapitel (*Fallbeispiel der Hoffnungsproduktion im utopisch-dystopischen Film*) praktisch-analytisch veranlagt ist.

Im ersten Kapitel werden die Begriffe der Utopie, Eutopie und Dystopie für diese Arbeit definiert, ihre Unterschiede dargestellt und ihre verschiedenen Unterkategorien vorgestellt. Daran anschließend wird der philosophische Begriff der Hoffnung nach Ernst Bloch im Kontext der *Utopian Studies* untersucht. Dabei wird auch auf die Funktion der Utopie, den „Traum eines besseren Lebens“ zu verkörpern hingewiesen, und gezeigt, inwiefern dieser als Antrieb für gesellschaftlichen Wandel zu betrachten ist. Auch wird in diesem Kapitel die kritische Funktion der Dystopie dargestellt und diskutiert, wie diese in der Lage ist Hoffnung zu produzieren.

Im zweiten Kapitel liegt der Fokus auf dem dystopisch-utopischen Film als eigenständiges Filmgenre. Es werden die Merkmale des Genres untersucht und diskutiert, auf welche Weise es sich von anderen verwandten Filmgenres – unter anderem dem Science-Fiction-Film – abgrenzt. Des Weiteren wird auf die Geschichte des dystopischen Films eingegangen und gezeigt, inwiefern dieser als Spiegel seiner jeweiligen Zeit betrachtet werden kann. Auch wird in diesem Kapitel ein Überblick über die wichtigsten Vertreterfilme des Genres geschaffen.

Im dritten und letzten Kapitel wird ein Fallbeispiel der Hoffnungsproduktion im dystopischen Film vorgestellt. Dabei wird ein ausgewählter dystopischer Film detailliert analysiert und untersucht, über welche kinematografischen Elemente und Prozesse Hoffnung im Film erzeugt wird. Der hierfür ausgewählte Film ist der 2018 erschienene *Jessica Forever* von Caroline Poggi und Jonathan Vinel. Der Filmanalyse vorangehend findet sich in diesem Kapitel ebenfalls eine gesellschaftspolitische Kontextualisierung wieder, welche die Hoffnungsproduktion in *Jessica Forever* in unser aktuelles Zeitgeschehen einordnet.

1. Utopien, Dystopien und die Kraft des utopischen Träumens

1.1. Was sind Utopien?

Bevor sich mit der Dystopie im Film beschäftigt wird, ist es zunächst nötig zu erklären, was es mit dem Konzept der Dystopie allgemein auf sich hat und wie dieses, von auf dem Gebiet spezialisierten Forscher*innen, definiert, theoretisiert und klassifiziert wird. Hierfür soll zunächst der Oberbegriff der Utopie untersucht werden. Anschließend werden in einem zweiten Schritt die verschiedenen Unterkategorien der Utopie (zu denen auch die Dystopie gehört, wie im Anschluss erklärt wird) definiert und miteinander verglichen, um in einem dritten, weiterführenden Schritt die Kraft

utopischer Erzählungen, welche von Ernst Bloch „Traum eines besseren Lebens“[1] genannt wird, erklären zu können. Dass ein großer erster Teil der vorliegenden Arbeit sich mit dem Definieren beschäftigt, liegt daran, dass es für diese Arbeit wichtig ist, in einem ersten Schritt den verschiedenen wichtigen Begriffen, mit denen im Folgenden gearbeitet wird, konkrete, wissenschaftliche Definitionen zuzuweisen, da diese im alltäglichen Sprachgebrauch teilweise anders genutzt werden[2], oder gar nicht vorzufinden sind.

Es sollte zudem, wenn sich mit dem Begriff der Utopie und dessen verschiedenen Unterkategorien auseinandergesetzt wird, auch nicht unerwähnt bleiben, dass die *Utopian Studies*[3] aus den Literaturwissenschaften kommen[4] und dass daher der Werke-Korpus, mit dem die meisten Forscher*innen auf dem Gebiet arbeiten, ein literarischer ist. Meiner Meinung nach lassen sich die Theorien rund um utopische Gesellschaften und Erzählungen allerdings auch ohne Probleme auf die Filmwissenschaften anwenden, da utopische Forschungsfragen nicht an bestimmte Medien, sondern, wie im Verlauf der nächsten Kapitel erklärt wird, an Narrationen gebunden sind. In diesem ersten Kapitel „Utopien, Dystopien und die Macht des utopischen Träumens“ werden allerdings nur literarische Beispiele für Utopien genannt, da die geschichtliche Entstehung utopischer Unterkategorien immer an literarische Werke geknüpft ist. Die Unterkategorisierung von Utopien ist dadurch möglich, dass sich auch der literarische Werkkanon diversifiziert hat. Das Medium Film übernimmt lediglich die in der Literatur entstandenen utopischen Codes, ohne eigene zu kreieren[5]. Die Frage, inwiefern Utopien im Film möglich sind, welche Werke relevant sind, und inwiefern das Medium Film an sich Träger von Utopien sein kann, sollen im nächsten Kapitel behandelt werden.

---

[1] Ernst Blochs Hauptwerk „*Das Prinzip Hoffnung*“ (1954) sollte zunächst „*The dreams of a better life*“ heißen.

[2] Z.B. weicht die Definition von „Utopie“ im Duden von der Definition, mit der im weiteren Verlauf gearbeitet wird ab: „undurchführbar erscheinender Plan; Idee ohne reale Grundlage“, https://www.duden.de/node/192797/revision/524226.

[3] Forschungsrichtung welche sich mit Utopien beschäftigt, vgl.: Peter Fitting (2009*): A Short History of Utopian Studies*. Online verfügbar unter https://www.depauw.edu/sfs/backissues/107/fitting107.htm, aktualisiert 03.2009, zuletzt geprüft am 07.03.2022.

[4] Vgl. Spiegel, Simon (2019): *Bilder einer besseren Welt. Die Utopie im nichtfiktionalen Film*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, Band 40). Online verfügbar unter http://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783741000829. S. 7.

[5] Vgl. Spiegel, Simon (2019*): Bilder einer besseren Welt. Die Utopie im nichtfiktionalen Film*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, Band 40). Online verfügbar unter http://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783741000829. S. 13

Dystopien lassen sich auf einer theoretischen Ebene, dem vom britischen Humanisten Sir Thomas Morus geprägten Begriff der Utopie unterordnen. Dieser Begriff, abgeleitet von Morus‘ 1516 publizierten Werk *Utopia,* setzt sich zusammen aus dem altgriechischen Präfix „u“ bzw. „ou“, welcher „nein“ bzw. „nicht“ und dem Wort „tópos“ welches „Ort“ bedeutet.[6] Eine Utopie ist also zunächst ein nicht vorhandener Ort; ein Ort, welcher außerhalb unserer Vorstellung nicht wirklich existiert: Die Utopie ist die Verbindung eines bestimmten Ortes mit einer nicht-Existenz. Diese etymologische Herangehensweise lässt den Begriff der Utopie sehr breit gefächert wirken, da so jede Form von Fiktion[7] der Utopie untergeordnet werden könnte, beziehungsweise die Begriffe der Utopie und der Fiktion nicht zu unterscheiden wären. Den Unterschied zwischen Utopie und Fiktion macht laut Lyman Tower Sargent, einer der führenden Forscher auf dem Gebiet der *Utopian Studies* und Gründer der gleichnamigen Zeitschrift *Utopian Studies*[8], die eindeutige Bewertbarkeit des betrachteten imaginären Ortes:

The primary characteristic of the Utopian place is its non-existence combined with a topos - A location in time and space - to give verisimilitude. In addition, the place must be recognizably good or bad or at least would be so recognized by a contemporary reader. All fiction describes a no place; Utopian fiction generally describes good or bad no places.[9]

Utopien müssen, um als Utopie identifiziert werden zu können, daher als eindeutig gut oder schlecht beschrieben sein. Dies heißt aber nicht, dass Utopien, wenn sie denn als klar besser als die Welt der Lesenden beschrieben werden, sich der Perfektion nähern müssen. Tatsächlich ist der geläufige Gedanke, Utopien müssten perfekt sein und ohne jegliches Übel auskommen, ein irrtümlicher, welcher nicht die Realität utopischer Werke widerspiegelt. Angefangen bei Morus’ *Utopia* war das Ziel utopischer Werke nie eine perfekte Welt zu erschaffen, sondern viel eher eine, die so in der

[6] Vgl. Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/20719246.
[7] Def. Fiktion: „etwas, was nur in der Vorstellung existiert; etwas Vorgestelltes, Erdachtes“; „Fiktion“ auf Duden online. URL: https://www.duden.de/node/47250/revision/510511
[8] “*Utopian Studies publishes scholarly articles on a wide range of subjects related to utopias, utopianism, utopian literature, utopian theory, and intentional communities. Contributing authors come from a diverse range of fields, including American studies, architecture, the arts, classics, cultural studies, economics, engineering, environmental studies, gender studies, history, languages and literatures, philosophy, political science, psychology, sociology and urban planning. Each issue also includes dozens of reviews of recent books.*” Pohl, Nicole: Utopian Studies. Online verfügbar unter https://www.psupress.org/journals/jnls_utopian_studies.html, zuletzt geprüft am 07.03.
[9] Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/20719246 S. 5

Realität nie hätte existieren können[10], beziehungsweise nie so entstanden ist. In Morus‘ fiktivem Reisebericht rund um den Entdecker Raphael Hythlodaeus wird zwar von der namensgebenden Insel Utopia berichtet, auf der nahezu *alle aktuellen Probleme der Insel Britannien schon gelöst scheinen*[11], trotzdem ist ein perfekter Ausgang der Erzählung laut Sargent nicht zu erkennen: *People do not "live happily ever after" even in More's Utopia.*[12] Perfektion ist in der utopischen Tradition also die Ausnahme, nicht die Regel: *Perfect, perfection, and their variants are freely used by scholars in defining Utopias. They should not be. First, there are in fact very few eutopias that present societies that the author believes to be perfect. Perfection is the exception not the norm.*[13]

Ein weiteres wichtiges Element, welches bei der Identifikation von Utopien nicht fehlen darf, ist, dass Utopien immer Gesellschaften abbilden. Tatsächlich ist es das Element der Gesellschaft, menschlich oder nicht, welches die Einteilung in „gut“ und „schlecht“ erst möglich macht. Welten ohne Gesellschaften, die in einem quasi zivilisationslosen, komplett unberührten Zustand existieren, können nicht bewertet werden, sie befinden sich abseits eines menschlichen Urteils. So kommt es, dass die Gesellschaft eine tragende Rolle in jeder Utopie spielt, wobei der Begriff der Gesellschaft hierbei auch bei Tower Sargent sehr lose definiert ist. Für ihn ist Gesellschaft schon ein Zustand, in dem menschliche (oder menschenartige Wesen) Kommunikation auf vielfältige Weise zwischen einer Vielzahl Individuen stattfindet, und in der sich Menschen (oder menschenartige Wesen) auf vielfältige Weise ausdrücken können: *It must be a society – a condition in which there is human (or some equivalent) interaction in a number of different forms and in which human beings (or their equivalent) express themselves in a variety of ways*.[14]

Auch für den auf Utopien spezialisierten Autor und Philosophen Darko Suvin ist die Darstellung von Gesellschaften für die Bestimmung von Utopien essenziell. Für ihn definieren sich Utopien als

(…) *verbal construction of a particular quasi-human community where socio political institutions, norms and individual relationships are organized according to a*

[10] Ebd.
[11] Zirnstein, Chloé (2006): *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*. München: Herbert Utz, S. 27.
[12] Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/20719246 S. 6.
[13] Ebd., S. 6.
[14] Ebd., S. 7.

more perfect principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis.[15]

Die von Suvin erwähnte organisierte Konstruktion eines Zusammenschlusses verschiedenster Institutionen, Normen und individuellen Beziehungen, ist hierbei als Gesellschaftsdefinition zu verstehen und lässt durchblicken, dass auch für ihn Utopien immer Gesellschaften als Grundlage haben. Zusätzlich dazu ist aber auch wichtig zu erwähnen, dass diese fiktiven Gesellschaften für Suvin immer das Ergebnis einer alternativen geschichtlichen Entwicklung sind. Gesellschaften in Utopien entstehen für ihn nicht aus dem Nichts, sondern weisen immer eine Geschichte auf, die sie dorthin gebracht hat, wo sie sind.[16]

Dass Tower Sargent und Suvin bei ihren Gesellschaftsdefinitionen Wert darauf legen zu erwähnen, dass Gesellschaft auch nicht-menschlich oder quasi-menschlich sein kann, liegt daran, dass viele utopische Erzählungen ebenfalls dem Genre der Science-Fiction zugeschrieben werden und daher auch Gesellschaften inkludieren können, die z.B. aus außerirdischen Wesen bestehen: *Can a utopia be inhabited by nonhumans? Here there is no boundary; there are simply too many works populated by non-human that have all the characteristics of the human utopias.*[17]

Beide Definitionen, die von Tower Sargent sowie die von Suvin, sind eher generell gehalten und für konkrete soziologische Forschungen sicherlich zu allgemein, doch für den Umgang mit utopischen Fragestellungen ausreichend, da Gesellschaft nur als Grundgerüst für utopische Erzählungen fungiert. Wie im einzelnen utopische Werke Gesellschaften porträtieren und konstruieren, kommt darauf an, welcher Unterkategorie sie zugeteilt werden können, und aus welcher Perspektive sie erzählt werden.

Zusammenfassend lässt sich also für diese Arbeit festlegen, dass Utopien fiktive Orte sind, die von Außenstehenden (z.B. Leser*innen, Zuschauer*innen, usw.) eindeutig bewertet werden können und Gesellschaften aufweisen, die aus einer bestimmten alternativen geschichtlichen Entwickelung entstanden sind. „Utopie“ ist also ein

[15] Ebd., S. 7; Suvin unterscheidet in dieser Definition von Utopien im Gegensatz zu Tower Sargent nicht zwischen dem Oberbegriff der Utopie und der Unterkategorie der „Positiven Utopie“, bzw. der Eutopie. Der Unterschied zwischen diesen Begriffen und den einzelnen Unterkategorien wird im anschließenden Kapitel 1.2. erklärt.
[16] Vgl. Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/20719246 S. 7.
[17] Ebd., S. 13.

Oberbegriff, welchem eine Reihe Begriffe, die fiktive Orte beschreiben, untergeordnet werden können. Welche diese Begriffe sind und wie diese sich untereinander unterscheiden, soll im Laufe des nächsten Kapitels geklärt werden.

1.2. Unterkategorien der Utopie

Nachdem das Grundkonzept der Utopie definiert wurde, soll nun dargestellt werden, dass Utopien in eine Reihe verschiedener Unterkategorien unterteilt werden können. Dies ist dank ihrer verschiedenen Narrationsarten möglich, aber vor allem auch dank ihrer Eigenschaft mit den Attributen „gut“ oder „schlecht“ bewertet werden zu können. So kann eine Einteilung des Kanons in verschiedene Unterkategorien vorgenommen werden, wobei Lyman Tower Sargent zwischen fünf verschiedenen Formen der Utopie unterscheidet: Eutopie (oder positive Utopie), Dystopie (oder negative Utopie), kritische Utopie, Anti-Utopie und utopische Satire.[18] Im Folgenden sollen nun diese einzelnen Begriffe kurz erklärt werden, wobei auf die Eutopie und Dystopie besonders eingegangen werden soll, da sie für diese Arbeit, aber auch für das Genre der Utopie allgemein, am relevantesten sind. Die anderen genannten Unterkategorien sind für diese Arbeit an sich weniger von Bedeutung, sind aber nichtdestotrotz für das allgemeine Verständnis von utopischen Fragestellungen, für die Exposition der Bandbreite des utopischen Kanons und die generelle Kategorisierung des Genres erwähnenswert. Auch wenn die Einteilung von Utopien in verschiedene Unterkategorien im Laufe dieses Kapitels klar scheint, sollte erwähnt werden, dass trotzdem einige Mischformen zwischen den einzelnen Utopieformen möglich sind. Dies ist nicht nur durch die verschiedenen Betrachter*innen Positionen die beim Einteilen eingenommen[19] werden bedingt, sondern auch durch die mit der Zeit vielfältiger gewordenen utopischen Erzählungen, bei denen intentional Genregrenzen verschwommen werden. Ein Beispiel wäre hierfür die kritische Dystopie[20]: *one of the key literary changes that “opens up [dystopian] texts is an intensification of the practice*

[18] Vgl. Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/20719246 S. 14.
[19] Siehe Marias Varsams Problematisierung des Einteilens von utopischen Erzählungen oder Krishan Kumars Analyse der Rezeption von Aldous Huxleys *Brave New World* im Teil 1.2.2. Dystopie.
[20] Eine ausführlichere Erläuterung der kritischen Dystopie findet sich ebenfalls im Teil 1.2.2. Dystopie.

of genre blurring". By selfreflexively borrowing specific conventions from other genres, critical dystopias more often blur the received boundaries of the dystopian form.[21]

1.2.1. Eutopie

Eutopien, auch „positive Utopien" genannt, sind Utopien, welche der allgemeinen Vorstellung von Utopien am nächsten kommen: detailreich stellen sie nichtexistierende Gesellschaften dar, die sich an einem fiktiven Ort und in einer fiktiven Zeit deutlich lebenswerter und „besser" gestalten als die der Lesenden. Der Begriff Eutopie leitet sich von dem der Utopie ab, wobei das Präfix „ou" hier durch „eu" (altgr.: „gut", „schön"[22]) ersetzt wird. Die Eutopie ist also kurzgesagt „der gute Ort".

Eutopia or positive Utopia: a non-existent society described inconsiderable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than the society in which that reader lived.[23]

Eutopien sind für das Genre wichtig, da sie die älteste Form der Utopie sind und daher auch als Urform eben dieser Bezeichnet werden können, da die ältesten bekannten utopischen Erzählungen aus heutiger Sicht der Kategorie der Eutopie zugeschrieben werden. Beispiele hierfür sind, neben dem namensgebenden *Utopia* (1516) von Thomas Morus, auch Tommaso Campanellas *The City of the Sun* (1602), Francis Bacons *New Atlantis* (1627) oder Margaret Cavendishs *The Description of a New World, Called the Blazing-World* (1666), welche eutopische Gesellschaften vorstellen.[24] Eutopien waren lange Zeit die einzige Form der utopischen Erzählung; ein Umbruch kam erst Anfang des 20ten Jahrhunderts[25] durch die Verbreitung der Dystopie.[26] Ein Comeback der Eutopie fand im Rahmen feministischer Utopien der 60er und 70er Jahren statt; wichtige Beispiele hierfür wären Ursula K. Le Guins *The Dispossessed: an ambiguous utopia* (1974) und Marge Piercys *Woman on the Edge*

[21] Moylan, Tom (2020): *The Necessity of Hope in Dystopian Times: A Critical Reflection*. In: Utopian Studies 31 (1), S. 23.
[22] „-eu" auf Duden online https://www.duden.de/node/138345/revision/531244.
[23] Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/20719246, S. 9.
[24] Vgl. Murphy, Graham J. in Bould, Mark; Butler, Andrew M.; Roberts, Adam; Vint, Sherryl (Hg.) (2009): *The Routledge companion to science fiction*. First edition. London, New York: Routledge (Routledge literature companions). Online verfügbar unter https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780203871317. S. 1-2.
[25] Ebd., S. 3.
[26] Der Begriff der Dystopie wird im Unterkapitel 1.2.2. erklärt und definiert.

of Time (1976), die beide mittlerweile als Klassiker feministischer Fiktion gehandhabt werden[27]. Diese Welle an feministischen eutopischen Werken brach mit den, vor allem von Männern dominierten und geprägten Konventionen des utopischen Schreibens, und präsentierte so eutopische Gesellschaften, die aus weiblichen und *avant la lettre* queeren Perspektiven erdacht wurden:

(…) women writers, starting from the second half of the twentieth century, have tried to explore new ways of writing utopias, and above all they have attacked a totalising concept of utopia. They not only desired to criticise and deconstruct the status quo; but also, and more importantly, they desired to present a world which is radically different from the present: that is, a world no longer structured on the rigid traditional division of sexual roles, a world capable of giving voice "to the female territory of difference". From this territory of difference, they develop the critical point of view which strongly animates feminist utopias and represents the opposite pole to the dominating patriarchal ideology.[28]

1.2.2. Dystopie

Die Dystopie, auch „negative Utopie" genannt, ist eine Form der Utopie, die als das Gegenteil der Eutopie gehandelt wird[29], da sie nichtexistierende Gesellschaften darstellt, die sich an einem fiktiven Ort und in einer fiktiven Zeit zum deutlich „schlechteren" als die der Lesenden entwickelt haben: *dystopia is presented as what has happened as a result of human behaviour, of people messing up.*[30] Wie auch bei der Eutopie leitet sich der Begriff Dystopie ab von dem der Utopie, wobei hier das Präfix „dys" (altgr.: abweichend von der Norm, übel, schlecht[31]) das „ou" der Utopie ersetzt. Auch wenn sich eine erste Verwendung des Begriffs auf das späte 18te Jahrhundert zurückverfolgen lässt, fand der Begriff der Dystopie erst richtig im Laufe

[27] Vgl. Murphy, Graham J. in *The Routledge Companion to Science Fiction*, 1st ed.; Abingdon Abingdon: Routledge, Taylor & Francis Group. (2009) S. 3.
[28] Fortunati, Vita in Vieira, Fátima (2013): *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*. 1st ed. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Online verfügbar unterhttps://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=1336784, S. 3.
[29] Siehe Ende Kapitel 2.2. warum Dystopien nicht als das Gegenteil von Eutopien behandelt werden können.
[30] Tower Sargent, Lyman in Vieira, Fátima (2013): *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*. 1st ed. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Online verfügbar unter https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=1336784. S. 12.
[31] „-dys" auf Duden online https://www.duden.de/node/138345/revision/531244.

des 20ten Jahrhundert seinen Einzug in den allgemeinen Sprachgebrauch[32] und wird von Sargent wie folgt definiert:

Dystopia or negative Utopia: 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. [33]

Tatsächlich wurde im Laufe des 20ten Jahrhundert die Eutopie von der Dystopie sukzessive als dominante Kategorie utopischer Werke abgelöst. Als erste Ursache dieses Umschwungs lassen sich, Tower Sargent zufolge, beide Weltkrieg festhalten, aber auch

Korea, Vietnam, the Middle East, Northern Ireland, the Gulag Archipelago, the rising rate of violent crime, the Cold War, the apparent failure of the welfare state, ecological disaster, corruption, and now the upsurge of ethnic and tribal slaughter in Eastern Europe and Africa[34]

sollen für den Erfolg und die Verbreitung dystopischer Erzählungen im 20sten Jahrhundert gesorgt haben. Er argumentiert, dass Dystopien aus Oppositionspositionen zu realen Konflikten, Ungerechtigkeiten und totalitären politischen Systemen entstehen:

Much of the original basis for the antiutopian position came from anticommunism or antifascism. It was transformed first by the coalescence of these two positions into an anti-totalitarian position, and transformed second by the development of dystopia. More than any past age the twentieth century has appeared to reject hope. There was a complete loss of confidence, but it seemed, and to many still seems, justified. The catalogue of the twentieth century has been read as nothing but failure (…). Not surprisingly this has led to pessimism about the ability of the human race to achieve a better, and the dystopia warning that things could get even worse became the dominant Utopian form.[35]

So kommt es, dass das 20te Jahrhundert, mit seinen globalisierten Krisen, auf die Spitze getriebenen kapitalistischen Ausbeutungssystemen und in unvorstellbare

[32] Vgl. Sargent, Lyman Tower in Vieira, Fátima (2013): *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*. 1st ed. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Online verfügbar unter https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=1336784. S. 10-11.
[33] Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/20719246 S. 9.
[34] Ebd., S. 26.
[35] Ebd., S. 26.

Größe wachsende Schere zwischen Armut und Reichtum der ideale Nährboden für dystopische Erzählungen wurde.

Tom Moylan und Raffaella Baccolini identifizieren in ihrem Werk *Dark horizons : science fiction and the dystopian imagination*, eine weiterführende Form der Dystopie, welche sie „kritische Dystopie“ nennen[36]. Diese Art der Dystopie zeichnet sich dadurch aus, dass sie trotz eines äußerst negativen Gesellschaftsentwurfs eutopische Elemente zulässt.[37] Dies geschieht hauptsächlich durch die Integrierung eines offenen Endes in die Narration, welches den Betrachtenden ermöglicht, sich selbst eine Vorstellung des Outcomes der Handlung zu machen. Durch das Offenhalten des Schicksals der Protagonist*innen und der Zukunft, welche der dargestellten Gesellschaft bevorsteht, kann kein klares negatives Ende identifiziert werden und so eine eindeutige Einteilung in „gut“ und „schlecht“ nicht stattfinden. So kritisiert diese Form der Dystopie das Format der Dystopie an sich. Hierbei wird versucht zu beweisen, dass das Schlechte nicht endgültig ist und es, selbst wenn es unmöglich scheint, womöglich einen Ausweg gibt. Dies macht die kritische Dystopie zum interessanten Untersuchungsgegenstand, vor allem, was das Konzept der Hoffnung betrifft, mit welchem sich das Kapitel 2.3. beschäftigt.

Die eingangs erwähnte direkte Gegenüberstellung von Eutopie und Dystopie, bzw. die Behandlung dieser Unterkategorien der Utopie als deren jeweiliges Gegenteil, ist allerdings, wie es Maria Varsam erklärt, eine irrtümliche. Die dargestellte Gesellschafft wird nämlich immer, so Varsam, von einem bestimmten Standpunkt aus bewertet. So kommt es, dass utopische Werke die von manchen Autor*innen und Lesenden als dystopisch empfunden werden, von anderen als Eutopie identifiziert werden: *Because of the range of the visions, one writer’s eutopia is another writer’s dystopia, an issue that remains problematic in the history of interpretation of texts ranging from Plato’s The Republic to modern day works[38].* Dem Soziologen Krishan Kumar zufolge wurde zum Beispiel Aldous Huxleys Erzählung *Brave New World* von amerikanischen College-Studenten der 50er und 60er Jahre aufgrund des freien Umgangs mit Sex und

[36] Vgl. Moylan, Tom; Baccolini, Raffaella (2013): *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Hoboken: Taylor and Francis. Online verfügbar unter https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=1574860.
[37] Vgl. Tower Sargent, Lyman in Vieira, Fátima (2013): *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*. 1st ed. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Online verfügbar unter https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=1336784. S. 11.
[38] Varsam, Maria in Moylan, Tom (2013): *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Hoboken: Taylor and Francis. Online verfügbar unter https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=1574860. S. 205.

Drogen als Eutopie aufgefasst[39], während bei Forscher*innen der *Utopian Studies* über die dystopische Natur des Werks Konsens besteht.

Als richtungsweisende und emblematische dystopische Frühwerke können zum Beispiel Yevgeny Zamyatins Totalismuskritik *We* (1920), George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949) mit dem alles observierenden Kontrollstaat „Big Brother" oder Aldous Huxleys gerade schon erwähnte albtraumhafte Vision kapitalistischen Konsums *Brave New World* (1932) genannt werden.[40]

1.2.3. Anti-Utopie, Kritische Utopie und Utopische Satire

Kritische Utopie

Die kritische Utopie ist eine Form der Eutopie, welche ab der 60er-70er Jahre eine dominante Rolle innerhalb utopischer Werke eingenommen hat.[41] Sie definiert sich durch die selben Grundeigenschaften der Eutopie (nichtexistierende Gesellschaften/fiktiver Ort in einer fiktiven Zeit/ deutlich lebenswerter), mit dem Unterschied, dass sie trotz der deutlich besseren Lebensumstände der dargestellten Gesellschaft schwer oder sogar unmöglich zu lösende Probleme aufweist. Kritische Utopien kritisieren dadurch *utopia as a blueprint while preserving it as a dream*, sie fokussieren sich auf *continuing presence of difference and imperfection within the utopian society itself and thus render more recognizable and dynamic alternatives.*[42]

Critical Utopia: 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 better than contemporary society but with difficult problems that the

[39] Vgl. Kumar, Krishan in Vieira, Fátima (2013): *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*. 1st ed. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Online verfügbar unter https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=1336784. S. 19-20.
[40] Vgl. Murphy, Graham J. in Bould, Mark; Butler, Andrew M.; Roberts, Adam; Vint, Sherryl (Hg.) (2009): *The Routledge companion to science fiction*. First edition. London, New York: Routledge (Routledge literature companions). Online verfügbar unter https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780203871317, S. 3.
[41] Vgl. Davis Rogan, Alcena Madeline in Bould, Mark; Butler, Andrew M.; Roberts, Adam; Vint, Sherryl (Hg.) (2009): *The Routledge companion to science fiction*. First edition. London, New York: Routledge (Routledge literature companions). Online verfügbar unter https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780203871317, S. 313.
[42] Moylan, Tom (1986): *Demand the impossible. Science fiction and the utopian imagination*. New York, NY: Methuen. S. 10-11.

described society may or may not be able to solve and which takes a critical view of the Utopian genre.[43]

Die kritische Utopie macht sich so zum Ziel, die Grenzen utopischen Denkens aufzuzeigen, indem deutlich bessere Gesellschaften mit konkreten, realitätsnahen Problemen konfrontiert werden. Tom Moylan unterstreicht in seiner Analyse kritischer Utopien außerdem, dass kritische Utopien *helped to deflect utopia's own drift into ideological containment to keep its processes of critique and change alive and healthy*[44], und damit einen großen Beitrag zur Weiterentwicklung utopischer Werke beigetragen haben.

Als literarische Beispiele für kritische Utopien können Joanna Russ *The Female Man* (1974), Ernest Callenbachs *Ecotopia* (1975), Samuel R. Delanys *Triton* (1976) und Sally M. Gearharts *The Wanderground* (1978)[45] genannt werden.

Anti-Utopie & Utopische Satire

Als Anti-Utopien werden Formen von Utopien bezeichnet, die als allgemeine Kritik am utopischen Denken und eutopischen Gesellschaften konzipiert sind. Dabei beinhalten Anti-Utopien nicht unbedingt klar negative Gesellschaftsbilder, sondern können für ihre Dekonstruktion utopischer Visionen auch eutopische Züge vorweisen.

Anti-utopia: 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 a criticism of utopianism or of some particular eutopia.[46]

Der Begriff der Anti-Utopie dient vor allem dazu Werke, die den utopischen Gedanken Konsequent ablehnen und sich nicht als einfache Dystopie definieren lassen, in eine Kategorie einzuteilen: *Anti-utopia is in common use as a substitute for dystopia, but as such it is often inaccurate, and it is useful to have a term to describe those works that use the Utopian form to attack either Utopias in general or a specific Utopia.*[47]

[43] Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited. In: Utopian Studies* 5 (1), S. 1–37. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/20719246. S. 9.
[44] Moylan, Tom (2018): *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Routledge. Online verfügbar unter https://ebookcentral.proquest.com/lib/gbv/detail.action?docID=5323329. S. 84.
[45] Vgl. Moylan, Tom (1986): Demand the impossible. Science fiction and the utopian imagination. New York, NY: Methuen. S. 41.
[46] Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/20719246. S. 9.
[47] Ebd., S. 8.

Die utopische Satire ist eine Kategorie utopischer Erzählungen, bei der vorwiegend auf satirische Elemente zurückgegriffen wird, um Kritik auf eine gegenwärtige Gesellschaft auszuüben:

> *Utopian satire: 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 a criticism of that contemporary society.*[48]

Antonis Balasopoulos nennt als weitere differenzierende Eigenschaft der utopischen Satire, dass diese im Gegensatz zu anderen utopischen Erzählungen kein Interesse daran hat, konstruktive und realistische Alternativen auf Kritik folgen zu lassen. So besteht die utopische Satire vorwiegend aus dem Anprangern und ins Lächerliche ziehen von fiktiven Gesellschaften, ohne den Willen aufzuweisen die dargestellte oder eigene Situation verbessern zu wollen: *Texts that qualify for this sub-category show no interest in substituting what they expose as folly with more rational or functional alternatives, and therefore manifest no constructive will.*[49]

1.3. Die Kraft utopischer Erzählungen

1.3.1. Ernst Bloch und die Hoffnung

Nun da die Utopie und ihre verschiedenen Unterkategorien definiert worden sind, soll in einem nächsten, das Kapitel zu utopischen Theorien abschließenden, Teil erklärt werden, was als „Traum eines besseren Lebens“ verstanden wird und welche die gesellschaftsverändernde Kraft ist, die von diesem ausgeht. Hierfür soll vor allem der Philosoph Ernst Bloch herangezogen werden, welcher mit seinem Werk *Das Prinzip Hoffnung* das Hoffen als theoretische Grundlage für gesellschaftlichen Fortschritt sieht. Dabei muss angemerkt werden, dass Bloch hierbei aus einer dem Marxismus nahen Perspektive heraus arbeitete, und für ihn daher der ideale gesellschaftliche Fortschritt einer der an Marx Schriften angelehnt wäre: *Was wirtschaftlich kommen soll, die notwendige ökonomisch-institutionelle Änderung, ist*

[48] Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/20719246, S. 9.
[49] Balasopoulos, Antonis (2011): *Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field*. In: Utopia Project Archive, 2006-2010, ed. Vassilis Vlastaras. Athens: School of Fine Arts Publications. Online verfügbar unter https://www.academia.edu/1008203/_Anti_Utopia_and_Dystopia_Rethinking_the_Generic_Field_.

bei Marx bestimmt.[50] Selbst wenn eine Analyse des marxistischen Utopiebegriffs nach Ernst Bloch im Rahmen der Utopian Studies durchaus spannend ist, würde sie doch durch ihre politikwissenschaftliche Dimension den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es wird sich in diesem theoretischen Unterkapitel daher ausschließlich mit Blochs Konzept der Hoffnung und deren Verbindung zur Utopie auseinandergesetzt. Eine ausführliche und kompromisslose Auseinandersetzung mit Blochs marxistischen Utopietheorie sowie weiterführende Texte zum Zusammenhang zwischen Blochs Philosophie und den Utopian Studies lassen sich in Ausgabe 1.2. der 1990 unter der Leitung von Lyman Tower Sargent erschienen Zeitschrift *Utopian Studies* nachschlagen.[51]

In *Das Prinzip Hoffnung* erklärt Bloch, dass sich utopische Elemente nicht nur in den literarischen Erzählungen idealer Gesellschaften wie die von Platons *Der Staat* oder Morus' *Utopia* wiederfinden lassen. Auch streitet er Utopien allgemein ab, ausschließlich in der Dimension des schriftlichen Erzählens zu existieren. Stattdessen argumentiert er, dass eine Vielzahl von kulturellen Praktiken den Geist der Utopie beinhalten können, und nennt als Beispiele hierfür unter anderem „*day-dreams, fairy-tales, myths, travellers's tales, the sea voyages of medieval Irish monks, and the alchemists' attempts to sythesizes gold*"[52]. All diese teilweise doch sehr verschiedenen Praktiken verkörpern laut Bloch den „Traum eines besseren Lebens" [53] . Er argumentiert, dass all diese Praktiken, aber auch andere, breitere Formen von kulturellen Aktivitäten, wie z.B. Architektur oder Musik als utopisch betrachtet werden können, wenn sie ihre Gegenwärtigkeit übersteigen und einer transformierten, noch nicht erreichten Zukunft entgegensteuern:

Not only a broader field of literature, but also architecture and music may be important vehicles of utopia. What binds this diverse mass of material together is that all of it can be seen as embodying "dreams of a better life". All of it ventures beyond the present reality, and reaches forward to a transformed future.[54]

[50] Bloch, Ernst (1975): Geist der Utopie. Bearbeitete Neuauflage der 2. Fassung von 1923. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Gesamtausgabe, 3). S. 303.
[51] Tower Sargent, Lyman (hg.): *Utopian Studies 1, no. 2* (1990).
[52] Levitas, Ruth. „*Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia*." In: Utopian Studies 1, no. 2 (1990): 13–26. http://www.jstor.org/stable/20718998. S. 14.
[53] Ebd.
[54] Levitas, Ruth. *Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia*. In: Utopian Studies 1, no. 2 (1990): 13–26. http://www.jstor.org/stable/20718998. S. 14.

Dass der Film als Medium hierbei neben den erwähnten Künsten Musik und Architektur ebenfalls als Teil einer *diverse mass of material* funktioniert, welche den *dream of a better life* verkörpern, ist nicht abwegig. Inwiefern genau dies der Fall ist, wie das Medium sein utopisches Potential ausschöpft, und wie sich die Relation zwischen Film und Utopie gestaltet wird in Kapitel 2. behandelt werden. Als Grundlage dafür soll sich bis dahin weiterhin dem Zusammenhang zwischen utopischem Denken und dem Konzept der Hoffnung nach Bloch gewidmet werden.

Es ist wichtig zu beobachten, dass die in Ruth Levitas‘ Zitat erwähnten Utopie-tragenden Elemente gleichermaßen für die zutiefst menschliche Praktik des Wünschens, sowie das Gewünschte an sich stehen. So kann eine entstehende, bisher nur im Rahmen des Möglichen bestehende Zukunft antizipiert und mit der im Moment selbst prägbaren Gegenwart verbunden werden. Wie Ruth Levitas erklärt, ist es Bloch zufolge Utopien auf diese Weise möglich, konkrete Auswirkungen auf die Zukunft zu haben:

> *It [utopia] embodies both the act of wishing and what is wished for. Wishing is a crucially important human activity, not just because the range and variety of the content of wishes is an interesting aspect of cultural anthropology. The importance of utopian wishes hinges on the unfinishedness of the material world. The world is in a constant state of process, of becoming. The future is “not yet” and is a realm of possibility. Utopia reaches toward that future and anticipates it. And in so doing, it helps to effect the future.*[55]

So kann, laut Bloch, Utopie als Hoffnung auf eine bessere Zukunft verstanden werden, wobei diese *not (…) only as emotion (…) but more essentially as a directing act of cognitive kind*[56] anzunehmen ist. Hoffnung ist im blochschen Kontext daher keine bestimmte empfundene Emotion, sondern ein grundlegender, realer, menschlicher Trieb, welcher für eine Verbesserung der menschlichen Lebensverhältnisse sorgt, indem er den Ansporn bringt noch nicht existente Realitäten zu erreichen. Utopien sind also nicht nur die Verkörperung von Zukunftserwartungen, sondern vor allem auch in der Lage *to reach forward and be the cataclyst of a better future*[57]. Die von Bloch

[55] Levitas, Ruth. *Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia*. In: Utopian Studies 1, no. 2 (1990): 13–26. http://www.jstor.org/stable/20718998. S. 14.
[56] Ebd.
[57] Levitas, Ruth. „*Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia*.” In: *Utopian Studies 1, no. 2* (1990): 13–26. http://www.jstor.org/stable/20718998. S. 14.

beschriebene Hoffnung fungiert also als agency[58] für Gesellschaften, damit eventuelle, hoffentlich bessere, Zukünfte erreicht werden können. Dabei spielt die menschliche Aktivität für das Erreichen dieser Zukünfte eine zentrale Rolle: *Human activity lays a central role here in choosing which possible future may become actual: „the hinge in human history is its produce".*[59]

1.3.2. Die Kraft, Zukunft zu verändern

Utopien können also als treibende Kraft einer Gesellschaft behandelt werden, eine Kraft die Gesellschaft weiterentwickelt, den Impuls liefert, nach vorne zu blicken und die Zukunft zum Besseren zu verändern. Diese äußerst positive Lesart Blochs der Utopie wird von Lyman Tower Sargent mit den Theorien des niederländischen Zukunftsforschers Fred Polak verknüpft. Polak argumentiert, dass Utopien die Entwickelung menschlicher Würde vorantreiben und dass das Bestehen der Zivilisation von der Existenz einer positiven utopischen Tradition abhängig ist.[60] Hervorzuheben ist hierbei, dass, so wie bei Bloch auch, die Hoffnung auf eine bessere Zukunft durch kulturelle Praktiken verkörpert wird. So argumentiert Polak, dass die gesellschaftstreibende Kraft der Utopie vor allem durch die Repräsentationen zukünftiger, eventueller Gesellschaften entsteht:

Their essential argument is that our images of the future help to shape our actual future. Put another way, social forms follow expectations or, negatively, forms that are inconceivable are unlikely to arise. The corollary is that if people's expectations are positive, if they believe that they can or will improve their lives, they are more likely to do so than if their expectations are negative. If they believe that life cannot get better, or that it is certain to get worse, they will not seek improvement of their condition, and it is likely that even their most dire predictions will be fulfilled.[61]

Ähnlich wie Bloch argumentiert Fred Polak, dass verbildlichte Vorstellungen von Zukunft eine just entstehende Zukunft beeinflusst. Hierbei spielt für ihn das Konzept

[58] „*Kapazität, Bedingung oder einen Zustand, der es einem Akteur ermöglicht, zu handeln und sich durchzusetzen"* Emirbayer, Mustafa; Mische, Ann (1998): *„What Is Agency?"* In: *American Journal of Sociology 103 (4*), S. 962–1023. DOI: 10.1086/231294.
[59] Levitas, Ruth. „*Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia*." In: *Utopian Studies 1, no. 2* (1990): 13–26. http://www.jstor.org/stable/20718998. S. 14.
[60] Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/20719246. S. 25.
[61] Ebd., S. 27.

des Träumens [62] eine entscheidende Rolle, ohne welches Gesellschaften ihr Fortbestehen nicht gewährleisten könnten:

If Western man now stops thinking and dreaming the materials of new images of the future and attempts to shut himself up in the present, out of longing for security and for fear of the future, his civilization will come to an end. He has no choice but to dream or to die, condemning the whole of Western society to die with him.[63]

So kann das Träumen, Hoffen, oder wie auch immer man das Streben nach einer besseren Zukunft benennen mag, als essenziell für die Menschheit betrachtet werden. Hinzu kommt, dass Repräsentationen dieser besseren Zukunft, wie Tower Sargent erklärt, die Kraft liefern können soziale Ungleichheiten zu bekämpfen, gesellschaftlichen Wandel anzutreten, Missständen entgegenzutreten und allgemein die Gesellschaft für kommende Generationen zu verändern, um sie zu einem (noch) lebenswerterem Ort zu machen. Damit Gesellschaft verändert werden kann, braucht es eine Vision, ein Ziel, welches erreicht werden soll. Diese Grundidee für Lebensentwürfe, an welcher sich für die eigene Vorstellung von Veränderung orientiert werden kann, ist essentiell: *Some vision of where we want to go is probably necessary for an attempt to change social relations, but it is clearly essential for great social movements*.[64] Diese Vision, wie Tower Sargent es nennt, wird durch die in Utopien transportierten und Alternativen bietenden Gesellschaftsmodelle geschaffen, geformt und erweitert.

Bevor betrachtet wird, welches transformative Potential der utopischen Unterkategorie der Dystopie innewohnt, bedarf es noch einer Klärung bezüglich des gesellschaftlichen Fortschritts durch Hoffnung auf ein besseres Leben. Tatsächlich darf der angestrebte gesellschaftliche Fortschritt nicht undifferenziert glorifiziert werden, auch weil er immer aus einem bestimmten Kontext entsteht. Er wurde beispielsweise in der Vergangenheit von den Kolonialmächten als Rechtfertigung für ihren Imperialismus, rassistischen Genozide, Sklaverei, Ausbeutung der Bodenschätze und viele weitere Verbrechen genutzt.[65] So kommt es, dass das „bessere Leben“, welches vom gesellschaftlichen Fortschritt versprochen wird, in vielen Fällen nicht ein „besseres Leben“ für die

[62] Das Konzept des Träumens bei Polak lässt sich mit dem der Hoffnung bei Bloch gleichsetzten. Die Vokabel ist zwar anders, aber im Endeffekt benennen beide dieselbe Idee.
[63] Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/20719246. S. 25.
[64] Ebd., S. 27.
[65] Ebd., S. 21.

Allgemeinheit ist, sondern für eine privilegierte Klasse, die ihre Machtposition stärkt, indem sie Fortschritt aus Ausbeutung und Schwächung anderer zieht.[66] Fortschritt ist daher nicht automatisch gleichzusetzten mit einer universellen Verbesserung von Lebensverhältnissen, und sollte in konkreten Fällen daher immer hinterfragt werden. Oder wie Herbert Marcuse es schon 1968 auf den Punkt bringt:

[Es ist] durchaus nicht so, daß technischer Fortschritt humanitären Fortschritt automatisch mit sich bringt. Es bleibt unausgemacht, wie der gesellschaftliche Reichtum verteilt wird und in wessen Dienst die wachsenden Kenntnisse und Fähigkeiten der Menschen treten. Technischer Fortschritt, der als solcher zwar die Vorbedingung der Freiheit ist, bedeutet keineswegs auch schon die Realisierung größerer Freiheit.[67]

Dabei muss angemerkt werden, dass die „Freiheit" bei Marcuse gleichzusetzen ist mit der „besseren Welt", von der bei Bloch geträumt wird. Es ist eine Welt in der

ein Zustand eintritt, in dem die Errungenschaften der Zivilisation verbessert werden und der Befriedigung der Bedürfnisse der gesamten Menschheit größere Chancen geboten werden. Dies umfaßt Wohlstand, ein Maximum an freier Zeit, Luxus, Mußе, Gesundheit, Frieden, soziale Sicherheit, Leben in Einklang mit dem sozialen und ökologischen Umfeld, Befriedigung der objektiven und subjektiven Lebensbedürfnisse bei einem Minimum an harter Arbeit, Freiheit von Ausbeutung, Gewalt, Kontrolle und Herrschaft, Partizipationsmöglichkeiten, Individualität, Solidarität, Ausdrucksmöglichkeiten, Phantasie, Entspannung, Vergnügen sowie Möglichkeiten der Selbstverwirklichung, der geistigen Betätigung und des nichtoperationalen Denkens für ***alle*** *Menschen.*[68]

[66] Vgl. Fuchs, Christian*: Die Bedeutung der Fortschrittsbegriffe von Marcuse und Bloch im informationsgesellschaftlichen Kapitalismus*. In: Utopie kreativ, H. 141/142 (Juli/August 2002), S. 725.
[67] Zit. nach Fuchs, Christian: *Die Bedeutung der Fortschrittsbegriffe von Marcuse und Bloch im informationsgesellschaftlichen Kapitalismus*. In: Utopie kreativ, H. 141/142 (Juli/August 2002), S. 728.
[68] Fuchs, Christian: *Die Bedeutung der Fortschrittsbegriffe von Marcuse und Bloch im informationsgesellschaftlichen Kapitalismus*. In: Utopie kreativ, H. 141/142 (Juli/August 2002), S. 726.

1.3.3. Hoffnung in der Dystopie

Nachdem im vorrausgehenden Unterkapitel dargestellt wurde, dass Bloch, Polak und auch Sargent erklären, dass aus den utopischen Repräsentationen von eventuellen, noch nicht erreichten Zukünften Hoffnung auf besseres Leben entsteht, lässt sich die Frage stellen, inwiefern die verschiedenen Unterkategorien der Utopie, insbesondere der Eutopie und der Dystopie, diese Hoffnung ermöglichen. Für die Eutopie scheint die Antwort auf diese Fragestellung nach der Auseinandersetzung mit Blochs Hoffnungstheorie relativ einfach: Das Aufzeigen einer besseren Gesellschaft lässt die eigene Vorstellung einer besseren Welt möglich und erreichbar erscheinen. Die Eutopie erzeugt durch ihren positiven Blick auf die Zukunft Hoffnung auf eine ebenso positive Zukunft für die eigene Gesellschaft in der eigenen Realität. So kann die Eutopie als wegweisend bezeichnet werden, als Zeichen, dass eine gute Zukunft möglich ist, und dass es sich lohnt auf sie hinzuarbeiten.

Dass die Dystopie andere Funktionsweisen als die Eutopie aufweist, ist aufgrund ihrer eher pessimistischen Natur zunächst nicht überraschend. Denn auch wenn sie viele Eigenschaften mit anderen Formen der Utopie teilt, funktioniert ihre Art Hoffnung zu erzeugen komplizierter als die der Eutopie. Während bei der Eutopie konkrete positive Gesellschaftsformen dargestellt werden, auf die zugearbeitet werden kann, zeigt die Dystopie deutlich schlechtere Gesellschaften, denen entgegenzusteuern alles andere als empfehlenswert wäre. Trotzdem wäre es falsch, der Dystopie ein hoffnungsschaffendes Potential abzusprechen. Im Gegenteil: es soll im Folgenden argumentiert werden, dass gerade Dystopien, bzw. deren Repräsentation, ein großes Hoffnungspotential innewohnt. Unter anderem Graham J. Murphy nach zu urteilen, können Dystopien nämlich auf zwei verschiedenen Ebenen Trägerinnen von Hoffnung sein, einerseits auf einer narrativen Ebene, andererseits auf einer Interpretationsebene: [*The dystopia is*] *also locating hope in perhaps unexpected places: sites of resistance both within the narrative and, perhaps more importantly, within those readers who heed its warnings.*[69]

Auf der narrativen Ebene erzeugen die Darstellungen von Dystopien Hoffnung auf ein besseres Leben durch die Wehrfähigkeit der Protagonist*innen, die gegen eine

[69] Murphy, Graham J. in Bould, Mark; Butler, Andrew M.; Roberts, Adam; Vint, Sherryl (Hg.) (2009): *The Routledge companion to science fiction*. First edition. London, New York: Routledge (Routledge literature companions). Online verfügbar unter https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780203871317,S. 4.

unterdrückende, nicht lebenswerte Gesellschafft ankämpfen. Dieses Narrativ der Gegenwehr, der Rebellion, welches einer Hoffnung entspringt aus der Misere auszubrechen, und das Leben erträglicher zu gestalten, kann den Betrachtenden Mut machen, es den Protagonist*innen gleich zu tun und in ihnen den Impuls starten, auf eine bessere Gesellschaft hinzuarbeiten. Vor allem die kritischen Dystopien, welche im Kapitel 1.2.2 dargestellt wurden, können als klare Hoffnungsträgerinnen identifiziert werden. Sie arbeiten mit offenen Narrationen sowie Enden, und überlassen so den Betrachtenden Interpretationsspielräume, welche dadurch nicht eindeutig „schlecht" sind. Stattdessen lassen diese offenen Narrationen es zu, sich ein gutes Ende vorzustellen, sich selbst nach einem guten Ende zu sehnen, ein gutes Ende zu erträumen, erst für die dargestellte dystopische Gesellschaft und im Anschluss eventuell auch für die eigene.

Die zweite Art der Hoffnungsproduktion durch die Darstellung von Dystopien entsteht dadurch, dass sie als Warnung funktionieren. Lyman Tower Sargent beschreibt in *The Three Faces of Utopianism Revisited,* dass *many dystopias are self-consciously warnings. A warning implies that choice, and therefore hope, are still possible.*[70] Dystopien sind, wie in dem ihnen gewidmeten Unterkapitel beschrieben, fiktive Gesellschaften die aus einer alternativen, deutlich schlechteren Geschichte hervorgehen. Die Dystopie ist, wie schon in Kapitel 1.2.2. erklärt, die Konsequenz aus menschlichem, gesellschaftlichen Fehlverhalten und eine Vision, wie sich Gesellschaften in die „falsche" Richtung entwickeln können: *The dystopia is presented as what has happened as a result of human behaviour, of people messing up.*[71]

Dass Dystopien als Warnung vor menschlichem Fehlverhalten funktionieren, impliziert, dass der dystopische Zustand für die Gesellschaft der Betrachtenden noch nicht vollzogen ist, und dass es demnach noch die Möglichkeit gibt, diesen nicht eintreten zu lassen. Diese Möglichkeit, die eigene Gesellschaft nicht in die Richtung einer realen Dystopie driften zu lassen, birgt Hoffnung in sich. Dabei handelt es sich um die Hoffnung, negative gesellschaftliche Prozesse aufhalten und entgegenwirken zu können. Dystopien lassen also Hoffnung entstehen, indem sie als Warnung fungieren: es wird davor gewarnt, Veränderung hin zu einer besseren Geschichte zu

[70] Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37 Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/20719246, S. 26.
[71] Tower Sargent, Lyman in Vieira, Fátima (2013): *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*. 1st ed. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Online verfügbar unter https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=1336784, S. 12.

bewirken als die in der Dystopie dargestellten fiktiven Gesellschaft. Die von Darko Suvin genannte Eigenschaft von Utopien, alternative geschichtliche Entwickelungen darzustellen, agiert im Falle der Dystopie ebenfalls als Warnung; sie soll ein in der Realität nicht eingeschlagener Pfad bleiben, den es zu vermeiden gilt.

Dieser Warnungs-Charakter wird zusätzlich dadurch verschärft, dass, selbst wenn Dystopien immer fiktive Orte sind, sie Moylan zufolge trotzdem immer in einem bestimmten Raum und einer bestimmten Zeit stattfinden. Dies lässt sie trotz ihrer Realitätsferne im Rahmen des Möglichen existieren: "*Topos implies that the Utopia must be located spatially and temporally; even though nowhere, it must have some place, this is, of course, a device for imparting reality making it seem possible rather than impossible*".[72]

In diesem ersten, theoretischen Kapitel wurde zunächst die Utopie für die vorliegende Arbeit definiert und dargestellt, inwiefern sie als Überbegriff dient, welcher fiktive, in „besser als die eigene Gesellschaft" und „schlechter als die eigene Gesellschaft" einteilbare Gesellschaftsentwürfe begreift. Es wurde gezeigt, dass durch diese Einteilung und den Nuancen in der Narration verschiedene Unterkategorien identifiziert werden können, zu denen auch die im Kern der Arbeit stehende Dystopie gehört, welche im Laufe des 20sten Jahrhunderts die prominenteste dieser Unterkategorien geworden ist. Im dritten und letzten Teil dieses Kapitels wurde unter anderem mittels des Philosophen Ernst Bloch erklärt, dass Utopie immer Hoffnung transportiert. Diese Hoffnung begreift sich als „Hoffnung auf ein besseres Leben" und entsteht, je nach utopischer Unterkategorie, auf differente Art. Bevor im dritten Kapitel dargestellt wird, auf welche konkrete Weise das Medium Film den Geist der Utopie und somit Hoffnung transportiert, wird im folgenden Kapitel darauf vorbereitend zunächst die Relation zwischen Utopie, bzw. Dystopie und Film behandelt.

2. Der utopisch-dystopische Film: ein eigenes Genre mit langer Tradition?

Nachdem im ersten Kapitel dieser Arbeit die grundlegenden Konzepte der Utopie erklärt wurden, wird in diesem zweiten Kapitel die Beziehung zwischen dem Medium Film und dem Konzept der Utopie behandelt. Hierfür wird in einem ersten

[72] Moylan, Tom (2018): *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Routledge. Online verfügbar unter https://ebookcentral.proquest.com/lib/gbv/detail.action?docID=5323329, S. 72.

Schritt der dystopische Film als Filmgenre etabliert und erklärt welche Kriterien zur Einordnung eines Filmes in das Genre relevant sind. In einem zweiten Schritt wird ein Überblick über die Geschichte des utopisch-dystopischen Films und dessen wichtigsten Vertreter geschaffen.

2.1. Genretheorie des dystopischen Films

Wie im ersten Teil der Arbeit erläutert, handelt es sich bei Utopien um nichtexistente Orte, die Gesellschaften präsentieren, welche einer Wertung unterzogen werden können. Diese Utopien finden – wenn nicht gerade von Blochs erweiterten Utopieverständnis ausgegangen wird, welches den utopischen Gedanken in verschiedensten kulturellen Praktiken erscheinen lässt – grundsätzlich als narrative Erzählungen in Medien statt. Zunächst sind Utopien hauptsächlich in schriftlicher Form erzählt (wie in Kapitel 1 ausführlich behandelt), doch seit dem Aufkommen des Kinos auch in filmischer Form anzutreffen. Da diese Filme, welche Utopien porträtieren, häufig dem Genre der Science-Fiction zugeschrieben werden, ist zunächst eine klare Abgrenzung von Nöten, um zu zeigen, dass selbst wenn beide Filmgenres eng miteinander verwandt sind, sie trotzdem zu unterscheiden sind. Im Anschluss an die Unterscheidung von Science-Fiction und utopischen Film wird erläutert, inwiefern der dystopische Film innerhalb des utopischen Films eine Sonderstellung einnimmt. Alle Filme, die Utopien darstellen, zu einem Genre zusammenfassen zu können ist in der Hinsicht wichtig, dass all den Filmen, die unter diese Kategorie fallen, im Laufe dieser Arbeit besondere Eigenschaften zugesprochen werden sollen.

Doch zunächst: was verstehen wir unter Genre? Als Genre werden Gruppen von Werken zusammengefasst, welche eine Reihe an bestimmten gleichen Merkmalen vorweist: *Sie gehören zusammen, sind miteinander verwandt*[73]*.* Eine prominente und bewährte Art, diese Merkmale zu definieren und so eine genaue Einteilung in ein bestimmtes Genre durchzuführen ist das Syntaktisch-Semantische-Pragmatische Modell, welches Rick Altman in seinem grundlegendem Werk *Film/Genre* präsentiert.

Die Begriffe der Semantik und der Syntaktik sind der Literatur entliehen, in welcher die Semantik die genutzten Wörter und deren Sinn bezeichnet, während die Syntaktik

[73] Spiegel, Simon (2007): *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 2006. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 16), S. 23.

Grammatik und Satzbau bezeichnet, welche die Wörter in Relation zueinander, und so in einen Kontext stellen. Auf den Film übertragen bezeichnet die Semantik die Bausteine eines Films, die ihn einem bestimmten Genre zuteilen lassen. So können einzelne Elemente wie z.B. Plots, Setting, Figurentypen, Objekte, Einstellungen usw. den semantischen Kriterien zugewiesen werden.
Zur Veranschaulichung bedient Altman sich des Genres des Musicals.[74] So wären, auf das
Musical bezogen, Beispiele für semantische Kriterien: ein narratives Format, ein romantisches
Paar als Charaktere, rhythmische Bewegung, erzählende Musik und Dialoge im Ton.

Wie Raphaëlle Moine beschreibt, können semantischen Kriterien zur Genrezuteilung allerdings teilweise auf eine beachtliche Anzahl an Filmen angewendet werden und bilden dadurch für sich allein kein großes Erklärungspotential für Filmgenres an sich.[75] Deshalb nutzt Altman ebenfalls syntaktische Kriterien zur Genrezuweisung von Filmen. Diese bestehen aus der Anordnung der semantischen Elemente des Films dank Erzählstrukturen, Erzählperspektiven, Fokussierung usw. In Altmans Analyse zum Genre des Musicals wären so Beispiele für syntaktische Kriterien: Gegenüberstellung und Parallelität in der Narration, Entstehung des Paares in enger Verbindung zum Plot, Musik als signifikanter Ausdruck von Freude und romantischem Triumpf im Plot, Kontinuität zwischen Erzählung und Musiknummern oder auch Dominanz des Tons über das Bild an den Höhepunkten.[76]

Syntaktische Kriterien sind Moine zufolge in der Lage ein Genre präzise zu beschreiben,
allerding sind die Kriterien so pointiert, dass sie sehr einschränkend sind und wenig Freiraum für ein breites Anwendungsfeld bieten[77]. Nur eben aus der Vereinigung, bzw. der gleichwertigen Berücksichtigung der beiden Kriterien, semantische sowie syntaktische, lässt sich so die Einteilung von Filmen in ein Genre durchführen und so die genauen Eigenschaften eines Genres definieren. Ein Filmgenre besteht also dann,

[74] Altman, Rick (1987): *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S.102-110.
[75] Vgl. Moine, Raphaelle (2003): *Les genres du cinema*. Paris: Nathan (Collection "Nathan cinema"), S. 54.
[76] Vgl. Altman, Rick (1987): *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S.102-110.
[77] Vgl. Moine, Raphaelle (2003): *Les genres du cinema*. Paris: Nathan (Collection "Nathan cinema"), S. 54.

wenn Filme gemeinsame semantische Kriterien vorweisen, die durch eine gleiche Syntaktik geordnet und mit Bedeutung versehen werden. So ist laut Moine eine Eigenschaft des Musicals, dass die semantischen Elemente Singen und Tanzen nicht nur eine Beschäftigung (ob professionell oder freizeitlich) sind, sondern durch die syntaktischen Mittel mit Bedeutung gefüllt werden.[78] Das syntaktisch-semantische Modell lässt so eine relativ flexible Definition von Genres zu, ohne deren Grundvoraussetzungen zu brechen.

Der Punkt der Pragmatik ergänzt das semantisch-syntaktische Modell in der Hinsicht, dass die Kriterien, nach denen ein Film einem Genre zurechnet wird, seien sie semantisch oder syntaktisch, immer von einem gewissen Standpunkt und Kontext aus definiert werden. Es kommt also darauf an, wie die Zuschauer*innen die gezeigten Informationen interpretieren. Eine Genredefinition kann durch das semantisch-syntaktisch-pragmatische Modell demnach auch verschiedene Rezeptionen integrieren.[79] So wird ein Genre dadurch konstruiert, dass sich ein bestimmtes Publikum auf gleich identifizierte semantische und syntaktische Kriterien „einigt". Da diese „Einigung" publikumsabhängig ist, ist es möglich, dass Genres sich verändern und ständig weiterentwickeln. Es kann daher von einer kontextabhängigen, sozial konstruierten Genredefinition die Rede sein[80]:

> *Genres existieren somit weder als überzeitliche platonische Gebilde, noch sind sie über längere Zeitspannen und verschiedene Kulturräume hinweg stabil. Produzenten, Rezipientinnen, Kritiker und Wissenschaftlerinnen benutzen Genrebezeichnungen auf jeweils unterschiedliche Weise und tragen so zur permanenten* ***regenrification*** *bei.*[81]

Tatsächlich kann mithilfe dieses Systems versucht werden, den utopischen Film als Genre zu definieren: Für Simon Spiegel, welcher gleichermaßen zu Film und Utopien forscht, ist es ebenfalls fruchtbar *Filme, die auf semantischer und syntaktischer Ebene Gemeinsamkeiten mit der literarischen Utopie aufweisen, als filmische Utopien zu*

[78] Vgl. Moine, Raphaelle (2003): *Les genres du cinema*. Paris: Nathan (Collection "Nathan cinema"), S. 54.
[79] Altman, Rick (2012): *Film/Genre*. Reprint. London: BFI Publishing. S. 207-215.
[80] Vgl. Moine, Raphaelle (2003): *Les genres du cinema*. Paris: Nathan (Collection "Nathan cinema"), S. 58.
[81] Spiegel, Simon (2019): *Bilder einer besseren Welt. Die Utopie im nichtfiktionalen Film*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, Band 40). Online verfügbar unter http://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783741000829, S. 13.

bezeichnen.[82] Filme können zum Genre des utopischen Films zusammengefasst werden wenn sie Kriterien aufweisen, für die auch literarische Werke dem utopischen Genre zugeschrieben werden. Wenn also ein Film die gleichen Kriterien vorweist, wie ein literarisches utopisches Werk oder wenn es eine, wie in Kapitel 1 definierte Utopie in Szene setzt, gehört es dem utopischen Film an.

Die Nähe des utopischen Films zur Science-Fiction lässt sich aus der geschichtlichen Entwicklung von der Raumutopie zur Zeitutopie[83] ableiten. Die klassischen, frühen Utopien, für die Morus' *Utopia* stellvertretend ist, waren fast allesamt Raumutopien die *meist auf abgelegenen Inseln in noch unerforschten Teilen der Welt*[84] stattfanden. Mit der Erforschung des Globus' sank die Möglichkeit auf noch unentdeckte Räume sowie ihre ursprüngliche eventuelle Existenz, deshalb waren *die Autoren des Nirgendwo schon seit geraumer Zeit auf dem Mond und auf die Sterne ausgewichen oder unter die Erdoberfläche gekrochen.*[85] Dieses Ausweichen auf Welten abseits der bekannten Erde brachte in der utopischen Literatur Zeitsprünge mit sich, da ohne futuristische Technik und einen erweiterten Forschungsstand die geträumten Welten nicht zugänglich gewesen wären. Diese Entwicklung des utopischen Genres erklärt seine Nähe zur Science-Fiction, einem Genre, welches sich über technischen Fortschritt, (noch) unrealisierbare Maschinen, Zeit- und Weltraumreisen, und generell durch *ein* ***Novum***[86]*, ein in der Realität (noch) nicht mögliches Element, das die Handlungswelt maßgeblich prägt*, definiert.[87] Dabei ist eine Prämisse dieser Nova, dass sie nicht den Anschein machen dürfen ein Ding der Unmöglichkeit zu sein; sie müssen so tun, als seien sie mit den uns bekannten Naturgesetzten im Einklang und auf Wissenschaft und Technik basierend:

Science-Fiction ist folglich jener Teil des Wunderbaren, der sich in seiner Bild- und Wortsprache an aktuellen Vorstellungen von Wissenschaft und Technik orientiert,

---

[82] Spiegel, Simon (2019): *Bilder einer besseren Welt. Die Utopie im nichtfiktionalen Film*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, Band 40). Online verfügbar unter http://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783741000829, S. 13.

[83] Eine Raumutopie ist eine Utopie, welche in einer räumlichen Isolation zum Schreibenden stattfindet; die Zeitutopie ist eine Utopie, welche in einer anderen Zeit als die des Schreibenden stattfindet, vgl. Spiegel, Simon (2007): Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films. Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 2006. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 16).

[84] vgl. Spiegel, Simon (2007): *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 2006. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 16), S. 25.

[85] Ebd. S. 35.

[86] *Der Begriff des Novums geht ursprünglich auf Ernst Bloch zurück, der der SF allerdings negativ gegenüberstand. In die SF-Theorie eingeführt wurde er von* [Darko] *Suvin*. Spiegel, Simon (2007): *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 2006. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 16).

[87] Ebd. S. 31.

um die bestehenden technologischen Verhältnisse in einen weiter fortgeschrittenen Zustand zu projizieren. Das ‹technizistisch Wunderbare› der Science-Fiction hat eine dem Realitätseffekt analoge Wirkung zum Ziel, nämlich eine Aura der Wissenschaftlichkeit und technischen Plausibilität zu erzeugen.[88]

Dieses von Spiegel[89] beschriebene Novum, welches Science-Fiction ausmacht, ist aber keine Bedingung für das utopische Genre. Tatsächlich, selbst, wenn viele utopische Erzählungen und vor allem Dystopien in Form von neuen, noch nicht entwickelten Technologien semantische Mittel des Science-Fiction-Films in ihren Text einfließen lassen, kommen sie, im Gegensatz zum Genre Science-Fiction, auch ohne diese Mittel aus. So kommt es, dass viele utopische Werke ebenfalls der Science-Fiction zugesprochen werden können, Werke aus Science-Fiction aber nicht unbedingt dem utopischen Genre angehören: *Spätestens im 20. Jahrhundert können zwar die meisten Utopien als SF* [Science-Fiction] *gelten, das Umgekehrte gilt jedoch nicht.*[90] Klar möchte ich in dieser Arbeit den utopischen Film vom Apokalypsen-Film, auch Endzeitfilm [91] genannt, trennen. Dieser ist durch seinen Fokus auf die alles verändernde Katastrophe selten in der Lage, eine Gesellschaft in dem Maße darzustellen, dass sie unseren Kriterien für utopisch-dystoischen Film entsprechen. In ihnen geht es meist um die unmittelbare Anpassung und Auseinandersetzung mit der Katastrophe - es kann keine bewertbare Welt gezeichnet werden, wenn sich die Welt gerade in einer Zerstörungs- oder Wiederaufbauphase befindet. Post-Apokalyptische Filme, welche das Leben nach der Katastrophe thematisieren, zeigen allerdings häufiger Mikro-Gesellschaften. Je nachdem, wie ausgebaut diese Gesellschaften im Film sind, wie viele Informationen über sie und ihre Bewohner*innen preisgegeben

---

[88] Spiegel, Simon (2007): *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 2006. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 16). S. 51.

[89] Simon Spiegel erklärt in seiner Studie *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films* (2007) Science-Fiction zu einem *ästhetisch-fiktionalen Modus*, welcher über Genres hinweggeht. Er bezeichnet Science-Fiction als einen *bestimmten Typus fiktionaler Welten* in welchem verschiedene Genres, unter anderem die Utopie, stattfinden können. Diese Kategorisierung der Science-Fiction als *Modus* macht für unsere Arbeit wenig Sinn, da der Unterschied zwischen *Modus* und übergeordnetem Genre meines Erachtens zu minim ist, als dass er einen realen Unterschied in der weitergehenden Analyse machen würde.

[90] Spiegel, Simon (2007): *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 2006. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 16), S. 33.

[91] *Apokalypsenfilme sind in einer zukünftigen und durch eine globale Katastrophe vollständig veränderten Welt situiert. […] Die Katastrophe verändert Rahmenbedingungen menschlicher Existenz und teilt die Geschichte in ein Vorher und ein Danach. Im Fokus des Films können (a) bereits gefestigte, neue Organisationsformen des menschlichen Zusammenlebens stehen, oder (b) die Suche nach neuen Gesellschaftsformen bzw. die Suche nach und der Aufbruch zu Räumen, die ein solches neues Leben möglich machen*. Krah, Hans (2022): Apokalypsenfilme in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. Online verfügbar unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:apokalypsenfilme-1274, zuletzt aktualisiert am 11.10.2022, zuletzt geprüft am 11.10.2022.

werden, können sie als Utopien bezeichnet und als solche analysiert werden. Ich möchte es also nicht ausschließen, dass es zwischen dem utopischen Film und dem Post-Apokalyptischen Film Überschneidungen gibt, sodass einige Filme beiden Genres gleichermaßen zugerechnet werden können.

Der utopische Film kann also aufgrund seiner Eigenheit als einziger Utopien auf der Leinwand abzubilden als eigenes Genre behandelt werden. Nun soll erklärt werden, weshalb im Titel dieses Kapitels vom dystopisch-utopischen Film gesprochen wird, und warum es relevant ist, das dystopische innerhalb des Genres hervorzuheben. Tatsächlich ist es, im Gegensatz zur Literatur, sehr unüblich andere Subgenres der Utopie im Film zu erleben als die Dystopie, bzw. ist die Dystopie die auf der Leinwand vorherrschende Form utopischer Erzählungen. Während Unterkategorien wie die kritische Utopie, Anti-Utopie oder auch utopische Satire noch vereinzelt selten auftauchen, ist die Eutopie quasi unauffindbar[92]. Die Gründe hierfür sind ziemlich einleuchtend: Eutopien sind in ihrer Art, bessere, lebenswertere Welten aufzuzeigen wenig für Spielfilme geeignet; Ihre ideal-artigen, harmonischen Zustände lassen wenig Raum für Konfliktsituationen, was für eine Spielfilmhandlung hinderlich ist. Wie Chloé Zirnstein in ihrem Werk *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*[93] richtig anmerkt, sind Eutopien *so wenig dynamisch und folglich schwer in einen Kinospielfilm transferierbar, weil es sich dabei stets um die Darstellung eines vollkommen konfliktfreien – gekennzeichnet meist durch einen rudimentären Justizapparat -, harmonischen Zustandes handelt.*[94] Zirnstein erklärt, dass Eutopien sich dadurch für Verfilmungen weder lohnen noch überhaupt anbieten. Erst wenn innerhalb der Eutopie ein Konflikt entsteht, ergibt sich *eine Filmgerechte Handlung*[95]*.* Dass der Begriff der „filmgerechten Handlung“ von Zirnstein denkbar schlecht gewählt ist sollte aufgrund der großen Anzahl an Spielfilmen, welche keine klassische

[92] Zwei Filme die als eutopische Beispiele vor allem in der englischen Forschung immer wieder aufgeführt werden sind *Things to Come* (William Cameron Menzies, GB 1936) und *Lost Horizon* (Frank Capra, US 1937). Spiegel spricht ihnen (aufbauend auf Peter Fitting) in *Bilder einer besseren Welt* allerdings aufgrund der mangelnden Informationen über die dargestellten Gesellschaften ihr eutopisches Potential ab. Ihm zufolge können sie daher *kaum als vollwertige Utopien gelten.* (vgl. Spiegel, Simon (2019): *Bilder einer besseren Welt. Die Utopie im nichtfiktionalen Film.* Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, Band 40). Online verfügbar unter http://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783741000829*, S. 72.*

[93] Zirnstein macht in ihrer Analyse keinen Unterschied zwischen dem Oberbegriff der Utopie und der Unterkategorie der Eutopie, für sie ist die Utopie Synonym der Eutopie. Wenn in dieser Arbeit im Rahmen Zirnsteins Arbeit die Vokabel der Eutopie genutzt wird, dann bezeichnet sie dasselbe, wie die Utopie bei Zirnstein.

[94] Zirnstein, Chloé (2006): *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*. Zugl.: München, Univ., Diss., 2006. München: Utz (Beiträge zur Politikwissenschaft, 6), S. 81.

[95] Ebd., S. 82.

Handlung vorweisen zwar klar sein, allerdings ist die Aussage im Rahmen des utopischen Films aufgrund des Mangels an eutopischen Filmen dennoch berechtigt. Der Begriff der „filmgerechten Handlung“ ist ebenfalls in diesem Kontext legitim, beachtet man die große Bandbreite an dystopischen Filmen, welche als zentralen Handlungspunkt den Konflikt zwischen *den herrschenden utopischen Zuständen und dem Freiheitswillen aufbegehrender Personen angelegt ist.*[96] Simon Spiegel fasst die Gründe zur angeblichen Unmöglichkeit des eutopischen Film folgendermaßen zusammen:

Die klassische Utopie[97] *beschreibt einen statischen Zustand, in dem wenig individualisierte Figuren weitgehend konfliktfrei miteinander interagieren. Ein dramatischer Plot fehlt ebenso wie eine klar konturierte Hauptfigur. Damit steht die Utopie in deutlichem Gegensatz zum typischen Spielfilm, in dem ein mit markanten Charaktereigenschaften versehener Protagonist gegen zahlreiche Widerstände ein klar definiertes Ziel verfolgt.*[98]

Bevor es im anschließenden Unterkapitel mit einer geschichtlichen Perspektive auf den dystopischen Film weitergeht, begreife ich es als relevant noch kurz Simon Spiegels Forschung zum utopischen Film zu erwähnen. In *Bilder einer besseren Welt* beschreibt Spiegel, dass selbst während Utopien[99] im Spielfilm denkbar selten sind, sie innerhalb des nichtfiktionalen Films deutlich öfter wiederfinden zu sind. Hierfür nennt er verschiedenste Werke, die ihm zufolge Utopien transportieren, darunter den DEFA-Zukunftsfilm, Propagandafilme des IS oder auch einen Disneyland-Werbefilm. Diese lesenswerte Analyse zur Utopie im nichtfiktionalen Film zeigt, dass selbst wenn Spielfilme nicht der ideale Nährboden für Eutopien sind, diese trotzdem (nicht selten) im Medium Film beheimatet sein können, wenn andere filmische Gattungen in Betracht gezogen werden.

2.2. Geschichtliche Perspektive des dystopischen Films

[96] Zirnstein, Chloé (2006): *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*. Zugl.: München, Univ., Diss., 2006. München: Utz (Beiträge zur Politikwissenschaft, 6), S. 82
[97] Spiegel unterscheidet hier ebenfalls nicht zwischen Utopie und positiver Utopie, bzw. Eutopie.
[98] Spiegel, Simon (2019): *Bilder einer besseren Welt. Die Utopie im nichtfiktionalen Film*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, Band 40). Online verfügbar unter http://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783741000829, S. 68.
[99] Noch Immer im Sinne der positiven Utopie.

Nachdem erklärt wurde, inwiefern die Qualifikation des dystopisch-utopischen Films als eigenes Genre ihre Legitimität hat, soll eine geschichtliche Perspektive die Genretheorie ergänzen. Ziel ist dabei nicht, eine reine Aufzählung dystopischer Filme durchzuführen oder deren Inhalt wiederzuerzählen, sondern einen groben Überblick über wichtige Vertreterfilme des Genres zu verschaffen und sie in einen geschichtlichen Kontext zu rücken. So kann die Diversität innerhalb des Genres anschaulich gemacht werden, und gezeigt werden, welche vielen verschiedenen Problematiken der dystopische Film über die vielen Jahre seiner Existenz angeschnitten hat. Als Orientierungshilfe hierfür dient Katharina Francks Diplomarbeit *The future is a thing of the past: Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Selbst wenn diese Arbeit sich wenig mit den *Utopian Studies* auseinandersetzt, dadurch Utopien vereinfacht und somit manche theoretischen Lücken aufweist, bildet ihr Kern, nämlich die Auflistung dystopischer Filme und deren historische Kontextualisierung nach Dekaden[100], einen ordentlichen Ausgangspunkt für das vorliegende Kapitel. Dabei werden von Franck fast ausschließlich europäische, bzw. nordamerikanische Produktionen genannt. Dass in dieser vorliegenden Arbeit ebenfalls keine Filmbeispiele außerhalb dieser Kontinente genannt werden, soll nicht heißen, dass es keine Filmbeispiele außerhalb dieses Raumes gibt, sondern dass das Ausmaß des Kapitels gesprengt wäre, müssten neben den für den westlichen Kanon essenzielle Beispiele noch afrikanische, asiatische oder südamerikanische Beispiele samt geschichtlichen Kontext erarbeitet werden.[101]

Als erster dystopischer Film der Geschichte nimmt Fritz Langs expressionistisches Werk *Metropolis* aus dem Jahre 1927 eine Vorreiterrolle ein und viele Elemente folgender dystopischer Filme vorweg.[102] Diese mittlerweile zum Klassiker auserkorene Mega-Produktion zeigt auf eindrucksvolle Weise, mit wegweisenden Spezialeffekten, Bilder einer Stadt und futuristischer Technologien, welche in den zwanziger Jahren undenkbar schienen: riesige Wolkenkratzer, Menschenähnliche Roboter oder auch Videoanrufe. Doch *Metropolis* begnügt sich nicht damit technische Innovationen auf die Leinwand zu bringen, sondern setzt diese

[100] Die Einteilung der Filme in Dekaden soll für die vorliegende Arbeit nur eine Orientierungshilfe sein, denn auch wenn manche Dekaden von manchen Themen besonders geprägt sind, hören die in den Filmen behandelten Themen selbstverständlich nicht plötzlich nach einem Jahreswechsel auf zu existieren, sondern können auch auf die folgende Dekade überlaufen.
[101] Beispiele für dystopische Filme aus den afrikanischen, asiatischen und südamerikanischen Kontinenten wären z.B.: *District 9* von Neill Blomkamp (2009), *Snowpiercer* von Bong Joon-ho (2013) oder *Moebius* von Gustavo Mosquera (1996).
[102] Vgl. Franck, Katharina (2010): *"The future is a thing of the past": Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Diplomarbeit. Universität Wien, S. 18.

so in Szene, dass sie die dargestellte futuristische Gesellschaft als Dystopie erscheinen lassen. Tatsächlich dienen die technischen Wunderwerke welche Fritz Lang in seinem Spielfilm inszeniert nicht zur Lebensbereicherung der Population seiner namensgebenden Zukunftsstadt Metropolis, sondern zu dessen Kontrolle und Überwachung. Denn während ein Großteil der Bevölkerung bis zum Umfallen zur Arbeit genötigt werden, macht sich die obere Klasse die Kontrolle ihrer „Angestellten" zur Aufgabe:

Die Stadt ist hierarchisch in Ober- und Unterstadt geteilt, die Arbeiter werden gezwungen, bis zur Erschöpfung an den Maschinen zu schuften. In ihren Uniformen laufen sie mit hängenden Köpfen von und zur Arbeit, deren eigentlicher Zweck jedoch nie geklärt wird. Bei arbeitstechnischen Unfällen werden sie einfach ersetzt, denn der Strom an Arbeitern scheint nie abzuschwellen. Ein Ausbrechen aus diesem schrecklichen Alltag aber ist genauso unwahrscheinlich.[103]

Diese dunkle Zukunftsvision, in der jegliche Individualität zunichtegemacht wurde und kein Blick mehr über die Wolkenkratzer auf freien Himmel möglich ist, ist geprägt von einem post-industriellem Zeitgeist und kann als scharfe Kritik gegen die sich etablierenden erdrückenden, ausbeuterischen Strukturen des Kapitalismus aufgefasst werden.[104]

In den 50er Jahren kamen, fast 30 Jahre nach *Metropolis,* zwei der ersten, genrebegründenden dystopischen Filme auf: *1984* von Michael Anderson aus dem Jahr 1956 und *On the Beach* von Stanley Kramer aus dem Jahr 1959. Die beiden Filme, welche im Kontext des wirtschaftlichen Aufschwungs und beginnenden Kalten Kriegs entstanden, stehen an Anfang einer ab den 60er Jahren nicht mehr anhaltenden Flut an dystopischen Filmen. Während Andersons *1984* mit einigen Abweichungen[105] den Stoff aus George Orwells Roman zum ersten Mal ins Kino bringt und in Kalter Krieg-Manier *zum Zeitpunkt seiner Erstausstrahlung in erster Linie als*

[103] Vgl. Franck, Katharina (2010): *"The future is a thing of the past": Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Diplomarbeit. Universität Wien, S. 19.
[104] Vgl. King, Geoff; Krzywinska, Tanya (2006): *Science fiction cinema. From outerspace to cyberspace*. Repr. London: Wallflower Press (A Wallflower paperback, 3), S. 30.
[105] Z.B.: *Während im Roman jegliches subversive Gedankengut der Hauptfigur Winston Smith durch andauernde Folter und Gehirnwäsche ausgelöscht wird, er letzten Endes sogar seine Liebe zu Julia verrät und verliert, lehnt sich Andersons Hauptfigur mutig gegen Big Brother auf und stirbt als Märtyrer im Kugelhagel*. Franck, Katharina (2010): *"The future is a thing of the past": Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Diplomarbeit. Universität Wien, S. 21.

antikommunistisches Pamphlet[106] diente, zeigt *On the Beach*[107] eine Gesellschaft die, ebenfalls unter dem lauernden Schatten des Kalten Krieges, innerhalb von wenigen Jahren fast gänzlich von Atomwaffen zerstört wurde. Während *1984* die Motive seines Ursprungswerks wiederholt und auf den zeitlichen Kontext anwendet (unter anderem durch die angesprochenen Abweichungen), ist *On the Beach* ein Produkt seiner Zeit und die Konsequenz der Angst vor einem anstehenden Atomkrieg. Es werden die fertig gedachten Folgen einer realen Bedrohung dargestellt und Hoffnung auf ihr nichtiges Eintreten geschürt. Vor allem die letzten Einstellungen sind, wie Franck zurecht anmerkt, ein Spiegel des Produktionskontextes des Films:

Die letzten zwei Einstellungen des Films zeigen einen Marktplatz, auf dem vorher eine Blaskapelle gespielt hat, nun menschenleer. Ein Banner, das über den Platz gespannt ist, wird vom radioaktiv verseuchten Wind leicht bewegt. Der Spruch, der darauf geschrieben ist, übermittelt auf – im wahrsten Sinne des Wortes – äußerst plakative Art und Weise die Botschaft des Films: „There is still time… Brother". Die Hoffnung auf ein Abschwellen der Krise spiegelt sich hier in der Warnung vor einer Eskalation des Wettrüstens des Kalten Krieges. Es ist noch genug Zeit, die Lage zu entschärfen, eine so dunkle Zukunft wie die im Film geschilderte braucht nicht in wenigen Jahren Realität zu werden.[108]

Die 60er Jahre brachten eine erste Welle an dystopischen Filmen auf die Leinwand, von denen sich die meisten - immer noch vor dem Hintergrund des Kalten Krieges –mit der Bedrohung einer atomaren Katastrophe und der Eskalation des Konfliktes zwischen den Ost und West Großmächten auseinandersetzten. Interessant ist es zu beobachten, dass unter diesen filmischen Dystopien einige Autorenfilme aus der Feder bedeutender europäischer Regisseure dieser Epoche stammen. So lassen sich u.a. Chris Marker, Francois Truffaut, Jean-Luc Godard oder auch Elio Petri und Marco Ferreri in der Liste der Regisseure der dystopischen Filme der 60er wiederfinden. [109] Doch während sich Ferreri mit *Il seme dell'uomo* und Marker mit *La jetée* zeitgemäß mit Gesellschaften nach Kriegskatastrophen beschäftigen, nimmt

[106] Seeßlen, Georg (1980): *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films*. Reinbek bei Hamburg: Rowohl. Grundlagen des populären Films; 4. S. 183. Zit. nach Franck, Katharina (2010): *"The future is a thing of the past": Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Diplomarbeit. Universität Wien, S. 21.
[107] *On the Beach* basiert auf der Grundlage des gleichnamigen Romans von Nevil Shute aus dem Jahre 1957.
[108] Franck, Katharina (2010): *"The future is a thing of the past": Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Diplomarbeit. Universität Wien, S. 21.
[109] Vgl. ebd., S. 23.

Godard mit *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* aus dem Jahre 1965 eine Kritik der sich etablierenden Konsumgesellschaft und Technisierung vor. Die auf einem fremden Planeten angesiedelte Zukunftsstadt Alphaville wird von einem alles kontrollierenden Computer gesteuert, ihre Einwohner sind ihrer Emotionen und Autonomie beraubt und funktionieren nur noch als Konsument*innen. Chris Darke erklärt *Alphaville* als

state that has succeed in transforming citizens into consumers, where life itself is standardised as in a society of termites/ants. The film takes place at a moment when communism and capitalism aren't political antagonists but simply two different systems of planing.[110]

Franck stellt anhand dessen fest, dass während filmische Dystopien vor den 60er Jahren *noch Ausdruck von Propaganda vor und nach den Weltkriegen waren, […] sie in den 1960er Jahren zu Kommentaren europäischer Autorenfilmer zur aktuellen soziokulturellen Lage*[111] wurden.

Ab den 70er Jahren lassen sich Unmengen an dystopischen Filmen ausmachen, die alle auf verschiedene Weise verschiedenste Themen behandeln. Diese reichen vom *Wunsch nach immer realeren Spiel- bzw. Alternativwelten, in denen die Menschen ohne Skrupel gewalttätige Allmachtsphantasien ausleben können*[112] wie in *Westworld*, *Rollerball* oder *Death Race 2000*, über Gesellschaften die sich mit den Konsequenzen ökologischer Notfallzuständen und einer (meist menschgemachten) vollendeten Umweltzerstörung rumschlagen müssen wie in *No Blade of Grass*, *Glen and Randa*, *Silent Running* oder *Zero Population Growth,* bis hin zu totalitären Überwachungsgesellschaften aus den bekannteren *A Clockwork Orange* oder *THX 1130.* Ein wichtiger Vertreterfilm des dystopischen Genres aus den 70er Jahren ist ebenfalls der 1973 erschienene *Soylent Green* von Michael Anderson. *Soylent Green* verbindet auf geschickte Weise die Themen der Überbevölkerung, mangelnden Versorgung der Bevölkerung, Umweltverpestung und Vertrauensverlust in die Politik, um ein schlüssiges Bild einer unheilvollen Zukunft zu präsentieren. So werden Franck zufolge reale, in den 70ern aufgekommene Problematiken wie die

[110] Darke, Chris: *Alphaville*. London: Tauris 2005. S. 69f. zit. nach Franck, Katharina (2010): *"The future is a thing of the past": Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Diplomarbeit. Universität Wien, S. 27
[111] Franck, Katharina (2010): *"The future is a thing of the past": Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Diplomarbeit. Universität Wien, S. 21.
[112] Ebd., S. 28.

Betrugsüberführung Richard Nixons oder die weltweite Ölkrise in *Soylent Green* verarbeitet, weitergedacht und kritisiert:

Es sind die Ängste und Phantasmen der frühen siebziger Jahre, als auf dem Höhepunkt der Ölflaute die Gleichung von Zukunft und Fortschritt nicht mehr aufgehen wollte. Aber nicht nur der materielle Countdown, der hier unbarmherzig abläuft, wirkt erschreckend. Schleichender Traditionsverlust vor allem und die Auslöschung positiver Erinnerungen sind der zynische Stoff, aus dem der Film gebaut ist.[113]

In den 80er Jahren fängt das Genre des dystopischen Films vermehrt an sich auf die Beziehungen zwischen Menschen, Technik und Maschine zu konzentrieren, nicht zuletzt *wegen neuen technischen Entwicklungen wie dem ersten Personal Computer durch IBM im Jahr 1981 oder dem ersten Apple MacIntosh im Jahr 1984*[114]. Es werden so vermehrt Fragen zu künstlicher Intelligenz gestellt; es wird gefragt, was das Menschsein ausmacht, wie viel Menschlichkeit in programmierten Maschinen bzw. Androiden stecken kann und was sie abhebt von der Menschheit. So untersuchen große, mittlerweile zu Kultfilmen erklärte Blockbuster wie *Android*, *RoboCop* oder *Blade Runner* genau diese Problematiken. Dabei wird vor allem letzterer für die visuelle Zukunft des Genres als stilprägend bezeichnet:

Blade Runner demands studying because it has become so entrenched as the definitive screen depiction of the nightmare future city. It´s imaginary has become the standard visual iconography fort the science-fiction metropolis: super-tall buildings; poorly-lit streets and alleys; smog; rain; heavy industry belching fire into the sky; neon advertisements; over-crowding; ethnically diverse (that is, non-white) crowds; (…) retrofitted buildings of varying architectural style (…) and so on.[115]

Blade Runner kritisiert durch sein erdrückendes Stadtbild voller riesiger, ständig leuchtender Reklametafeln, allgegenwärtiger Fast-Food Restaurants und unübersichtlicher, lichtscheuer Straßenschluchten mit ihren verarmten, verwahrlosten Bewohnern die städtebaulichen Tendenzen und Stadtpolitiken der USA der 80er, eine

---

[113] Carbon, Sabine: *Soylent Green*. In: Tagesspiegel 18. 08. 1988. Zit. nach Franck, Katharina (2010): *"The future is a thing of the past": Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Diplomarbeit. Universität Wien, S. 31.

[114] Franck, Katharina (2010): *"The future is a thing of the past": Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Diplomarbeit. Universität Wien. S. 33.

[115] Rawley, Stephen: *False LA. Blade Runner and the Nightmare City*. In: Hg. Will Brooker. *The Blade Runner Experience. The Legacy of a Science Fiction Classic*. London[u.a.]: Wallflower Press 2005. S. 203. Zit. nach Franck, Katharina (2010): *"The future is a thing of the past": Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Diplomarbeit. Universität Wien, S. 33.

Zeit in der viele Menschen aufgrund der ständigen fortschreitender Automatisierung und Digitalisierung um ihre Arbeitsplätze fürchten müssen und sich dadurch mit konkreten Existenzängsten auseinandersetzten. [116]

Das letzte Jahrzehnt des 20sten Jahrhunderts bot durch weiteren technischen Fortschritt u.a. in der Gentechnik[117], den Einzug des Internets ins Private sowie die Popularisierung der VR [118] neue Perspektiven für den dystopischen Film. Repräsentativ hierfür sind Filme wie *Gattaca* von Andrew Niccol, *Strange Days* von Kathryn Bigelow oder auch *Matrix* der Wachowski-Schwestern. Während sich *Strange Days* und *Matrix* dem (Er-)Leben in virtuellen Realitäten widmen und untersuchen, inwiefern digitale, technische Welten als real oder eben nicht-real zu betrachten sind, lässt sich *Gattaca* voll und ganz als Reflektion - wenn nicht sogar als Kritik - zu Gentechnik und –Manipulation verstehen. Die zunächst ideal-scheinende Zukunftsgesellschaft in Niccols Film baut auf der Beschaffenheit auf, Kinder vor der Geburt auf genetischer Ebene zu „perfektionieren" um vererbbare Krankheiten sowie psychischen und physischen Mängeln vorzubeugen. Daraus resultiert eine 2-Klassengesellschaft, gebildet aus den für gute Posten geeigneten, privilegierten „perfekten" Menschen und den aufgrund ihrer unberührten, natürlichen Geburt „aussortierten" Menschen, welche den Forschungsdrang der 90er Jahre bewusst hinterfragt. So schreibt zum Beispiel Volker Marquart in einer Rezension zu *Gattaca* im *Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt* 1998, dass *die im Film gezeigten Überwachungsmethoden per Genmaterial […] umstandslos an die gerade im Bundestag beendete Diskussion um die DNA-Datei für Straftäter an[knüpft]*[119]*.*

Katharina Franck beschreibt die 2000er Jahre als Zeitraum, in dem gesellschaftliche Ängste – unter anderem durch die Anschläge des 11. Septembers 2001 - wieder konkret fassbar wurden:

---

[116] Rawley, Stephen: *False LA. Blade Runner and the Nightmare City*. In: Hg. Will Brooker. *The Blade Runner Experience. The Legacy of a Science Fiction Classic*. London[u.a.]: Wallflower Press 2005. S. 203. Zit. nach Franck, Katharina (2010): *"The future is a thing of the past": Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Diplomarbeit. Universität Wien, S. 33.

[117] Z.B. die Realisierbarkeit des Klonens, illustriert am Beispiel des Schafes Dolly.

[118] Virtuelle Realität: *eine von Computern und entsprechenden Programmen simulierte Welt, die dem Nutzer durch spezielle Techniken und Schnittstellen vermittelt wird.* aus: Brockhaus, virtuelle Realität. *http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/virtuelle-realität* (aufgerufen am 2022-10-25).

[119] Marquardt, Volker: *Die kühle, neue Welt. Zukunftsvision im Stil der fünfziger Jahre: Gattaca von Andrew Niccol*. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 10. 07. 1998. Zit. nach Franck, Katharina (2010): "*The future is a thing of the past": Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Diplomarbeit. Universität Wien, S. 44.

Ideologische und religiöse Meinungsverschiedenheiten wurden ausschlaggebend für gewalttätige Auseinandersetzungen in Form von fundamentalistischem Terror und „präventiv" geführten Kriegen. Die Folge war ein staatliches wie soziales Klima der Verunsicherung und Angst vor allem Fremdem. Die daraus resultierende Paranoia und der Versuch der lückenlosen Überwachung wurden zu zwei der wichtigsten Themen der filmischen Dystopien der Folgejahre. [120]

Filme wie *Minority Report*, *Code 46* oder auch *Children of Men* bemühen sich diese Ängste auf das dystopische Genre zu übersetzten und zeigen Bilder von Gesellschaften, die u.a. von präventiven Polizeifestnahmen, der Unmöglichkeit zur freien Zirkulation oder menschverachtender, psychischer Misshandlung von Häftlingen geprägt sind. Dabei tut Franck gut daran festzustellen, dass einige dieser Themen nicht mehr nur fiktive Elemente sind, sondern *sich dystopische Fiktion und zeitgenössische Wirklichkeit nun überschneiden,* bzw. *dass real existierende […] Schrecken in den letzten Jahren zum Ansatz für Filme der Gegenwart* [121]wurden. Vor allem in Alfonso Cuaróns *Children of Men* ist diese Überschneidung beobachtbar, so kommentiert der Philosoph Slavoj Žižek in der Dokumentation *The Possibility of Hope* welche im DVD-Bonusmaterial des Filmes anzufinden ist:

The changes it [Children of Men] introduces do not point towards alternate reality, it simply makes reality the more what it already is. It makes us perceive our own reality as an alternate reality. Like we already live in alternate reality, in the sense of we didn´t do it properly, history took the wrong turn.[122]

Anhand dieser kurzen Geschichte des dystopischen Filmgenres, der Einteilung wichtiger Vertreter in ihren historischen Kontext und die von ihnen angesprochenen Themen lässt sich feststellen, dass das Genre über die Jahre verschiedene Phasen durchgemacht hat. Diese Phasen sind vor allem dadurch bedingt, dass das der dystopische Film – wie im Kapitel dargestellt – immer auf aktuelle politische, gesellschaftliche, technische Strömungen reagiert, diese weiterdenkt und potenziert. Trotzdem muss noch ausdrücklich erwähnt werden, dass mit dem Ende einer bestimmten Dekade nicht automatisch alle in ihr besprochenen Themen Beachtung verlieren. Im Gegenteil: manche Themen wie z.B. die Angst vor einem Atomkrieg ziehen sich durch einen Großteil der zweiten Hälfte des 20sten Jahrhunderts. Für die

[120] Franck, Katharina (2010): "*The future is a thing of the past": Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Diplomarbeit. Universität Wien, S. 75.
[121] Ebd., S. 75-76.
[122] Cuarón, Alfonso (2007): *The Possibility of Hope.*

vorliegende Arbeit soll dieses abgeschlossene Kapitel zur Geschichte des dystopischen Filmgenres, neben dem bereits erwähnten allgemeinen Überblick, daher auch zeigen, dass das Genre seit seinem Entstehen auf geschichtliche Ereignisse und während der Produktion aktuelle sozialpolitische Problematiken Bezug nimmt. Es ist in Konsequenz daher auch möglich, dem Genre Aussagen über die gesellschaftliche Lage zu einem bestimmten Zeitpunkt zu entnehmen. Wenn also Hoffnung (um wieder auf frühere Kapitel Bezug zu nehmen) im dystopischen Film erzeugt wird, ist dies immer Hoffnung, die zu einem bestimmten Zeitpunkt Relevanz hatte, Hoffnung die, so wie der Film selbst, Spiegel ihrer Zeit ist.

3. Fallbeispiel der Hoffnungsproduktion im utopisch-dystopischen Film

In den vorangehenden Kapiteln wurde zunächst in einem ersten Schritt erklärt, was Utopien und ihre verwandten Begriffe ausmachen, und gezeigt, inwiefern diese eng mit dem Begriff der Hoffnung zusammenarbeiten. Anschließend wurde dargestellt, dass aus dem Konzept der Utopie ein eigenes Filmgenre abgeleitet werden kann, welches sich hauptsächlich mit dem utopischen Untergenre der Dystopie beschäftigt. In einem weiteren Schritt wurde gezeigt, dass diesem Genre eine eigene Geschichte zugeschrieben werden kann, welche über die Jahre ihren eigenen, relativ breit gefächerten Kanon entstehen lassen hat. Im folgenden analytischen Teil der vorliegenden Arbeit soll nun gezeigt werden, auf welche Art im dystopischen Film Hoffnung auf ein besseres Leben produziert werden kann.

3.1. *Jessica Forever* und die Hoffnung auf eine Welt ohne Patriarchat

On raconte que certaines nuits froides d'hiver, nos films se réunissent dans la forêt, ensemble, ils allument un feu et dansent jusqu'à l'aube pour faire brûler nos cœurs.[123]

Als Beispiel für die Hoffnungsproduktion im dystopischen Film wurde für die vorliegende Arbeit der 2018 produzierte Film *Jessica Forever*[124] von Caroline Poggi und Jonathan Vinel gewählt. Nach mehreren gemeinsamen Kurzfilmen ist es der erste Spielfilm des Duos, sie führten gemeinsam Regie und sind beide für das Drehbuch verantwortlich. *Jessica Forever* basiert lose auf ihrem 2014 erschienenem und mit dem goldenen Bären prämierten Kurzfilm *Tant qu'il nous reste des fusils à pompe.* Dieser zeigt erstmals die in *Jessica Forever* vier Jahre später von Vinel und Poggi ausgearbeiteten soldatisch-männlichen Gewaltsysteme, Freundschaften und Zugehörigkeitsprozesse. Dass die Dystopie *Jessica Forever* als Beispiel für diese Arbeit gewählt wurde, lässt sich auf verschiedene Gründe zurückverfolgen: Zunächst ist er als Betrachtungsgegenstand spannend, da er aufgrund seiner zeitnahen Erscheinung und seines relativ kleinen Produktionskontextes keine große mediale Aufmerksamkeit genossen und nicht im Mainstream stattgefunden hat. Er wurde daher noch nicht wissenschaftlich bearbeitet - was die Gelegenheit bietet, neue und aktuelle Erkenntnisse zum dystopischen Genre zu liefern. Weiterhin bietet sich *Jessica Forever* für eine Analyse zu Hoffnung an, da diese im Film an mehreren Stellen erwähnt, bzw. unter anderem über das Konzept der „Veränderung" behandelt wird.[125] Schließlich ist *Jessica Forever* ein interessanter Gegenstand zur Analyse von Hoffnung, da sich der Film mit Themen beschäftigt, welche im dystopischen Genre bisher nicht alltäglich sind. So legt der Film, wie in den folgenden Kapiteln ausführlich dargestellt, einen gewissen Fokus auf Männlichkeiten, bzw. auf männliche Gewalt. Eine Analyse zu Poggi und Vinels Film kann also auch zusätzlich durch seinen Umgang mit originellen und aktuellen Problematiken spannende Erkenntnisse zur Hoffnungsproduktion im gegenwärtigen dystopischen Film, aber auch für die von ihm bearbeiteten gesellschaftlichen Themen liefern. Für diese Analyse soll in einem ersten Schritt die

[123] De.: „Man *erzählt sich in manch einer kalten Winternacht, dass sich unsere Filme im Wald zusammenfinden, zusammen entfachen sie ein Feuer und tanzen bis zum Morgengrauen, um unsere Herzen zum Brennen zu bringen*". *Manifeste Flamme (2018)*. Poggi, Caroline & Vinel, Jonathan; Gonzalez, Yann; Mandico, Bertrand.
[124] Zu dt.: *Auf ewig Jessica*
[125] Inwiefern dies genau stattfindet, wird in Kapitel 4.2. behandelt werden.

Handlung des Filmes kurz wiedergegeben werden. Nachdem dies geschehen ist, wird in einem zweiten Teil erklärt werden, inwiefern *Jessica Forerver* eine Welt zeichnet, die als Konsequenz einer Krise der Männlichkeit zu verstehen ist. In diesem Schritt wird ebenfalls gezeigt werden, dass die im Film dargestellte Männlichkeit als Warnung fungiert, und somit Hoffnung schafft[126]. Im dritten und letzten Schritt soll weiter analysiert werden, inwiefern *Jessica Forever* alternative Lösungsvorschläge zu männlichen Gewaltstrategien bietet, welche ebenfalls als hoffnungsstiftend angesehen werden können.

3.1.1. *Jessica Forever* von Caroline Poggi und Jonathan Vinel

„*Sie sagten, es wäre nichts Gutes in euch. Nichts Schützenswertes. Sie sagten, alles wäre schlecht. Das wollte ich nicht glauben. Unsere gemeinsame Zeit war die beste Zeit meines Lebens. Ihr seid mein größter Sieg. Ich bereue nichts*.“ [127]

Jessica Forever spielt in einer Welt, die unserer zunächst nicht unähnlich scheint. Es gibt verschlafene Einkaufsmalls, gemeine Supermärkte, moderne Spielkonsolen und Flatscreens; auf den ersten Blick könnte man meinen, wir befinden uns in einer normalen, trägen Kleinstadt im Süden Frankreichs, würde uns nicht in einem dystopischen Eröffnungsmonolog erklärt werden, dass diese Welt von gewalttätigen und kriminellen jungen Männern, sog. Waisen[128], bevölkert wird, welche vereinzelt versteckt an den Rändern der Städte und Dörfer wohnen. Wir erfahren aus diesem Monolog und den Bildern der vorangestellten Eröffnungssequenz, dass die Waisen von einer Organisation, die sich „Spezialeinheit“ nennt, mit futuristisch gepanzerten, fliegend-surrenden Killerdrohnen gejagt und ermordet werden, weil die Welt sie tot sehen möchte. Nur eine mysteriöse junge Frau, die namensgebende Jessica, stellt sich gegen die Autorität der Spezialeinheiten und versammelt verlorene, gewaltvolle junge Männer um sich und bildet gemeinsam mit ihnen eine Art paramilitäre Familie. Ihre Mission, wie von der Off-Stimme berichtet wird, besteht darin, die Waisen zu beschützen und vor dem sicheren Tod zu retten. Dabei schlüpft Jessica

[126] Vgl. Kapitel 1.3.3.
[127] Alle weiteren vorangestellten Zitate sind direkt aus *Jessica Forever* entnommen.
[128] Im französischen Original wird von „orphelins“ gesprochen. Alle folgenden deutschen Bezeichnungen und Dialogzitate sind den deutschen Untertiteln entnommen da es (noch) keine deutschsprachige Synchronisation gibt.

für ihre Schützlinge gleichzeitig in mehrere Rollen, nimmt mehrere Positionen ein, die nie eindeutig oder klar festgelegt scheinen - sie ist gleichermaßen und abwechselnd kümmernde Mutter, martialische Generalin, tonangebende Anführerin, vertrauende Schwester, unantastbare Göttin und mystische Heilige. Wir begegnen ihr und ihrer Gruppe mit Schutzwesten gepanzerter und mit schweren Maschinengewehren bewaffneter Begleiter zu Beginn des Filmes, wie sie einen bewusstlosen, verletzten jungen verarzten und in ihren schwarzen Jeeps mitnehmen, kurz bevor die tödlichen Jagd-Drohnen eintreffen. In ihrem Versteck angekommen, stellt sich die Waise als Kevin vor. Er bekommt von allen zehn anderen Männern, während sie sich der Reihe nach mit Namen vorstellen, jeweils ein Geschenk und wird nach einer emotionalen Zeremonie, bei der Jessica ihm eine Schutzweste anlegt, in ihre Familie aufgenommen. Es folgen Szenen des gemeinsamen körperlichen Trainings und Mittagsschlafes, des gemeinsamen Rasierens, des Raufens und des Kuschelns, bei denen Kevin sich mit den anderen nach und nach vertraut macht. In einem Voice-Over erzählt er, dass er nun kein Verlangen mehr zu morden verspüre, dass er zum ersten Mal eine Familie hat und dass er es sich nicht mehr vorstellen kann allein zu leben. Vor allem mit Julien, einem anderen jungen Mann in ungefähr seinem Alter, geht Kevin eine besonders enge Verbindung ein, sie werden bei dieser Schnittmontage oft zusammen gezeigt. Er beichtet ihm, dass er froh ist, da zu sein und er sich nie so wohl gefühlt hat.

An Jessicas Geburtstag zieht eine Gruppe an Männern mitsamt Julien und Kevin los, um ihr einen Kuchen zu besorgen. Doch zurück bei ihrem, in einem unscheinbaren Einfamilienhaus gelegenem, Versteck wird Kevin unerwartet auf offener Straße tödlich von einer Drohne getroffen. Es folgt ein Schussgefecht zwischen den Waisen und einem Drohnenschwarm, bei dem die Angreifer zurückgeschlagen werden können. Nach diesem Vorfall beschließen Jessica und die jungen Männer weiterzuziehen – die Waisen Lucas und Micheal werden vorausgeschickt, um die neue Unterkunft zu sichern. Sie befindet sich auf einer isolierten Insel und ist ein modernes, luxuriöses Ferienhaus, auf dessen Anwesen Jessica und die restlichen Männer per Fallschirm nachkommen können. Nach der Landung und dem darauffolgenden Einzug in die Villa scheinen sich alle mit der neuen Unterkunft zufrieden zu geben, zum ersten Mal haben alle ihr eigenes Zimmer; Jessica erklärt in einem Off-Kommentar über eine Schnittmontage ihrer schlafenden Gefährten, dass sie hier einen Weg finden werden, glücklich zu sein. Dies scheint für alle der Fall zu sein, nur Julien, der sich seit Kevins

Tod betrübt und melancholisch gibt, zertrümmert am nächsten Morgen Off-Screen den prachtvollen Kronleuchter im Wohnzimmer. Es entsteht ein Handgefecht zwischen ihm und Michael, bei dem die anderen sie auseinanderziehen und beruhigen müssen. Um Abstand zu gewinnen und sich abzuregen, verbringt Michael den restlichen Tag mit Lucas am Strand. Dort macht er die Bekanntschaft von Camille, einer Einheimischen, während Lucas beim Tauchen eine Vision seiner von ihm ermordeten Schwester hat – woraufhin er beinahe ertrinkt. Camille und Michael führen Smalltalk bis sie vom am Strand angespülten Lucas unterbrochen werden; Michael schickt sie daraufhin weg um sich um seinen Freund zu kümmern. Zurück in der Villa entschuldigt sich Michael bei Julien, sie hören gemeinsam Musik, zu der die ganze Truppe sich nach und nach zum Tanzen im Garten einfindet.

Als am Abend Michael von draußen leise elektronische Musik hört, überredet er Lucas mit ihm auf die Suche nach ihrem Ursprung zu machen. Sie stoßen auf eine Villa in welcher Jugendliche, unter denen sich ebenfalls Camille befindet, eine Party schmeißen. Während Michael und sie sich näher kommen, wird Lucas von drei Jugendlichen angesprochen. Kurz darauf gerät er aus unklaren Gründen in eine Schlägerei mit ihnen, aus welcher er verletzt, aber als Sieger, hervorgeht. Michael hilft ihm aufzustehen, verarztet ihn und bringt ihn nach Hause, wo sich Jessica liebevoll um ihn kümmert. Am Tag darauf trifft sich Micheal mit Camille in einem leeren Schulgebäude, er gesteht ihr in einem Brief seine Gefühle und sie verbringen eine Liebesnacht zusammen; währenddessen versucht in der heimischen Villa Julien vergeblich einen seiner Kameraden zu wecken. Wir treffen ihn erst wieder bei Tageslicht an, wie er in den Garten stürmt, sich mit Benzin übergießt und durch Selbstverbrennung Suizid begeht. Zutiefst getroffen halten die restlichen jungen Männer zusammen mit Jessica eine Totenwache, die allerdings nicht lange dauert, da kurze Zeit später einer von ihnen, Raiden, loszieht und zwei Einheimische ermordet. In einer Off-Stimme erzählt Camille, dass obwohl die Menschen aus dem Dorf die Spezialeinheiten gerufen haben, Jessica und die anderen Jungen ruhig bleiben, dass sie Raiden nicht beschuldigen und stattdessen beschließen, ihrem Schicksal entgegenzutreten. Der Film endet damit, dass die Gruppe ihre Villa abfackelt und sich in dem leerstehenden Schulgebäude verschanzt, während ein riesiger Schwarm an Drohnen auf die Insel zugeflogen kommt. Aus dem Off ertönt ein letztes Mal Jessicas Stimme, sie erklärt in einem finalen, Kriegsansprache-ähnlichem Monolog, dass die

Zeit mit ihren Schützlingen die beste ihres Lebens war, dass sie nichts bereut, dass ihre Liebe zu einer Waffe werden kann.

3.1.2. Die *Krise der Männlichkeit* und ihre Konsequenzen

Jonathan Vinel und Caroline Poggi beschreiben *Jessica Forever* als einen Film *that was set in present time but in a sort of parallel world*[129] - also ein Film, welcher den von Darko Suvin beschriebenen utopischen Gedanken einer alternativen geschichtlichen Entwicklung[130] erforscht. Trotz ihrer Zuschreibung einer parallelen Welt, ist die Gesellschaft, in der *Jessica Forever* spielt, aber als eine solche zu verstehen, die als weitergedachte Konsequenz der unseren fungiert. Sie vergrößert aktuelle Problematiken – wie es für das dystopische Genre üblich ist –, denkt sie erschreckend weit weiter und schafft unter anderem durch ihre abschreckende Wirkung Hoffnung. Der Hauptthemenkomplex, welcher hierfür von *Jessica Forever* aufgegriffen und bis zur Dystopie hin übertrieben wird, ist die *Krise der Männlichkeit*, beziehungsweise die gewaltvollen Konsequenzen der *Krise der Männlichkeit*, welche von u.a. Susanne Kaiser in ihrer 2020 erschienen Monographie *Politische Männlichkeit* behandelt werden.[131] Es werden daher zunächst diese aktuellen Problematiken dargestellt und im Anschluss mit dem Phänomen der Incels (die wie im Anschluss erklärt wird eine Konsequenz der *Krise der Männlichkeit* sind) die Brücke hin zu Jonathan Vinel und Caroline Poggis Film und dessen Hoffnungsproduktion geschlagen.

Seit einigen Jahren, soll heißen, seitdem feministische Gedankenströme in der westlichen Welt weitestgehend akzeptiert sind, die Gleichstellung zwischen den Geschlechtern sich eines gewissen Konsens erfreut, *Gender Studies* etablierte Studienfächer sind und Kritik an hegemonialer Männlichkeit[132] - wie sie z.B. Raewyn

---

[129] Walker, Kurt*: Bastions of Love: A Conversation with Caroline Poggi and Jonathan Vinel* (2018), online verfügbar unter: https://mubi.com/de/notebook/posts/bastions-of-love-a-conversation-with-caroline-poggi-and-jonathan-vinel, zuletzt aktualisiert am 15.09.2018, zuletzt geprüft am 23.02.2023.
[130] Vgl. Kapitel 2.1.
[131] Kaiser spricht u.a. von *Erschütterungen männlicher Herrschaft*, nicht von *Krise der Männlichkeit.* Der Begriff der Krise ist Raewyn Connell entliehen, seine Bedeutung sowie die Begründung seiner Wahl finden im Laufe des Kapitels statt.
[132] Raewyn Connell definiert hegemoniale Männlichkeit als: *jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis* […] *welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll).* In: Connell, Raewyn (2015): *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten.* 4. durchgesehene und erweiterte Aufl. 2015. Wiesbaden: Springer VS (Springer eBook Collection, 8). Online verfügbar unter http://swbplus.bsz-bw.de/bsz417086970cov.htm, S. 130.

Connel in *Der gemachte Mann* begründet - gang und gäbe ist, lässt sich eine *Reaktion auf die tiefen Erschütterungen männlicher Herrschaft* feststellen.[133] Diese lässt sich, der Journalistin und Politikwissenschaftlerin Susanne Kaiser zufolge, darauf zurückführen, dass es durch die Entwickelung der letzten Jahre die *Selbstverständlichkeit [von unangetasteter hegemonialer Männlichkeit] so nicht mehr gibt.* Das heißt nicht, dass der Status der hegemonialen Männlichkeit in unserer Gesellschaft nicht weiterhin existiert oder gar, dass das Patriarchat zusammenbricht oder -gebrochen ist, sondern, *was in den Industrienationen zusammenbricht, ist die Legitimation des Patriarchats*[134]; die einkehrende gesellschaftliche Anerkennung, dass die jahrhundertelange Aufrechterhaltung männlicher Privilegien unlegitimiert ist, bewirkt, dass *das Patriarchat ethisch, normativ und diskursiv in Bedrängnis*[135] gerät. Dieses in Bedrängnis-Geraten des Patriarchats ist das, was im Laufe des Kapitels *Krise der Männlichkeit* genannt wird. Dabei ist nicht gemeint, dass das Konzept der Männlichkeit an sich kriselt, sondern, dass die Rolle der Männlichkeit, sowie ihr Status innerhalb des Gesellschaftssystems hinterfragt und ausgehebelt wird. Wenn also in der vorliegenden Arbeit von einer *Krise der Männlichkeit* gesprochen wird, ist dies als *Krise der gesamten Geschlechterordnung* zu verstehen, als Erschütterung der Legitimität hegemonialer Männlichkeit oder wie die auf Geschlechterfragen spezialisierte Soziologin Raewyn Connell es erklärt:

Männlichkeit ist eine Konfiguration von Praxis innerhalb eines Systems von Geschlechterverhältnissen. Wir können schon rein logisch nicht von der Krise einer Konfiguration sprechen, sondern eher von ihrer Erschütterung oder Transformation. Wir können aber von der Krise der gesamten Geschlechterordnung und von ihrer Krisentendenz sprechen.[136]

Eine der Konsequenzen der *Krise der Männlichkeit* ist laut Kaiser das Phänomen der Incels [137] Bei Incels [138] handelt es sich meist um eine

[133] Kaiser, Susanne (2020): *Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen*. Berlin: Suhrkamp (edition suhrkamp, 2765). Online verfügbar unter https://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783518767382, S. 13.
[134] Connell, Raewyn (2015): *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten.* 4. durchgesehene und erweiterte Aufl. 2015. Wiesbaden: Springer VS (Springer eBook Collection, 8). Online verfügbar unter http://swbplus.bsz-bw.de/bsz417086970cov.htm, S. 295.
[135] Ebd., S. 12.
[136] Ebd., S. 138.
[137] Kaiser, Susanne (2020): *Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen*. Berlin: Suhrkamp (edition suhrkamp, 2765). Online verfügbar unter https://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783518767382, S. 13.
[138] Abkürzung der englischen Formulierung *involuntary celebacy.*

Selbstbezeichnung junger Männer, die unfreiwillig Geschlechts- und Romanzenlos leben.[139] Sie tauschen sie sich in Internetforen über ihre Situation aus, sind starke Anhänger hegemonialer Männlichkeit und üben sich in extremem Hass auf Frauen und sexuell aktive Männer. Des Weiteren sind sie in der Regel der Ansicht, Männer – insbesondere sie selbst – hätten ein natürliches Anrecht auf Geschlechtsverkehr, hätten ein naturgegebenes Grundrecht auf Macht über Frauen. Die Incel Bewegung ist Kaiser nach als misogyne Gegenreaktion, als maskulinistischer Backlash auf die *Krise der Männlichkeit* zu verstehen: Die jungen Männer fühlen sich bedroht, verängstigt, im Stich gelassen und verwechseln den Abbau von Privilegien mit Diskriminierungsprozessen. Sie sind sozial isoliert, haben kaum bis keine Freunde und erst recht keinen Kontakt mit den von ihnen gleichmäßig beanspruchten wie verhassten Frauen; sie suchen die Flucht ins Digitale, wo sie auf diversen (meist) unregulierten Internetforen (U.a. *4Chan* und *Reddit*) Gleichgesinnte treffen. Dort können sie sich völlig frei gegenseitig in ihrer misogynen Weltsicht bestärken und gemeinsam von Gewalttaten gegen Frauen und Gesellschaft fantasieren.[140]

Dass diese Gewalt nicht immer in der Fantasie angesiedelt bleibt, zeigen verschiedene Terroranschläge der vergangenen Jahre. Die digitale Radikalisierung von Incels schafft es öfters in die wirkliche Welt, so wie der tragisch-berühmte Fall von Eliott Rodger[141] beweist. Rodger, welcher oftmals als Archetyp für Incel-Täter behandelt wird[142], brachte 2014 bei einem Attentat auf einem Universitätscampus sieben Menschen – inklusive sich selbst – den Tod und hinterließ ein von Gesellschafts- und Frauenhass getränktes Manifest, in dem unter anderem die Thematik des Anspruchs essenziell ist:

Der Begriff „entitlement" spielt in seinem Manifest eine zentrale Rolle. Die Anspruchshaltung durchzieht sein gesamtes 137 Seiten langes Pamphlet und wird

[139] Es soll ebenfalls seltene weibliche Incels geben, sog. „Femcels". Kaiser, Susanne (2020): *Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen*. Berlin: Suhrkamp (edition suhrkamp, 2765). Online verfügbar unter https://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783518767382, S. 26

[140] Vgl. Kaiser, Susanne (2020): Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen. Berlin: Suhrkamp (edition suhrkamp, 2765). Online verfügbar unter https://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783518767382, S. 26 ff.

[141] Eine ausführliche Analyse des Incel-Falls Eliott Rodger findet sich ebenfalls im fünften Kapitel von Susanne Kaisers *Politische Männlichkeit*.

[142] Vgl. Kaiser, Susanne (2020): Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen. Berlin: Suhrkamp (edition suhrkamp, 2765). Online verfügbar unter https://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783518767382, S. 65.

immer extremer. Rodger ist überzeugt davon, dass er Frauen verdient: „Ich wollte verzweifelt das Leben haben, von dem ich weiß, dass ich es verdiene".[143]

Kaiser bemerkt des Weiteren, dass bei Incels – insbesondere solche die tatsächlich zu Mördern werden – eine Inversion zwischen Realität und Virtualität stattfindet, bzw. stattgefunden hat: *mit der materiellen Wirklichkeit wird umgegangen, als wäre sie ein Spiel. Mehrere terroristische Akte der letzten Dekade sind wie Egoshooter inszeniert worden (…)*[144]. Dies soll nicht heißen, dass Egoshooter Menschen zu terroristischen Aktionen bewegen, es ist sogar wissenschaftlich erforscht, dass *Gewaltdarstellungen (…) auf die große Mehrheit der Rezipierenden keine oder nur schwache Effekte [haben]*[145], wie Studien des deutschen Bundestags belegen. Stattdessen beweist dies, wie sehr die jungen Männer virtuell sozialisiert sind, wie wichtig Videospiele in ihrem Leben sein müssen, und letztendlich, wie sehr sie von der Ästhetik eben dieser Medien geprägt sind. Ebenfalls ist zu beobachten, dass für diese gewalttätigen Incels auch eine soldatische Männlichkeit eine große Rolle spielt. Anschläge werden in militärischer Kleidung verübt, Waffen fetischisiert. Kaiser behauptet, es müsse sich für diese selbsternannten Versager und Verlierer des Systems *gut anfühlen, aus dieser Lage heraus als Elitesoldat (…) aufzutreten, als Kämpfer für eine geheime Organisation*[146].

Bevor es mit der Analyse zu *Jessica Forevers* kommt, ist wichtig zu betonen, dass die Problematik der gewalttätigen Radikalisierung junger Männer über das Internet und dessen Foren ein neues aktuelles, gegenwärtiges Phänomen ist, welches gerade erst Fahrt aufnimmt. Vor diesem Hintergrund Vinel und Poggis dystopischen Film als Betrachtungsgegenstand zu wählen ist daher umso interessanter, da er auf diese – unter anderem von Kaiser beschriebenen – Problematiken eingeht und sie auf originelle, filmische Art verarbeitet. Damit lässt sich der Film als Reaktion auf das gegenwärtige Zeitgeschehen verstehen und in die im vorherigen Kapitel behandelte Geschichte des dystopischen Genres einreihen.

---

[143] Kaiser, Susanne (2020): Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen. Berlin: Suhrkamp (edition suhrkamp, 2765). Online verfügbar unter https://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783518767382, S. 96.
[144] Ebd., S. 77.
[145] Deutscher Bundestag - Wissenschaftliche Dienste (2006): *Führt die Nutzung gewalttätiger Computerspiele zu Aggressionen? Ausarbeitung*. Online verfügbar unter https://www.bundestag.de/resource/blob/412164/886df268546152fbf9e2b14908d01ba2/WD-9-223-06-pdf-data.pdf, S. 6.
[146] Kaiser, Susanne (2020): Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen. Berlin: Suhrkamp (edition suhrkamp, 2765). Online verfügbar unter https://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783518767382, S. 21.

3.2. Filmanalyse

3.2.1. Dystopische Männlichkeit: die Waisen aus *Jessica Forever*

„*Wir sind Waisen. Wir sind geboren, um uns alles zu nehmen. All das, was uns verwehrt wurde. (…) Wir haben keine Rechte. Deshalb nehmen wir uns alles. Wir stürzen eure Statuen. Wir verbrennen eure Häuser*."

Wir wissen zwar nicht, welche genauen Elemente in der Welt von *Jessica Forever* dazu geführt haben, dass junge Männer sich zuhauf der blinden Gewalt und dem Morden verschreiben, die Ähnlichkeit der filmischen Welt zur unseren Realität annehmend, kann allerdings von ähnlichen Prozessen der gewaltvollen Radikalisierung junger Männer ausgegangen werden, wie sie auch schon in unserer Welt stattfinden. Demnach können die herumstreifenden Waisen des Films mit den gewaltbereiten, terroristisch agierenden Incels unserer realen Welt gleichgesetzt werden, beziehungsweise als eine zeitdystopisch weitergedachte Version von ihnen, sprich: Die Waisen sind die Konsequenz einer Welt, in welcher keine Maßnahmen gegen die Radikalisierung junger Männer getroffen wurde, eine Welt, in der die Gewalt von Incels Normalität geworden ist, in der es scheinbar keine Alternative für diese Menschen gibt als den Tod. Doch nun einen Schritt zurück: welche Elemente des Filmes lassen sich benennen, die die Waisen als weitergedachte Incels identifizieren? Hierfür soll in einem ersten Schritt die virtuelle Ästhetik des Films hervorgehoben werden, im zweiten Schritt wird die soziale Unangepasstheit der Waisen dargestellt und im dritten und letzten Schritt wird die Anspruchshaltung der Waisen analysiert. Darauf aufbauend kann die Hoffnungsproduktion in Jessica Forever anschaulich gemacht werden.

Zunächst sind es die allgegenwärtige Videospiel-Ästhetik und visuellen Codes von Egoshootern die sich den ganzen Film über durchziehen. Sie geben dem Film die von Kaiser beschriebene Inversion zwischen Realität und Virtualität, lassen die Realität des Filmes virtuell ausschauen, wie ein Videospiel wirken; die Welt von *Jessica Forever* ist dem Incel-Lebensraum gleich. Dabei ist anzumerken, dass Vinel und Poggis ursprüngliche Intension eine andere war, bzw. dass die im Film präsente Videospielästhetik aus ihrer persönlichen Herangehensweise zum Filmemachen entstand:

So, we obviously played video games a ton while we were growing up, and sure, we went to film school, but it was playing video games that gave us a desire to tell stories through film. There's also the notion of wandering in a video game world that is something that feels somehow sacred, as there are fewer limitations – it's more accessible and gives us a lot of freedom in storytelling as we're not bound by the rules of psychology or creating tension through jealousy, or even dialogue. So we were able to wander in our writing just like we do when we play video games, and it really allows us to explore the world that we created.

Nichtdestotrotz, oder gerade deswegen, bietet *Jessica Forever* visuell deutliche Überschneidungen zur Incel-Bewegung: Durch den ganzen Film hindurch zieht sich eine extreme Bildschärfe, welche jede Einstellung hyperrealistisch erscheinen lässt. Dieser Hyperrealismus kontrastiert mit den alltäglichen, trägen, – um nicht zu sagen „normalen" – Kulissen. Er bewirkt eine klare Entfremdung von dem, was den Zuschauenden nur allzu vertraut ist. So werden zum Beispiel Frühstücke mit Cornflakes bekannter Marken, bei Sommersonne vertrocknende Vorgärten, IKEA-Billy Regale oder eine Playstation 4 zu seltsamen Szenerien und Gegenstände, die gleichzeitig sehr real und erkennbar wirken, sich aber letztendlich fremd, unnatürlich – und vielleicht sogar gar digital – anfühlen. Auch verschiedene Einstellungen erinnern von der Kameraperspektive stark an solche, die sonst in Videospielen vorzufinden sind. Vor allem in Kombination mit der gerade erwähnten extremen Bildschärfe lassen sie die Szenen des Films wie Videospielsequenzen wirken. Als erstes Beispiel hierfür lässt sich die Szene anbringen, in der Lucas und Michael mit einem Boot zur Insel fahren, wobei die Kamera am Bug platziert ist. Dies evoziert die bei Videospielen, und

ABBILDUNG 1: POV-PERSPEKTIVE DER BOOTSFAHRT

vor allem Egoshootern und Rennspielen, sehr geläufige *POV-Perspektive*[147], bei der der Blick der Kamera den Blick der zu spielenden Charaktere einnimmt. Diese Art der Einstellung ist natürlich nicht nur Videospielen verwehrt, es gibt genug nennenswerte Filme[148] die diese ebenfalls nutzen, um mit ihr bestimmte Effekte zu erzielen, die nichts mit Videospielen zu tun haben – im Fall von *Jessica Forever* ist dies aufgrund der digitalen Grundästhetik allerdings unzutreffend. Eine weitere Szene, die stark an Videospiele erinnert ist die, in der sich Kevin für eine Waffe entscheiden muss. Sie spielt auf die bei Egoshootern anzutreffende Spielmechanik an, sich vor einem Spiel

ABBILDUNG 2: KEVINS WAFFENAUSWAHL

für gewisses Equipment entscheiden zu können. Vor allem die Art, wie die Waffen, ohne dass sich eine doppelt, ausgebreitet sind, verstärkt diese Wirkung. Der Spiel-Charakter wird unterstrichen durch Lucas‘ Tutorial-artigen Ratschlag: „Ich rate dir, sie alle zu probieren. Du wirst wissen, welche die Richtige für dich ist“. Erwähnenswert ist auch Lucas‘ Vision seiner Schwester, welche ähnlich wie ein Charakterauswahl-Schirm eines Videospiels aufgebaut ist: beide stehen vor einem schwarzen Hintergrund und werden in einem unnatürlichen blauen Licht beleuchtet, während neben ihren Köpfen ein erklärender Text angezeigt wird. Zuletzt ist auch Raidens Name dem Hauptcharakter des Videospiels *Metal Gear Solid 2* entlehnt, wie Poggi und Vinel in einem Interview bestätigten.[149]

[147] In den Filmwissenschaften auch *subjektive Kamera* genannte Einstellung.
[148] Z.B. Robert Montgomerys *The Lady in the Lake* oder Gaspar Noés *Enter the Void*
[149] Walker, Kurt*: Bastions of Love: A Conversation with Caroline Poggi and Jonathan Vinel* (2018), online verfügbar unter: https://mubi.com/de/notebook/posts/bastions-of-love-a-conversation-with-caroline-poggi-and-jonathan-vinel, zuletzt aktualisiert am 15.09.2018, zuletzt geprüft am 23.02.2023.

Das nächste Element, welches die Waisen in Verbindung zur gewalttätigen Incel-Kultur stellt, ist die soziale Unangepasstheit - um nicht zu sagen soziale Inkompetenz. Es werden zwar keine alleinstehenden Waisen im Film gezeigt, wir sehen sie immer in einer Gemeinschaft, in Jessicas Familie, trotzdem wird ihre Kommunikationsschwierigkeit durch die Dialoge und das Spiel der Schauspieler zum Vorschein gebracht. Die von den Waisen verwendete Sprache wirkt meist verklemmt, gehemmt; sie reden wenig miteinander, sagen nur oft nur das Nötigste. Deutlich wird dies beim ersten Aufeinandertreffen zwischen Camille und Michael am Strand. Sie grüßt ihn und fragt nach Wasser, Michael schaut skeptisch, antwortet nicht, aber reicht ihr eine Flasche. Michael ist die Situation sichtbar unangenehm, er nimmt einen passiven Part in ihrer Unterhaltung ein: er antwortet, wenn überhaupt, nur in knappen Sätzen, schaut verklemmt auf den Boden und zeigt sich getroffen, als Camille auflacht. Deutlich wird die Unangepasstheit Michaels auch visuell, er trägt am Strand in der prallen Sonne einen dicken schwarzen Kapuzenpullover, Kapuze aufgesetzt. Er kontrastiert damit nicht nur mit dem hellen Sand und dem strahlend blauen Himmel, sondern auch mit der Bikini-tragenden Camille. Auch seine Frage: „Warum lachst du?“ zeigt, dass er soziale Interaktionen nicht versteht, er versteht nicht, dass es für Camille seltsam ist, im Pulli im Strand zu sein. Er fühlt sich, mit Incels vergleichbar, von der Realität, von seinen Mitmenschen abgehängt; sie sind ihm unverständlich. Weiterhin ist die soziale Unangepasstheit der Waisen gut zu beobachten, als Michael und Lucas auf die Hausparty der Jugendlichen stoßen. Das Erste, was auffällt ist, dass die beim Näherkommen immer lauter werdende Musik sich stark von der Musik unterscheidet, die in der Villa der Waisen gespielt wird, die u.a. nicht einmal zwei Szenen vorher bei einer Schnittmontage zu hören war. Während bei der Hausparty zugängliche House-Beats laufen, bekommen wir es bei den Waisen mit eher düsterer Musik und „nischigen“ Genres[150] zu tun - zum Teil auch diegetisch, wie bei der Tanz-Szene. Die diegetische Musik, die allerdings bei der Party läuft, beweist sich als Kontrast zum Lebensraum der Waisen und zeigt, dass sie klar von den „angepassten“ Jugendlichen und jungen Erwachsenen zu trennen sind. Hinzu kommt, dass Lucas auf der Party innerhalb kürzester Zeit in eine Schlägerei gerät. Dass der Moment, welcher dazu führt, weggeschnitten wird, zeigt, dass der Grund für das Handgemenge irrelevant ist,

[150] Z.B. *Witch House*: *Nocturnal, occult-themed/horror-inspired, and murky beats with altered, slowed down and heavily processed samples laid on top of slow Hip Hop-derived drum rhythms and droning, dense synthesizers*. Rate Your Music (2022): Witch House - Music genre - RYM/Sonemic. Online verfügbar unter https://rateyourmusic.com/genre/witch-house/, zuletzt aktualisiert am 22.11.2022, zuletzt geprüft am 22.11.2022.

dass Lucas keinen anderen Grund braucht, als, dass er anders ist, um Gewalt anzuwenden. Er ist ein Fremdkörper, welcher, während die anderen Partygäste nur zusehen, drei Jungen niederringt – dabei ist seine Unangepasstheit an soziale Situationen die einzige Erklärung für die Schlägerei, die der Schnitt erlaubt. Die von den Waisen bewiesene soziale Unangepasstheit lässt eine Verbindung zur Incel-Bewegung ziehen, deren Anhänger ebenfalls von sich behaupten unfähig zu sein, soziale Beziehungen herzustellen.[151]

ABBILDUNG 3: MICHAEL UND CAMILLES ERSTE BEGEGNUNG AM STRAND

Ein weiterer Punkt, welcher die Waisen als Incels identifizieren lässt, ist die ähnlich unangemessene Anspruchshaltung. Genauso wie Elliott Rodger in seinem schrecklichen Manifest verkündet, ein naturgegebenes Recht auf Geschlechtsverkehr, Liebe und Hochachtung zu haben, so verkündet Lucas in einem energiegeladenen Monolog folgendes:

„Wir sind Waisen. Wir sind geboren, um uns alles zu nehmen. All das, was uns verwehrt wurde. Wir werden in eure Häuser eindringen und euch im Schlaf eure Kehlen aufschneiden. Wir werden auf euren Flachbildschirmen Fußball gucken. Wir werden eure Eiscreme essen. Wir werden eure Weinkeller leeren und eure Kleiderschränke plündern. Wir werden uns wie Prinzen kleiden, unsere Zähne goldverkleidet. Wir

[151] Kaiser, Susanne (2020): *Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen*. Berlin: Suhrkamp (edition suhrkamp, 2765). Online verfügbar unter https://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783518767382, S. 30.

stecken eure Hunde in Tigerkäfige. Wir haben keine Rechte. Deshalb nehmen wir uns alles. Wir stürzen eure Statuen. Wir verbrennen eure Häuser."

Der Monolog beginnt in einer *Großaufnahme* von Lucas und führt mit wenigen Schnitten über eine *Nahe* dann *Halbnahe* Einstellung, um schließlich in einer *Totalen* zu enden. Über diesen Prozess wird nach und nach das Hausdach sowie der Garten der besetzten Villa enthüllt; wir verstehen, dass die Einnahme der Villa Teil der Anspruchshaltung Lucas' ist, sein Monolog ist ernst gemeint und hat reale Konsequenzen. Die Waisen, für die Lucas durch das verwendete „wir" in diesem

ABBILDUNG 4: LUCAS' MONOLOG

Moment als Vertreter agiert, haben ähnlich wie Elliott Rodger und die von ihm inspirierten Incels eine starke Anspruchshaltung, die auf nichts basiert, außer (als Mann) geboren zu sein.[152] Wenn Lucas erklärt, dass er *geboren wurde, um sich alles zu nehmen,* spiegelt dies die Behauptungen Rodgers und weiterer Incels wider, sie wären allein dadurch, dass sie als Mann auf die Welt gekommen sind, dazu legitimiert, ein gutes Leben zu führen. Sie erheben Anspruch auf *gesellschaftliche Führungspositionen, Autorität, Einfluss, Geld, und andere Machtformen, außerdem sozialen Status, Prestige, Rang und die entsprechenden Symbole* welche Teil der *männlich codierten Zuwendungen und Privilegien* sind.[153] Auch Lucas' Aussage, dass sie *keine Rechte* haben, und sich daher *alles nehmen werden,* deckt sich mit der Ideologie von Incels und Maskulinisten, die der verfälschten Auffassung sind, Männer

[152] Vgl. ebd., S. 96.
[153] Kaiser, Susanne (2020): *Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen*. Berlin: Suhrkamp (edition suhrkamp, 2765). Online verfügbar unter https://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783518767382, S. 102.

würden heutzutage diskriminiert werden und sich in eine Opferrolle begeben. Sie sind der Meinung, andere Menschen würden bevorzugt werden, *während Männer benachteiligt, diskriminiert und unterdrückt würden*.[154]

Die Waisen lassen sich also aufgrund verschiedener Elemente des Filmes mit der Incel-Bewegung in Verbindung bringen. Sie bewegen sich, wie Incels, in einer virtualisierten Welt, haben Schwierigkeiten mit der Außenwelt umzugehen und soziale

ABBILDUNG 5: LUCAS' MONOLOG

Beziehungen außerhalb ihrer Gemeinschaft zu führen und hegen eine ungerechtfertigte und unverhältnismäßige Anspruchshaltung an die Gesellschaft. Was die Waisen von Incels unterscheidet, ist die Anwendung und der Umgang mit Gewalt. Bei den Incels findet eine tatsächliche vernetzte Radikalisierung voller fantasierter Gewalt statt, welche allerdings vereinzelt Anwendung stattfindet. Die Waisen aus *Jessica Forever* sind allerdings keine Einzelfälle, wie schon im Eröffnungsmonolog des Films berichtet wird. Nein – sie sind die Regel, gehören dem Alltag dieser Gesellschaft an, sind Normalität. Es ist hier akzeptiert worden, dass junge Männer äußerst aggressiv und gewalttätig sind, dass sie durch die Welt ziehen, um zu morden. Die einzige von der Gesellschaft angebotene Antwort auf diese Problematik besteht aus der gnadenlosen Hinrichtung der Waisen durch die Spezialeinheit und ihre futuristischen ferngesteuerten Drohnen. *Jessica Forever* präsentiert also eine dystopische Welt, in der die Konsequenzen der Krise der Männlichkeit so sehr ausgeprägt sind, dass die Radikalisierung junger Männer und ihr Weg in die Gewalt unaufhaltbar sind, beziehungsweise, dass der einzige Weg für die Gesellschaft sie zu

[154] Ebd., S. 110.

stoppen, der Tod ist. Es fallen aufeinander aufbauende dystopische Probleme auf, die sich aus dieser Dynamik herauskristallisieren: die gewaltvolle Radikalisierung der jungen Männer, ihre Normalisierung und ihre fehlenden Lösungen (davon ausgehend, dass das Hinrichten der jungen Männer verwerflich ist und die Todesstrafe nicht rechtfertigbar ist[155]). Die erste dieser Problematiken lässt sich, wie bereits dargestellt, schon in unserer Gesellschaft feststellen - die weiteren werden vom Film vorweggenommen.

Dadurch, dass *Jessica Forever* seine dystopischen Elemente auf einer realen Problematik aufbaut, scheinen diese realistischer sowie leichter nachzuvollziehen und finden letztendlich auch in unserer Welt Anklang – die alternative dystopische Zukunft des Films wird mit unserer Realität verknüpft. Sie erscheint als eine potenzielle Konsequenz und Weiterführung der als Antwort auf die *Krise der Männlichkeit* entstandenen Incel-Bewegung und radikalisierten gewaltvollen Maskulinisten, die das Ende des Patriarchats nicht wahrhaben wollen. Diese Welt wirkt abschreckend und fungiert als Warnung vor der Verharmlosung dieser (Internet-) Bewegung, welche in den letzten Jahren schon mehrere tödliche terroristische Anschläge verübte. *Jessica Forever* ist eine Welt, in der nichts unternommen wurde gegen die Radikalisierung junger Männer, sie ist eine Vision – um ein weiteres Mal Tower Sargent zu zitieren – *as what has happened as a result of human behaviour, of people messing up.*[156] Mit dieser Warnungsfunktion schafft der Film, wie in Kapitel 1.3.3. beschrieben, durch Abschreckung Hoffnung. Es entsteht der Wunsch es besser zu machen als die Gesellschaft in *Jessica Forever*, der Traum eines besseren Lebens für alle Menschen entsteht.[157] Es wird sich eine Welt gewünscht, in der der Abbau männlicher Privilegien nicht systematisch mit einer gewaltvollen Radikalisierung einhergeht, dass die Radikalisierungsprozesse, die heute schon im Gange sind, noch aufgehalten werden können und dass solche die schon vollzogen sind, mit anderen Mitteln als den Tod gelöst werden können. So kann ebenfalls Kevins Ermordung durch die Spezialeinheit als Warnung interpretiert werden; dadurch, dass er als Neuzugang in der Gruppe ohne Vorwarnung ermordet wird und damit seine ganze erkämpfte Entwickelung zunichte

[155] Argumente gegen die Todesstrafe finden sich u.a. in Camus, Albert (2011): Albert Camus contre la peine de mort. Paris: Gallimard und unter https://www.amnesty.ch/de/themen/todesstrafe/argumente-gegen-die-todesstrafe.
[156] Tower Sargent, Lyman in Vieira, Fátima (2013): *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*. 1st ed. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Online verfügbar unter https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=1336784, S. 12.
[157] Vgl. Fuchs, Christian: Die Bedeutung der Fortschrittsbegriffe von Marcuse und Bloch im informationsgesellschaftlichen Kapitalismus. In: Utopie kreativ, H. 141/142 (Juli/August 2002).

gemacht wird, ist schockierend, sowohl für die anderen Waisen als auch für die Zuschauenden. Der plötzliche Knall und der damit einhergehende glatte Schuss, der Kevin umbringt und in einem Moment stattfindet, bei dem sich eigentlich in Sicherheit gewogen wird, ist ein *Jumpscare*[158], welcher das Schockmoment unterstützt. Dass die Waise umgebracht wird, von der die Zuschauenden die Veränderung von Anfang an mitverfolgen konnten, ist umso schockierender und trägt zur Warnfunktion des Filmes bei. Es wird davor gewarnt, zu eilig Schlüsse zu ziehen über die Besserungsmöglichkeiten der Waisen, und dadurch auch auf die Besserungsmöglichkeiten radikalisierter junger Männer. Es wird davor gewarnt, der Veränderung keinen Raum zu geben und Gewalt, bzw. Mord als Lösung zu akzeptieren. Durch diese Warnung wird Hoffnung geschaffen, eine Welt zu erleben, welche Besserung und Deradikalisierung fördert; es wird Hoffnung auf eine Welt geschaffen, welche Radikalisierung als umkehrbaren Prozess sieht. Inwiefern innerhalb des Filmes *Jessica Forever* Lösungsansätze für Radikalisierungsprozesse beschrieben werden, soll im nächsten Analyse-Unterkapitel thematisiert werden.

3.2.2. Ein zärtlicher Kampf gegen Gewalt

„*Wenn einer von ihnen Angst bekam, nahm sie ihn in ihre Arme und sagte, Wir sind keine Menschen weißt du, wir sind Kometen*“

Jessica Forever schafft, wie soeben dargestellt, einerseits durch die Warnfunktion Hoffnung. Andererseits kann behauptet werden, dass die Hoffnungsproduktion des Filmes ebenfalls auf einer anderen Ebene stattfindet: Es werden Lösungsvorschläge, für die in der dystopischen Gesellschaft präsentierten Problematiken geboten, welche ein Narrativ der Gegenwehr und der Rebellion erzeugen. Die Figur der Jessica bietet den Waisen ein Zuhause, entgegnet ihnen mit Verständnis, kämpft mit ihnen gleichzeitig gegen ihre Radikalisierung und ihre Verfolger an. Dieses Narrativ der Gegenwehr, welches in Kapitel 1.3.3. beleuchtet wurde, entsteht bei *Jessica Forever* auf verschiedene Arten. Dabei spielt die

[158] *Der jump scare bezeichnet einen kurzen heftigen Schreckmoment in einer Szene, der meist mit einem plötzlichen Anstieg der Lautstärke einhergeht bzw. durch diesen ausgelöst wird. Der Schreckmoment kehrt selbst dann ein, wenn das erschreckende Ereignis erwartbar war – allerdings beendet der akustische Lautstärkeanstieg die Phase des Erwartens, führt die Erwartungsspannung zum Ende.* Möhle, Daniel. In Filmlexikon Uni Kiel. (2022) Online verfügbar unter *https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/j:jumpscare-8476*, zuletzt aktualisiert am 03.09.2022, zuletzt geprüft am 14.02.2023.

gewaltvolle Auseinandersetzung mit der ausschließenden Gesellschaft und seinen Killerdrohnen nur bedingt eine Rolle, bzw. ist sie nur eine offensichtliche Art, auf die der Film eine hoffnungsspendende Rebellion in Szene setzt. Im folgenden Kapitel sollen nun die vom Film gebotenen Auflehnungsansätze erforscht werden, die dazu dienen, die problematischen Konsequenzen der *Krise der Männlichkeit* zu bekämpfen. Dabei soll erstens gezeigt werden, inwiefern *Jessica Forever* eine neue, unkonventionelle Art der Familie in Szene setzt. Zweitens wird gezeigt werden, auf welche Art die Waisen unter Jessica gegen ihre brutale Natur ankämpfen und Veränderung zulassen. Schließlich soll analysiert werden, wie Liebe dabei als treibende Kraft agiert.

Die Gruppe, die Jessica um sich versammelt hat und dessen Leaderin sie ist, kann, auch wenn sie auf den ersten Blick wie ein paramilitärischer Söldnertrupp wirkt und agiert, als Familie bezeichnet werden. Dabei nimmt Jessica die Rolle des Familienoberhauptes ein, sie trifft die Entscheidungen, steht im Mittelpunkt der Gruppe und wird den Film über als Matriarchin inszeniert. Neben ihrer namensgebenden Rolle und dem Eröffnungsmonolog, in welchem Jessicas Position als Retterin exponiert wird, kann dies zum Beispiel auch anhand Kevins Einweihungszeremonie beobachtet werden: Jessica steht in einem eindrucksvollen Kleid mittig im Bild, die Waisen in einer Reihe im Hintergrund; aus dem Off ertönt begleitend ihre sanfte, aber bestimmende Stimme. Sie bietet ihren Schützlingen ein physisches Zuhause, in dem sie sich nicht nur vor der scheinbar gefährlichen Außenwelt („Heute Nacht schlafen wir draußen. Wir wechseln uns mit der Wache ab, es könnten sich Tiere rumtreiben“) und den Spezialeinheiten verstecken können, sondern auch eine Gemeinschaft finden, in der sie familienartig füreinander sorgen können. Das Füreinander-Sorgen geschieht in der Gruppe einerseits auf einer teils grundlegenden materiellen Ebene (z.B. Lucas und Michaels Lebensmittel-Großeinkauf, das gegenseitige Verarzten oder Jessicas in der Mall eingekauften Geschenke), aber andererseits vor allem auch auf der emotionalen Ebene. Sie hören sich gegenseitig zu, trösten sich, teilen die von Jessica eingeführten gleichen Rituale, wie das gemeinsame physische Training und das gemeinsame tägliche Nickerchen: „Warum können wir nicht schlafen, wann wir wollen?“ „Es ist wichtig, so lernen wir uns gegenseitig kennen“. So sehr wie Jessica die Mutterrolle einnimmt, nehmen die Waisen die Rolle von Söhnen ein, sie werden im Laufe des Filmes ständig mit der Welt der Jugend und der Kindheit in Verbindung gebracht. Sie frühstücken süße Cornflakes, spielen Videospiele und machen täglich die besagten

gemeinsamen Nickerchen, die an solche, die auch in Kindergärten gemacht werden, erinnern. Auch der mütterliche Umgang Jessicas mit ihnen lässt sie wie Kinder oder zumindest Jugendliche erscheinen, unter anderem in der Szene, in der Raiden ihr gegenüber Zweifel und Ängste äußert:

Jessica: „Was denkst du?**“**

Raiden: „Nichts. In Wahrheit… ist da was. Ich habe mich gefragt, jetzt, wo jeder sein Zimmer hat: Werden wir immer noch zusammen Nickerchen machen?“

Jessica „Natürlich“

Raiden: „Sehr gut“.[159]

ABBILDUNG 6: JESSICA SETZT SICH ZU RAIDEN

Jessica setzt sich zu ihm ans Bett, schaut ruhig, hört zu. Sie ist voller Verständnis und Zärtlichkeit und spricht ihm tröstend zu: „Wir alle fürchten uns, Raiden, wir sind alle gleich. Wir müssen einander helfen, zusammenbleiben. Schlimme Zeiten überdauern nicht ewig. Wir müssen ihre Dauer verkürzen“. Diese Familiendynamik ist es, was die Waisen kanalisiert und sie vom Weg der Gewalt abbringt. Durch die gegenseitige Unterstützung können sie ruhig bleiben: Wenn Lucas nach seiner Schlägerei mit den Jugendlichen Michael vorwirft, er hätte bei ihm bleiben sollen, dann zeigt er damit, dass das Alleinsein ihn aggressiv macht, bzw. dass

[159] Im französischen Original sagt Raiden hier „Trop bien“, was sehr kindlich klingt und sich eher mit „Super!“ oder „Klasse!“ übersetzten lässt. Der kindliche Ton geht an dieser Stelle durch die deutschen Untertitel verloren.

Michaels Nähe ihn beruhigt. Dies wird von Lucas‘ Schwester Andrea im Dialog zwischen ihr und ihrem Bruder bestätigt:

Andrea: „Sind die Leute, mit denen du lebst, deine neue Familie?“

Lucas: „Ja.“

Andrea: „Die scheinen cool zu sein. Du warst so lange allein, ich hatte Angst, du würdest vergessen, wie man redet, wie man lächelt. Ich hatte Angst du würdest dich in ein Monster verwandeln.“

Sie lässt durchscheinen, dass es auch die Einsamkeit ist, die aus den Waisen unsoziale Killer macht, und dass es die neue Familie ist, die dagegen ansteuert[160]. So wird aus dieser unkonventionellen Familie, bestehend aus einer unangefochtenen Mutterfigur und ihren zehn „Adoptivsöhnen“ ein Hilfsnetzwerk und Auffangbecken, welches durch Mitgefühl, Zärtlichkeit und geteilte Emotionen eine Lösung gegen die Gewalt bietet. Es ist eine ausgesuchte Familie[161], fern von Normativität, der klassischen patriarchal geprägten „Vater-Mutter-Kind“ und männlich-väterlichen Dominanz (der übrigens auch Incels und Maskulinisten unserer Realität hinterher trauern)[162]. Wenn die Familie als Lösungsvorschlag gegen Radikalisierung genannt wird, ist daher nicht die Familie im archaischen heteronormativen Sinn gemeint, sondern ein ausgesuchtes, unabhängiges Supportsystem.

Ihr neues familiäres Supportsystem hilft den Waisen, sich selbst zu kanalisieren und ihre Radikalisierung und mörderische Natur zu unterdrücken. Dabei ist die Familie der Auslöser und Rahmen dieses Prozesses, aber nicht dessen Ende. Wie im Folgenden gezeigt wird, reicht es für eine Veränderung der Waisen nicht aus, sich auf der Unterstützung der Familie auszuruhen – nein, sie müssen konkret gegen ihre brutale Natur ankämpfen, um sich zu bessern. Ein erster Schritt hierfür ist die Akzeptanz, dass ihr früheres Verhalten problematisch gewesen ist. Die Waisen reden ungefiltert darüber, wie sie vor dem Eintritt in die Gruppe gehandelt haben. Michael beichtet in seinem Brief an Camille beispielsweise:

[160] Die Parallele zu Incels lässt sich auch hier recht schnell ziehen, bedenkt man, dass auch bei ihnen die Radikalisierung im Zuge einer sozialen und emotionalen Isolierung geschieht; vgl. Kapitel 2.1.2.
[161] „Und obwohl sie noch nie jemanden gezwungen hat bei ihr zu bleiben, würde keiner von ihnen auch nur träumen, die Familie, die sie erschaffen hat, zu verlassen“.
[162] Vgl. Kaiser, Susanne (2020): Politische Männlichkeit. *Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen*. Berlin: Suhrkamp (edition suhrkamp, 2765). Online verfügbar unter https://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783518767382. S. 144-145.

„Ich will dich nicht anlügen. Ich will dich nicht ausnutzen. Du sollst einfach wissen, alle schlimmen Dinge, die du dir ausdenken kannst, habe ich getan. Alle abscheulichen Verbrechen, die du dir vorstellen kannst, die schlimmsten Gräueltaten, die barbarischsten Akte, deine schlimmsten Albträume, die habe ich getan. Wenn ich dich früher getroffen hätte, ich hätte dich töten können. Mein Herz schreit danach dir die Wahrheit zu sagen. Ich war ein Monster."

Er öffnet sich seiner neuen Liebe, erklärt ihr ungeschönt, wie er sich vor der Aufnahme in Jessicas Familie verhalten hat, sogar Camille hätte er umbringen können, bezeugt er. Er bezeichnet sein früheres Selbst als Monster, spricht sich selbst die Menschlichkeit ab und unterstreicht damit den Unterschied zu seinem jetzigen menschlichen Ich, welches ehrliche Gefühle zulässt und sich im Klaren über zugefügte Gewalt ist. Aus diesem Brief geht hervor, dass Michael weiß, dass er sich verändert hat und seine vorherigen Aktionen verurteilt (sichtbar anhand der von ihm verwendeten pejorativen Adjektive „abscheulichen" „schlimmsten", „barbarischsten"). Zusätzlich zu der Einsicht, dass ihr früheres Verhalten problematisch war, benötigt es von den Waisen Disziplin und Willensstärke, um gegen ihre Natur anzukämpfen. Dass die Waisen im Kampf mit sich selbst sind, wird durch die Figur von Kevin ausgedrückt. Als Neuzugang ist er seinem früheren Selbst noch am nächsten, was sich an seiner Flucht- und Selbstverletzungsszene zeigt. In dieser spricht er leise und wie in Trance brutale Befehle zu sich selbst:

„Stell keine Fragen. Sei töricht. Sei fies. Sei ein Monster. Schneid Kehlen auf. Hol dir Headshots. Töte. Töte einfach. Mach es sauber. Mach es dreckig. Ohne Reue. Sei blutig und sei glücklich."

Dass Kevin sich im Anschluss an diese Parolen mehrfach in den Bauch sticht, kann auf zwei Arten interpretiert werden. Einerseits kann die durch das Messer zugefügte Gewalt als physisches Äquivalent zu den ausgesprochenen Worten gewertet werden, als stumpfe Umsetzung der selbst gegebenen Befehle. Bestätigt wird dies durch die genutzte Imperativ-Form, die kurzen klaren und bestimmten Sätze sowie die Wortwiederholungen („Sei", „Töte", „Mach"). Seine schneidend klaren und emotionslosen Worte werden in der Schärfe der Klinge und den blutigen Einstichwunden gespiegelt - es kann verstanden werden, dass Kevins brutale Natur (noch immer) die Überhand hat, dass die Gewalt, die er sich selbst antut, ein Ausdruck seines inneren Selbst ist.

Andererseits kann Kevins brutale Selbstverletzung definitiv auch als Kampf gegen sich selbst gesehen werden. Es ist ein Kampf, in dem Kevin durch die selbst zugefügten Stichwunden metaphorisch versucht den Teil in sich zu töten, der ihn mörderisch handeln lässt. Verdeutlicht wird dies durch verschiedene Kameraeinstellungen, die den Eindruck erwecken, dass der Teil in ihm, welcher das Messer führt, nicht der ist, welcher die Befehle spricht: Nach einer kontextualisierenden *Totalen* beginnt Kevins Monolog mit einem *Close-Up* von unten auf ihn und wechselt dann mit einem Schnitt in eine *Nahaufnahme* seiner zitternden Hand, in der das auf ihn selbst gerichtete Messer zu sehen ist. Dabei ist die Kamera direkt hinter dem Messerknauf positioniert, sodass der Eindruck entsteht, die Hand wäre fremdgesteuert oder gehöre gar wem anderem.

ABBILDUNG 7: KEVIN VERLETZT SICH SELBST MIT EINEM MESSER

In dieser Szene wird gezeigt, dass sich Kevin im Kampf mit sich selbst befindet - genauer gesagt im Kampf mit seiner von Gewalt getriebenen Persönlichkeit. Diese scheint trotz der selbst zugefügten Stichwunden nicht besiegt zu sein, denn als andere Waisen zu Hilfe eilen, schlägt Kevin um sich, bis er übermannt wird. Beruhigen tut er sich erst, als Jessica ihn in ihre Arme nimmt und ihm zuflüstert:

„Atme. Beruhige dich. Wir sind da für dich. Keine Sorge. Alles wird gut. Manchmal braucht man nur jemanden der einem sagt, dass alles gut wird."

Diese Worte zeugen nicht nur abermals von Jessicas mütterlicher Fürsorge, nein - aus ihnen geht ebenfalls hervor, dass es die von Jessica geschaffene familiäre Gemeinschaft, das „wir", ist, welche Kevin hilft, sich von seiner monströsen Seite

abzuwenden. Dass diese Abgrenzung ein Prozess ist, zeigt die kurz darauffolgende *Schnittmontage*, die von einem Monolog von Kevin begleitet wird. In diesem erklärt er:

„Früher war es so, wenn ich mein Messer nicht alle zwei Tage in einen Körper gejagt habe, ging es mir nicht gut. Und auch wenn ich manchmal für Essen getötet habe, habe ich es meistens doch nur wegen der Lust am Töten getan. Dies ist meine erste echte Familie. Heute kann ich mir nicht mehr vorstellen, allein zu leben. Jeden Tag wachse ich mehr. Ich bin froh, dass ich hier bin. Ich habe mich noch nie so gut gefühlt."

Neben dem Statement, dass er jeden Tag wächst, dass er sich also in einer Phase der Veränderung befindet, sind auch die Einstellungen der *Schnittmontage* ausschlaggebend. Sie zeigen Kevin, wie er den Umgang mit dem Messer übt, dabei ist das Messer das gleiche, welches er noch wenige Szenen zuvor zur Selbstverletzung nutzte. Die Hand, die das Messer nun führt, ist seine eigene, er kontrolliert sie vollkommen; seine Bewegungen sind trotz ihrer augenscheinlichen Brutalität koordiniert und wirken durch die präzise Schrittfolge einstudiert. Das Messer dient Kevin – wie im Off-Monolog erklärt – nicht mehr zum Töten oder Selbstverletzen, sondern ist nunmehr ein Übungsgegenstand. Der Kontrast zwischen dem Umgang mit dem Messer und dem dabei aus dem Off gesprochenen ersten Satz des Monologs unterstreicht zudem, dass Kevin sich in einer Übergangsphase befindet, einer Phase der Veränderung, welche durch die Familie ermöglicht wird, aber trotzdem individuell bestritten werden muss.

Eine gelungene Veränderung vom Monsterdasein weg zeigt sich am Beispiel Michaels und seiner eingegangenen Beziehung zu Camille. Von der ersten distanzierten Annäherung am Strand über das Wiedersehen auf der Party und zweisame Dates bis hin zum geheim-gefühlvollen Geschlechtsverkehr im alten Schulgebäude baut sich ihre Romanze fast schon wie das Klischee eines Teeny-Films auf – und steht damit im Kontrast zum restlichen Film und den anderen Waisen, welche nur unter sich bleiben. Michael erfährt durch Camille „Normalität", er durchlebt eine typische Jugendromanze mit klassischen Settings (z.B. Hausparty, Strand, Schulgebäude), in welcher er sich einem anderen Menschen öffnet (er erzählt Camille unter anderem von den anderen Waisen) und intime Momente teilt. Er überwindet so nach und nach seine soziale Inkompetenz, fängt an sich zu entwickeln; die dabei vergehende Zeit wird dabei durch eine Schnittmontage ausgedrückt. Diese *Schnittmontage*, welche Camille und

Michaels sexuellen und romantischen Erlebnisse zeigt, wird von einem Monolog Michaels begleitet, in welchem er voller Zuversicht über die Zukunft spricht:

„Wir werden viele gute Dinge essen. Wir werden an verschiedenen Inseln halt machen, um tanzen zu gehen, neue Drogen zu nehmen, neue Sportarten auszuprobieren. Einer von uns wird in irgendwas Meister werden. Wir werden uns nehmen, was wir brauchen."

Diese von Michael gesprochenen Sätze in Verbindung mit den zärtlichen Bildern, die sie begleiten, zeugen von einer abgeschlossenen Veränderung – vor allem, weil sie als Gegenstück zu Lucas' gewaltvollen Monolog fungieren. Statt sich aus einer unbegründeten Anspruchshaltung heraus alles gewaltvoll nehmen zu wollen, möchte Michael sich nur das nehmen, was er braucht; er möchte die Außenwelt sehen, Erfahrungen sammeln, Neues erleben. Er ist in seiner Entwickelung so weit fortgeschritten, dass er sogar einen neuen Sport ausprobieren möchte, sich also erstmals von seiner Gruppe abhebt, die als Sport ausschließlich militärische Fitnessübungen kennt. Am Ende des Monologs wird durch einen Schnitt gezeigt, dass es Camille ist, zu der Michael spricht. Dadurch bekommt der verwendete Artikel „wir" eine andere Bedeutung: während das von Lucas verwendete „wir" die Waisen bezeichnet, spricht Michael von Camille und sich selbst. Es wird impliziert, dass er nicht mehr auf seine Gruppe angewiesen ist, dass er sich ein Leben ohne sie vorstellen kann und bereit ist, sich in die Gesellschaft zu integrieren. Durch diese von seiner Stimme begleitete *Schnittmontage* nimmt Michael also eine prägende Gegenposition zur Incel-Bewegung ein, welche sich allein in ihrer eigenen radikalisierenden Internetforen-Blase bewegen, keinen Kontakt zu ihren Mitmenschen, insbesondere Frauen, haben und sich erschreckende Rechtsansprüche einbilden. Michael hat es durch seine neue ausgesuchte Familie, eigene Selbstreflexion und die Begegnung mit Camille geschafft, sein altes (Incel-) Ich endgültig hinter sich zu lassen und seine Radikalität zu überwinden.

Zuletzt kann behauptet werden, dass es die Kraft der Liebe ist, die den Waisen den nötigen Antrieb zur Veränderung verschafft. Sie wird in *Jessica Forever* an mehreren entscheidenden Momenten als übermenschliche, mystische, aber sehr wohl reale und erlebbare Kraft gezeichnet. Interessant ist die Verwendung des Konzepts der Liebe bei der Analyse zu *Jessica Forever* insofern als dass sie als Gegenpol zur Incel- und Maskulinistenbewegung gesehen werden kann. Tatsächlich, wie es Kaiser in Anlehnung an Michael Kimmel beschreibt, ist Liebe

für Männer, die von einem hegemonialen Männlichkeitsverständnis geprägt sind, mit Schwäche assoziiert. Solche Männer fühlen sich durch ihre Gefühle bloßgestellt. Zuneigung zur Partnerin käme einem Kontrollverlust gleich. Männer die sich selbst als souverän und tonangebend begreifen, sähen sich vor der Einsicht gestellt, dass sie auf jemanden anderes angewiesen sind, und zwar auf einen Menschen, der einer Gruppe angehört, die ihnen eben nicht als souverän und tonangebend gilt.[163]

Wenn also Liebe im Jonathan Vinels und Caroline Poggis Film als aktivierende, überwindende, verändernde Kraft inszeniert wird, wird das hegemoniale männliche Verständnis von Liebe als Verwundung und Hinderung infrage gestellt, wenn nicht sogar ausgehebelt. Die Abgrenzung der Waisen von ihrem Monsterdasein bedeutet für sie daher auch das Zulassen eines Liebesgefühls und das freie Ausdrücken von Emotionen.

Angefangen bei der Szene, in der Jessica heraneilt, um Kevin in seiner Wut zu beruhigen, kann Liebe als ein Element des Wandels der Waisen verstanden werden: die Art, wie Jessica nur durch das Auflegen ihrer Hände auf Kevins verletzten Oberkörper es schafft, seine Rage zu vermindern, wirkt wie ein magisches Ritual. Die Positionierung im Bild der anderen Waisen lässt die Szene als Zeremonienkreis[164], welcher Kevin scheinbar durch Zuneigung Gewalt entzieht, wirken. Liebe ist in dieser Szene eine magische Kraft, welche von Jessica angewendet wird, um Kevin zu beruhigen, ihn auf einen Weg der Besserung zu bewegen.

[163] Kaiser, Susanne (2020): *Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen*. Berlin: Suhrkamp (edition suhrkamp, 2765). Online verfügbar unter https://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783518767382. S. 58.

[164] Sie stehen in gleichen Abständen in einem großen Kreis, welcher Jesica und Kevin als Mittelpunkt hat. Dass die Szene sich in einer Waldlichtung abspielt, trägt zum magischen Element bei.

ABBILDUNG 8: DIE WAISEN BILDEN EINEN KREIS UM JESSICA UND KEVIN

Eine weitere Szene, in der die realitätsbrechende Macht der Liebe Ausdruck findet, ist das Schussgefecht, welches nach Kevins Ermordung ausgetragen wird. Während Jessica Kevins Leichnam in den Armen hält, machen sich die Buchstaben auf Jessicas Geburtstagskuchen selbstständig, schweben durch die Luft und bleiben wie Untertitel vor Jessica stehen – aus ihnen lässt sich der Satz „Jessica on t'aime" („Jessica wir lieben dich") lesen. Es ist kein Zufall, dass gerade dieser Satz sich wie magisch bewegt – er ist Ausdruck der starken Dankbarkeit, Hochachtung und nicht zuletzt Liebe, die von den Waisen für Jessica empfunden werden. Dass dieses Liebesgeständnis schwebt, ist Beweis für die im Film reale transformative Kraft der Liebe, sie macht das Unmögliche möglich, kann Plastikdekoration eines Kuchens schweben lassen und

ABBILDUNG 9: „JESSICA ON T'AIME"

gewaltvolle Monster in zärtliche junge Männer verwandeln. Auch Lucas‘ Begegnungen mit seiner von ihm ermordeten Schwester Andrea können auf Magie zurückzuführen sein. Während die erste Begegnung eine bloße Vision seiner Schwester ist, ist die zweite real physisch. Nachdem Lucas beim Baden die Frage einer schwebenden, blauen Kugel, die zu seinen Füßen aus dem Wasser aufgestiegen ist, ob er seine Schwester sehen möchte, bejaht, kommt sie ihn am Abend besuchen. Sie erscheint in grellem blauem Licht in der Küche der Villa, trinkt Orangensaft, spielt anschließend mit Lucas Videospiele, umarmt ihn. Ihre Begegnung ist erst distanziert, dann intim: während Andrea Lucas zärtlich-liebevoll umarmt, fragt er sie: „Hat es weh getan als ich dich erschossen habe?“. Durch diese Frage zeigt Lucas Reue, es wird aufgezeigt, dass er sich verändert hat. Ermöglicht wird diese Frage und die durch sie implizierte Veränderung Lucas‘ durch die magische Begegnung mit seiner Schwester. Wenn sich Andrea bei seinem Tauchgang in Lucas‘ Unterbewusstsein manifestiert oder sich in sein Zuhause teleportiert, um ihn zu sehen, zu berühren und mit ihm Zeit zu verbringen, dann weil sie für ihn, trotz allem, Liebe empfindet. Es ist eine Liebe, die sie aus ihrem verlorenen Leben noch für Lucas mit sich trägt: „Als ich dich sah schloss ich meine Augen, und wartete auf deinen Kuss“. Diese Liebe ist es, die es ihr ermöglicht, magisch aus dem Tod heraus zu agieren und Lucas Nähe zu schenken – eine Nähe, die er versucht zu erwidern und die es ihm ermöglicht, Gefühle auszudrücken. Auch hier wird Liebe, geschwisterliche Liebe, als allmächtige Kraft aufgeführt, die sogar den Tod überbrücken kann, um die Gegenwart zu beeinflussen. Letztlich ist es auch bei Michael die Liebe, welche ihn zur endgültigen Abgrenzung von seinem früheren Ich führt. Sie ist es, die ihn dazu bewegt, Kontakt mit Camille aufzunehmen und ihr einen Brief zu schreiben, in dem er ihr seine Gefühle beichten kann - nicht umsonst lautet der erste Satz des Briefes, in dem er seine vergangenen Gräueltaten und mörderischen Absichten beschreibt: „Camille, ich schreibe dir diesen Brief, weil ich mich in dich verliebt habe“. Die Liebe hat bei Michael also eine aktivierende Kraft, sie ermöglicht es ihm, offen und ehrlich mit Camille zu sein. Dass es Waisen auf ihre eigene Weise schaffen, einen Zugang zur Liebe zu befinden, bzw. durch die Liebe einen Zugang zur Veränderung finden, zeigt, dass ihr gewaltvolles Dasein ein Ende haben kann und dass es Lösungen für ihre Probleme gibt. Liebe ist für sie zu einer Kraft geworden - oder wie es Lucas zusammenfasst: „Denn unsere Liebe ist wie ein Komet. Unsere Liebe ist eine Kalashnikov mit unendlich viel Kugeln.“

Wie in Kapitel 1.3.3. beschrieben und am Anfang dieses Analysekapitels wiederholt, lässt sich die Hoffnungsproduktion im dystopischen Film nicht auf die Warnfunktion beschränken – nein, sie entsteht ebenfalls auf der Narrationsebene durch die Wehrfähigkeit der Protagonist*innen. Sie wehren sich gegen traditionell-patriarchale Familienkonstellationen, kämpfen gegen ihre monströse Natur an und lassen sich auf Liebe und Gefühle ein. Diese verschiedenen Kämpfe sind die angesprochenen Narrative der Gegenwehr. Sie kämpfen gegen die Außenwelt, welche sie ausgeschlossen und aufgegeben hat, gegen ihre eigene Innenwelt, die sie zu Gewalt zwingt; sie haben sich nicht ausgesucht, Waisen zu sein, haben sich aber entschieden für ihre Veränderung zu kämpfen, die Liebe nicht als Schwäche, sondern als Kraft nutzend. Diese Wandlung der Waisen von Monstern hin zu fühlenden, zärtlichen, liebevollen jungen Männern ist eine, die Hoffnung verspricht. Sie zeigt, dass ein Kampf gegen ihr ursprünglich hegemonial-männlich geprägtes Wesen und ihre maskulinistische Radikalisierung Erfolg haben kann und sich lohnt, bestritten zu werden. Diese Wandlung lässt sich an Michael exemplarisch begutachten, welcher es im Laufe des Filmes schafft, eine Partnerin zu finden, mit der er sich eine gemeinsame Zukunft vorstellen kann. Nicht nur gelingt ihm dadurch der Austritt aus dem von Waisen symbolisierten Incel-Dasein[165], er schafft durch seine Projektion in die Zukunft ein utopisches Moment im blochschen Sinn: indem er seine mit Camille verbrachte Gegenwart mit positiven Zukunftsaussichten verknüpft und sich gedanklich in bessere Zeiten versetzt, verbindet er das Gewünschte mit dem Akt des Wünschens. Damit wird Michael zum Symbol der Hoffnung, er verkörpert den Traum eines besseren Lebens, er steht für eine Welt, in der konkrete Lösungen für sich radikalisierende Männlichkeit gefunden werden können.

Natürlich sind die in *Jessica Forever* vorgeschlagenen Schritte und Bedingungen zur Deradikalisierung nicht eins zu eins in unserer Realität umsetzbar, sie schaffen allerdings Hoffnung in der hiesigen Gesellschaft radikaler Männlichkeit entgegenwirken zu können. Es wird Hoffnung geschaffen auf unterstützende, verständnisvolle Familiensysteme, die auch außerhalb der klassischen patriarchalen Systeme funktionieren, auf männliche Selbstkritik und Reflektion sowie selbstständige Arbeit am eigenen Verhalten und nicht zuletzt auf die eigene Fähigkeit, Liebe und Gefühle ausdrücken zu können.

[165] Unter anderem auch von einem etymologischen Standpunkt aus, wird bedacht, dass der Begriff „Incel“ von *involuntary celebacy* abgeleitet ist.

Im Analysebeispiel *Jessica Forever* wird Hoffnung also sowohl durch die Warnfunktion einer schlechteren Welt als die unsere, als auch durch die in ihr präsentierten Narrative der Wehr produziert. Nun kann diese Hoffnungsproduktion in der Utopie, wird sich an Ernst Bloch und Ruth Levitas orientiert, Auswirkungen auf unsere Vorstellung der Zukunft haben: *Utopia reaches toward that future and anticipates it. And in so doing, it helps to effect the future*[166]*.* Dass diese Auswirkungen, keine konkreten oder sofortigen sind, sollte selbstverständlich sein. Dass die Produktion von Hoffnung allerdings ihren Teil dazu beiträgt, Gesellschaften fortbestehen zu lassen und in positive Richtungen zu lenken, kann nichtdestotrotz vor dem Hintergrund der Utopian Studies und Lyman Tower Sargents Lesart Polaks in Erwägung gezogen werden: *Some vision of where we want to go is probably necessary for an attempt to change social relations, but it is clearly essential for great social movements*[167]. Wenn also in der Dystopie *Jessica Forever* Hoffnung auf eine Welt, in der Lösungen für radikalisierte Männlichkeit produziert werden, ist dies für unsere Gesellschaft als ein Schritt in Richtung Deradikalisierung von Männlichkeit bewertbar, beziehungsweise kann dies zu einem Schritt in Richtung Deradikalisierung führen: Der blochsche „Traum eines besseren Lebens“ wird durch die filmische Dystopie produziert und unserer Gesellschaft zugänglich gemacht.

4. Conclusio

Um die vorliegende Arbeit abzuschließen, sollen in diesem letzten Kapitel nun die verschiedenen Kapitel kurz zusammengefasst werden, um die verschiedenen Arbeitsschritte zur Analyse der Hoffnungsproduktion im dystopischen Film aufzuzeigen. Darauf soll ein letzter kleiner Ausblick auf eventuelle weiterführende Schritte für die Analyse der Hoffnungsproduktion im Film folgen.

Um die Frage zu beantworten, inwiefern dystopische Erzählungen, bzw. der dystopische Film, es schafft, trotz seiner zunächst fatalen, aussichtslosen und depressiven Identität Narrative, der Hoffnung zu erzeugen, musste in einem ersten Schritt auf, für die Arbeit essenzielle, Grundbegriffe eingegangen werden. So wurde im ersten Kapitel der Begriff der Utopie samt seiner Geschichte und seiner Vielzahl an

[166] Levitas, Ruth (1990): *Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia*. In: Utopian Studies, 1, no. 2, S. 14.
[167] Ebd., S. 27.

untergeordneten Begriffen für die Arbeit definiert. Vor allem die Begriffe der Eutopie und der Dystopie wurden hierfür genauer untersucht, da ersterer im Alltagsgebrauch kaum aufzufinden ist und zweiterer der Kernbegriff dieser Arbeit ist. Des Weiteren wurde Ernst Blochs Utopie- und Hoffnungstheorie erläutert und gezeigt, dass Utopien durch die mit ihr verbundene Hoffnung ein gesellschaftsveränderndes Potenzial innewohnt. Auch wurde, auf Tom Moylans Dystopieanalyse aufbauend, argumentiert, dass dystopische Erzählungen durch zwei Prozedere Hoffnung produzieren können – einerseits durch die Warnfunktion der Dystopie, andererseits durch ein Narrativ der Gegenwehr.

Im zweiten Kapitel der Arbeit wurde sich aus filmwissenschaftlicher Perspektive der Dystopie genähert. Dabei wurde zunächst der dystopische Film mithilfe Rick Altmans Genretheorie als eigenständiges Genre identifiziert und von verwandten Filmgenres, wie dem Science-Fiction-Film, abgegrenzt. Darauf folgte eine Filmgeschichte des dystopischen Filmes, welche, von den 20er Jahren an, die wichtigsten Vertreterfilme des Genres kurz vorstellt. Dabei wurde auch auf die verschiedenen gesellschaftlichen Problematiken, welche die jeweiligen Filme behandeln, aufgegriffen. Damit wurde einerseits gezeigt, dass der dystopische Film eine große Bandbreite an sozialen Fragestellungen anschneidet. Andererseits wurde damit ebenfalls gezeigt, dass er immer ein Produkt seiner Zeit ist, und dass, wenn er Hoffnung produziert, diese immer im zeitgeschichtlichen Kontext betrachtet werden muss.

Im dritten und letzten Überkapitel der vorliegenden Arbeit wurde am Beispiel des Spielfilmes *Jessica Forever* exemplarisch gezeigt, auf welche Weise Filme, die dem dystopischen Genre zugeschrieben werden können, Hoffnung produzieren. Hierfür wurde in einem vorbereiteten Schritt die „Krise der Männlichkeit“ sowie die aus ihr entstandenen maskulinistische Radikalisierung und Incel-Bewegung erläutert und als aktuelles gesellschaftliches Problem beleuchtet. Auf dieser Grundlage konnte betrachtet werden, welche Elemente innerhalb *Jessica Forever* Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft produzieren. Es wurde bewiesen, dass der Film durch unter anderem Dialoge, Charakterentwickelungen, Kameraeinstellungen, ausgewählte Spezialeffekte oder Schnittsetzung es schafft, gleichermaßen sein Publikum zu warnen, als auch Narrative der Gegenwehr und Lösungsvorschläge zu bieten, um somit Hoffnung zu erzeugen.

In der vorliegenden Arbeit wurde sich fast ausschließlich mit dem dystopischen Film und seinen hoffnungsschaffenden Prozessen beschäftigt, dabei gibt es, wie das erste

Kapitel zeigt, viele weitere Formen der Utopie – die alle auf ihre Weise hoffnungsproduzierend sind. Interessant für eine weiterführende Analyse wäre es daher, aufbauend auf der in dieser Arbeit vielzitierten Abhandlung *Bilder einer besseren Welt* von Simon Spiegel, zu betrachten, wie eutopische Filme kinematografisch Hoffnung im blochschen Sinne produzieren. Hierfür könnten die in *Bilder einer Besseren Welt* von Spiegel angeführten Filme herhalten, oder es könnten neue Filme, die eutopischen Kriterien entsprechen, gefunden werden. Sobald eine Analyse der Hoffnungsproduktion im eutopischen Film durchgeführt wurde, könnte es sich als durchaus fruchtbar erweisen, diese im direkten Vergleich zur Analyse der Hoffnungsproduktion im dystopischen Film zu betrachten. Auf diese Weise könnte das gesellschaftsverändernde Moment, die treibende Kraft der Utopie genauer erforscht werden und die Brücke zwischen Filmwissenschaft und *Utopian Studies* weiter ausgebaut werden.

5. Literaturverzeichnis

Alice, Amelie. *The Problem with Blade Runner 2049 and Toxic Masculinity*. *Medium*, 25. Oktober 2017. https://ameliealice.medium.com/the-problem-with-blade-runner-2049-and-toxic-masculinity-20b5e0fa0247.

Allison, Anne. *Cyborg Violence: Bursting Borders and Bodies with Queer Machines*. *Cultural Anthropology* 16, Nr. 2 (1. Januar 2001): 237–65. https://doi.org/10.1525/can.2001.16.2.237.

Altman, Rick. *Film/Genre*. Reprint. London: BFI Publishing, 2012.

———. *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

Apelt, Maja; Bode Ingo; Hasse, Raimund; Meyer Uli; Von Groddeck, Victoria; Wilkesmann Maximiliane; Windeler Arnold, Hrsg. *Handbuch Organisationssoziologie*. Living reference work. Wiesbaden: Springer VS, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15953-5.

Bacci, Francesco. *The Originality of THE HANDMAID'S TALE and THE CHILDREN OF MEN: Religion, Justice, and Feminism in Dystopian Fiction*. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 3, Nr. 2 (1. Januar 2017): 154–72.

Backman Rogers und Mulvey, Laura, Hrsg. *Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*. Bd. 5. The key debates. Mutations and appropriations in European film studies. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015. https://muse.jhu.edu/book/66283/.

Balasopoulos, Antonis. *Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field*. *Utopia Project Archive, 2006-2010, ed. Vassilis Vlastaras. Athens: School of Fine Arts Publications*, 1. Januar 2011. https://www.academia.edu/1008203/_Anti_Utopia_and_Dystopia_Rethinking_the_Generic_Field_.

Bloch, Ernst. *Geist der Utopie*. Bearbeitete Neuauflage der 2. Fassung von 1923. Bd. 3. Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

———. *The principle of hope*. Herausgegeben von Neville Plaice. 1. MIT paperback ed. Bd. 1. Studies in contemporary German social thought. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.

Booker, Marvin Keith, Hrsg. *Dystopia*. Critical insights. Ipswich, Massachusetts: Salem Press a division of EBSCO Publishing, 2013. https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=500796.

Bould, Mark; Butler, Andrew M.; Roberts, Adam; Vint, Sherryl, Hrsg. *The Routledge companion to science fiction*. First edition. Routledge literature companions. London; New York: Routledge, 2009. https://doi.org/10.4324/9780203871317.

Camus, Albert. *Albert Camus contre la peine de mort*. Paris: Gallimard, 2011.

Claeys, Gregory. *News from Somewhere: Enhanced Sociability and the Composite Definition of Utopia and Dystopia*. *History (London)* 98, Nr. 330 (1. Januar 2013): 145–73.

Connell, Raewyn. *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 4. durchgesehene und Erweiterte Aufl. 2015. Bd. 8. Springer eBook Collection. Wiesbaden: Springer VS, 2015. https://doi.org/10.1007/978-3-531-19973-3.

Cuder Dominguez, Pilar. *New Heroes on Screen. Prototypes of Masculinity in Contemporary Science Fiction Cinema*. *Comunicar (Huelva, Spain)* 16, Nr. 32 (1. Januar 2009): 256–256.

Czigányik, Zsolt. *Living in the End Times: Utopian and Dystopian Representations of Pandemics in Fiction, Film, and Culture*. *Utopian Studies* 32, Nr. 2 (1. Januar 2021): 442–49. https://doi.org/10.5325/utopianstudies.32.2.0442.

Deutscher Bundestag - Wissenschaftliche Dienste. *Führt die Nutzung gewalttätiger Computerspiele zu Aggressionen?: Ausarbeitung*, 1. Januar 2006. https://www.bundestag.de/resource/blob/412164/886df268546152fbf9e2b14908d01ba2/WD-9-223-06-pdf-data.pdf.

Emirbayer, Mustafa; Mische Ann. „What Is Agency?“ *American Journal of Sociology* 103, Nr. 4 (1. Januar 1998): 962–1023. https://doi.org/10.1086/231294.

Endter, Heike. *Ökonomische Utopien und ihre Bilder in Science-Fiction-Filmen*. 1. Aufl. Nürnberg: Verl. für Moderne Kunst, 2011.

Fitting, Peter. *A Short History of Utopian Studies*, 1. März 2009. https://www.depauw.edu/sfs/backissues/107/fitting107.htm.

Franck, Katharina. *The future is a thing of the past': Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*, 2010.

Fuchs, Christian. *Die Bedeutung der Fortschrittsbegriffe von Marcuse und Bloch im informationsgesellschaftlichen Kapitalismus*. In *Utopie kreativ*, 724–36, o. J.

Heinze, Carsten; Moebius, Stephan; Reicher, Dieter. *Perspektiven der Filmsoziologie*. 1. Aufl. Bd. 62. Theorie und Methode. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2012. https://elibrary.utb.de/doi/book/10.1453/9783744505031.

IDEOLOGY THEORY PRACTICE. „Dystopia and social theory“, 19. Oktober 2021. https://www.ideology-theory-practice.org/blog/dystopia-and-social-theory.

Kac-Vergne, Marianne. *Le féminisme au secours des franchises de science-fiction : le cas de Mad Max : Fury Road (2015) et Ghostbusters (2016*). *ReS Futurae*, Nr. 17 (1. Januar 2019). https://doi.org/10.4000/resf.9419.

———. *Masculinity in contemporary science fiction cinema: Cyborgs, troopers and other men of the future*. First edition. Bd. 2. Library of gender and popular culture. London, England: I.B. Tauris & Co. Ltd; Bloomsbury Publishing, 2017. https://doi.org/10.5040/9781350987142?locatt=label:secondary_bloomsburyCollections.

Kaiser, Susanne. *Politische Männlichkeit: Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen*. Bd. 2765. edition suhrkamp. Berlin: Suhrkamp, 2020. https://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783518767382.

Kimmel, Michael S. *Handbook of studies on men & masculinities*. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 2005. https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=467093.

King, Geoff; Krzywinska, Tanya. *Science fiction cinema: From outerspace to cyberspace*. Repr. Bd. 3. A Wallflower paperback. London: Wallflower Press, 2006.

Krah, Hans. *Apokalypsenfilme* in *Das Lexikon der Filmbegriffe*, 11. Oktober 2022. https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:apokalypsenfilme-1274.

Möhle, Daniel. https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/j:jumpscare-8476, o. J.

Moine, Raphaelle. *Les genres du cinema*. Collection „Nathan cinema“. Paris: Nathan, 2003.

Moylan, Tom. *Demand the impossible: Science fiction and the utopian imagination*. New York, NY: Methuen, 1986.

———. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Routledge, 2018. https://ebookcentral.proquest.com/lib/gbv/detail.action?docID=5323329.

———. *The Necessity of Hope in Dystopian Times: A Critical Reflection*. *Utopian Studies* 31, Nr. 1 (1. Januar 2020): 164–93. https://doi.org/10.5325/utopianstudies.31.1.0164.

Moylan, Tom; Baccolini, Raffaella. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Hoboken: Taylor and Francis, 2013. https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=1574860.

Pohl, Nicole. *Utopian Studies*, o. J. https://www.psupress.org/journals/jnls_utopian_studies.html.

Rabkin, Eric S.; Greenberg, Martin Harry; Olander, Joseph D. *No Place Else : Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*. Alternatives. Carbondale, Ill: Southern Illinois University Press, 1983. https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=22301&site=ehost-live.

Sargent, Lymann Tower. *The Three Faces of Utopianism Revisited*. *Utopian Studies* 5, Nr. 1 (1. Januar 1994): 1–37.

Scheibelhofer, Paul; Sulzenbacher, Stefan; Sengelin, Johannes. *Kritische Männlichkeitenforschung und Medien*. In *Handbuch Organisationssoziologie*, herausgegeben von Maja Apelt, Ingo Bode, Raimund Hasse, Uli Meyer, Victoria von Groddeck, Maximiliane Wilkesmann, und Arnold Windeler, 1–13. Living reference work. Wiesbaden: Springer VS, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-658-20712-0_9-1.

Shelton, Robert. *The Utopian Film Genre: Putting Shadows on the Silver Screen*. In *Utopian Studies 4/2, 18–25*, o. J.

Shor, Francis. *Guns and Gender Roles in Dystopian Settings*. *Utopian Studies* 33, Nr. 1 (1. Januar 2022): 76–89. https://doi.org/10.5325/utopianstudies.33.1.0076.

Spiegel, Simon. *Bilder einer besseren Welt: Die Utopie im nichtfiktionalen Film*. Bd. Band 40. Zürcher Filmstudien. Marburg: Schüren, 2019. http://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783741000829.

———. *Die Konstitution des Wunderbaren: Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Bd. 16. Zürcher Filmstudien. Marburg: Schüren, 2007.

Utopian Studies 4/2, 18–25, o. J.

Utopie kreativ, o. J.

UTOPIE kreativ, S. 724-736, o. J.

Vieira, Fátima. *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. 1st ed. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=1336784.

Walker, Kurt. *Bastions of Love: A Conversation with Caroline Poggi and Jonathan Vinel* (2018), online verfügbar unter: https://mubi.com/de/notebook/posts/bastions-of-love-a-conversation-with-caroline-poggi-and-jonathan-vinel, zuletzt aktualisiert am 15.09.2018, zuletzt geprüft am 23.02.2023.“, o. J.

Winter, Rainer. *Filmsoziologie: Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. Quintessenz Studium. München: Quintessenz-Verl., 1992.

Zirnstein, Chloé. *Zwischen Fakt und Fiktion: Die politische Utopie im Film*. Bd. 6. Beiträge zur Politikwissenschaft. München: Utz, 2006.

6. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: POV-Perspektive der Bootsfahrt..... 51

Abbildung 2: Kevins Waffenauswahl 52
Abbildung 3: Michael und Camilles erste Begegnung am Strand 54
Abbildung 4: Lucas' Monolog 55
Abbildung 5: Lucas' Monolog 56
Abbildung 6: Jessica setzt sich zu Raiden 60
Abbildung 7: Kevin verletzt sich selbst mit einem Messer 63
Abbildung 8: Die Waisen bilden einen Kreis um Jessica und Kevin 67
Abbildung 9: „Jessica on t'aime" 67

Bei allen Abbildungen handelt es sich um Screenshots ab der DVD-Disk von *Jessica Forever* (2019).

7. Version courte en langue française - La production d'espoir dans le cinéma dystopique

7.1. Introduction

Au moment de la rédaction de ce mémoire de master, nous vivons des temps extrêmement incertains. Chaque jour, nous sommes confrontés à des scénarios et des histoires prétendument dystopiques : le changement climatique en perpétuelle progression, les inégalités sociales persistantes, l'instabilité politique et la guerre sont devenus des constantes de l'actualité et de la conscience collective ; espérer des temps meilleurs semble déplacé et est qualifié de naïf et éloigné de la réalité. Il est donc d'autant plus compréhensible que ce sentiment général se reflète au cinéma, la littérature ou encore les arts plastiques. Ces œuvres dystopiques décrivent souvent un monde dans lequel les lueurs d'espoir et l'optimisme sont rares, où règne une atmosphère de nihilisme et de désespoir. Les problèmes actuels et les défis sociaux de notre réalité y sont représentés sous une forme potentialisée, dressant ainsi le portrait d'un monde des plus invivables. Mais malgré ces sombres descriptions, les œuvres dystopiques peuvent aussi – ainsi l'hypothèse de ce mémoire – permettre une production d'espoir et de résistance face à la misère. Car bien que les récits dystopiques soient considérés comme l'expression de nos peurs et de nos incertitudes, ils peuvent aussi être considérés comme une possibilité d'aborder des thèmes de crise et aider à trouver de nouvelles perspectives et des solutions. Le cinéma se prête particulièrement bien à une telle étude, car il donne une image et un son aux scénarios dystopiques et les rend sensoriellement perceptible. Il semble donc particulièrement intéressant d'examiner comment l'espoir est généré dans le cinéma dystopique et d'analyser en quoi cet espoir peut contribuer à promouvoir des changements sociaux.

Afin de résoudre de quelle manière le cinéma dystopique produit de l'espoir, ce mémoire se divise en deux chapitres : Un premier chapitre (*Utopies, dystopies et la force du rêve utopique*) de nature théorique, suivit d'un deuxième (*Exemple de production d'espoir dans le cinéma dystopique*) de nature pratique et analytique.

Le premier chapitre définit les notions d'utopie et de dystopie utilisées dans ce travail, en présentant origine et leurs différences. Ensuite, la notion philosophique d'espoir selon Ernst Bloch est examinée dans le contexte des *Utopian Studies*. Ce chapitre met également l'accent sur la fonction de l'utopie, consistant à incarner le "rêve d'une vie

meilleure", et montre dans quelle mesure l'utopie peut être considérée comme un moteur de changement social. Ce chapitre présente également la propriété de la dystopie à produire de l'espoir.

Le deuxième chapitre présente un exemple d'analyse cinématographique de la production d'espoir dans le cinéma dystopique. Au cours de cette analyse, seront étudiés les éléments et les processus cinématographiques qui permettent de générer de l'espoir. Le film choisi à cet effet est *Jessica Forever* du duo de réalisateurs*trices Caroline Poggi et Jonathan Vinel, sorti en 2018. L'analyse du film est précédée d'une contextualisation sociopolitique qui situe la production d'espoir dans *Jessica Forever* dans notre actualité.

7.2. Utopie, dystopie et le rêve d'un monde meilleur

Avant d'aborder la dystopie au cinéma, il est nécessaire d'expliquer ce qu'est le concept de dystopie en général et comment celui-ci est défini, théorisé et classé par les chercheurs spécialisés dans ce domaine. Pour ce faire, nous examinerons dans un premier temps le concept général d'utopie. Dans un deuxième temps, sera examiné la dystopie en tant que sous-catégorie de l'utopie afin de pouvoir expliquer, dans un troisième temps, la force des récits utopiques et ce que Ernst Bloch appelle le "rêve d'une vie meilleure".

Sur le plan théorique, la dystopie peut être subordonnée au concept d'utopie créé par l'humaniste britannique Sir Thomas Morus. Ce terme, dérivé de l'œuvre *Utopia* de Morus publiée en 1516, est composé du préfixe grec ancien "*u*" ou "*ou*", qui signifie "*non*" ou "*pas*", et du mot "*tópos*", qui signifie "*lieu*". Une utopie est donc, tout d'abord, un lieu inexistant - un lieu qui n'existe pas en dehors de notre imagination. Cette approche étymologique semble donner une certaine largeur au concept de l'utopie, car toute forme de fiction pourrait ainsi être subordonnée à celle-ci, les concepts d'utopie et de fiction ne pourraient pas être distingués l'un de l'autre. Selon Lyman Tower Sargent, l'un des principaux chercheurs dans le domaine des *Utopian Studies*, la différence entre l'utopie et la fiction réside dans la possibilité d'évaluer clairement le lieu imaginaire en question :

The primary characteristic of the Utopian place is its non-existence combined with a topos - A location in time and space - to give verisimilitude. In addition, the place

must be recognizably good or bad or at least would be so recognized by a contemporary reader. All fiction describes a no place; Utopian fiction generally describes good or bad no places.[168]

Pour être identifiées comme utopies, celles-ci doivent donc être décrites comme clairement bonnes ou mauvaises. Cela ne signifie pas pour autant que les utopies, si elles sont décrites comme clairement meilleures que le monde des lecteurs, doivent s'approcher de la perfection. En effet, l'idée courante selon laquelle les utopies doivent être parfaites et dépourvues de tout mal est une idée erronée qui ne reflète pas la réalité des œuvres utopiques. Depuis l'*Utopia* de Morus, le but des œuvres utopiques n'a jamais été de créer un monde parfait, mais plutôt un monde qui n'aurait jamais pu exister dans la réalité, ou qui n'a jamais pu voir le jour. La perfection dans les récits utopiques est l'exception et non la norme.

La dystopie, également appelée "utopie négative", est une forme d'utopie qui représente des sociétés inexistantes ayant évoluées dans un lieu et une époque fictifs pour devenir "pires" que celles des lecteur*trices. Le terme dystopie est dérivé de celui d'utopie, le préfixe "*dys*" (en grec ancien : différent de la norme, mauvais) remplaçant ici le "*ou*" de l'utopie. Bien qu'une première utilisation du terme remonte à la fin du XVIIIe siècle, le terme de dystopie n'est véritablement entré dans le langage courant qu'au cours du XXe siècle et est défini par Sargent comme suit :

Dystopia or negative Utopia: 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. [169]

En effet, au cours du XXe siècle, l'eutopie a été progressivement remplacée par la dystopie en tant que catégorie dominante des œuvres utopiques. La première cause de ce changement seraient, selon Tower Sargent, les deux guerres mondiales, mais aussi

Korea, Vietnam, the Middle East, Northern Ireland, the Gulag Archipelago, the rising rate of violent crime, the Cold War, the apparent failure of the welfare state, ecological disaster, corruption, and now the upsurge of ethnic and tribal slaughter in Eastern Europe and Africa[170]

[168] Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*, p. 5.
[169] De même, p. 9.
[170] De même, p. 26.

auraient été à l'origine du succès et de la diffusion des récits dystopiques au XXe siècle. Il soutient que les dystopies naissent de positions d'opposition à des conflits réels, à des injustices et à des systèmes politiques totalitaires :

Much of the original basis for the antiutopian position came from anticommunism or antifascism. It was transformed first by the coalescence of these two positions into an anti-totalitarian position and transformed second by the development of dystopia. More than any past age the twentieth century has appeared to reject hope. There was a complete loss of confidence, but it seemed, and to many still seems, justified. The catalogue of the twentieth century has been read as nothing but failure (…). Not surprisingly this has led to pessimism about the ability of the human race to achieve a better, and the dystopia warning that things could get even worse became the dominant Utopian form.[171]

C'est ainsi que le 20e siècle, avec ses crises mondialisées, ses systèmes d'exploitation capitalistes poussés à l'extrême et l'écart croissant entre pauvreté et richesse, est devenu le terreau idéal pour les récits dystopiques.

L'opposition directe entre utopie et dystopie, ou le traitement de ces concepts comme leur contraire respectif, est toutefois erronée, comme l'explique Maria Varsam. En effet, selon Varsam, la société représentée est toujours évaluée d'un certain point de vue. C'est ainsi que des œuvres utopiques, perçues comme dystopiques par certains auteurs*trices et lecteurs*trices, sont identifiées comme idéales par d'autres :

Because of the range of the visions, one writer's eutopia is another writer's dystopia, an issue that remains problematic in the history of interpretation of texts ranging from Plato's The Republic to modern day works.[172]

Une fois les concepts d'utopie et de dystopie définis, il convient d'expliquer ce que l'on entend par le "rêve d'une vie meilleure" et quelle est la force de changement social qui en émane. Pour ce faire, nous nous appuierons principalement sur le philosophe Ernst Bloch qui, dans son ouvrage *Le Principe espérance*, considère l'espoir comme la base théorique du progrès social.

Dans *Le Principe espérance*, Bloch explique que les éléments utopiques ne se retrouvent pas seulement dans les récits littéraires de sociétés quasi idéales comme

[171] De même, p. 26.
[172] Varsam, Maria dans Moylan, Tom (2013): *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Hoboken: Taylor and Francis, p. 205.

ceux de *L'État* de Platon ou de l'*Utopia* de Morus. Au contraire : il affirme qu'une multitude de pratiques culturelles peuvent contenir un esprit utopique, et cite notamment comme exemples „*day-dreams, fairy-tales, myths, travellers's tales, the sea voyages of medieval Irish monks, and the alchemists' attempts to sythesizes gold*"[173]. Selon Bloch, toutes ces pratiques, très différentes les unes des autres, incarnent le "rêve d'une vie meilleure". Il affirme aussi que d'autres formes plus larges d'activités culturelles, comme l'architecture ou la musique, peuvent être considérées comme utopiques si elles dépassent leur contemporanéité et se dirigent vers un avenir transformé, pas encore atteint :

Not only a broader field of literature, but also architecture and music may be important vehicles of utopia. What binds this diverse mass of material together is that all of it can be seen as embodying "dreams of a better life". All of it ventures beyond the present reality, and reaches forward to a transformed future.[174]

Il est ainsi envisageable que le cinéma, à côté de la musique et de l'architecture mentionnés par Bloch, pourrait également contenir ce rêve d'une vie meilleure.

Il est important d'observer que les éléments porteurs d'utopie représentent à la fois la pratique profondément humaine du désir et le désir en soi. Ainsi, un avenir naissant, qui n'existait jusqu'à présent que dans le cadre du possible, peut être anticipé et relié à un présent encore façonnable. Comme l'explique Ruth Levitas, selon Bloch, c'est ainsi que les utopies peuvent avoir un impact concret sur l'avenir :

It [utopia] embodies both the act of wishing and what is wished for. Wishing is a crucially important human activity, not just because the range and variety of the content of wishes is an interesting aspect of cultural anthropology. The importance of utopian wishes hinges on the unfinishedness of the material world. The world is in a constant state of process, of becoming. The future is "not yet" and is a realm of possibility. Utopia reaches toward that future and anticipates it. And in so doing, it helps to effect the future.[175]

Ainsi, selon Bloch, l'utopie peut être comprise comme l'espoir d'un avenir meilleur, celui-ci n'existant pas « *as emotion (…) but more essentially as a directing act of*

[173] Levitas, Ruth. „*Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia*." Dans: Utopian Studies 1, no. 2 (1990): 13–26. http://www.jstor.org/stable/20718998, p. 14.
[174] De même.
[175] Levitas, Ruth. „*Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia*." Dans: Utopian Studies 1, no. 2 (1990): 13–26. http://www.jstor.org/stable/20718998, p. 14.

cognitive kind ». Dans le contexte blochérien, l'espoir n'est donc pas une émotion particulière ressentie, mais une pulsion humaine fondamentale et réelle qui veille à l'amélioration des conditions de vie humaine en incitant à atteindre des réalités qui n'existent pas encore. Les utopies ne sont donc pas seulement l'incarnation d'attentes, mais sont aussi capables d'aller de l'avant et d'être le catalyseur d'un avenir meilleur. L'espoir décrit par Bloch fait donc office *d'agency* pour les sociétés, afin que d'éventuels futurs, que l'on espère meilleurs, puissent être atteints.

Les utopies peuvent donc être traitées comme la force motrice d'une société, une force qui fait évoluer la société, qui donne l'impulsion de regarder vers l'avant et de changer l'avenir pour le mieux. Cette lecture très positive de l'utopie par Bloch est mise en relation par Lyman Tower Sargent avec les théories du futurologue néerlandais Fred Polak. Polak affirme que les utopies font avancer le développement de la condition humaine et que la persévérance d'une civilisation est liée à l'existence d'une tradition utopique. Il convient de souligner que, comme chez Bloch, l'espoir d'un avenir meilleur est incarné par des pratiques culturelles. Polak affirme ainsi que la force motrice de l'utopie provient avant tout des représentations de sociétés futures et éventuelles :

Their essential argument is that our images of the future help to shape our actual future. Put another way, social forms follow expectations or, negatively, forms that are inconceivable are unlikely to arise. The corollary is that if people's expectations are positive, if they believe that they can or will improve their lives, they are more likely to do so than if their expectations are negative. If they believe that life cannot get better, or that it is certain to get worse, they will not seek improvement of their condition, and it is likely that even their most dire predictions will be fulfilled.[176]

Tout comme Bloch, Fred Polak affirme que les représentations imagées de l'avenir influencent un avenir en cours de création. Pour lui, le concept de rêve joue ici un rôle décisif, sans rêve, les sociétés ne pourraient pas assurer leur pérennité :

If Western man now stops thinking and dreaming the materials of new images of the future and attempts to shut himself up in the present, out of longing for security and for fear of the future, his civilization will come to an end. He has no choice but to dream or to die, condemning the whole of Western society to die with him.[177]

[176] Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. Dans: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37, p. 27.
[177] Sargent, Lyman Tower (1994): *The Three Faces of Utopianism Revisited*. Dans: Utopian Studies 5 (1), S. 1–37, p. 25.

Ainsi, rêver, espérer, ou quel que soit le nom que l'on donne à la quête d'un avenir meilleur, peut être considéré comme essentiel pour l'humanité. De plus, comme l'explique Tower Sargent, les représentations de cet avenir meilleur peuvent fournir la force de lutter contre les inégalités sociales, d'entreprendre un changement social, de s'opposer aux abus et, en général, de changer la société pour les générations futures afin d'en faire un lieu (encore) plus vivable. Pour que la société puisse être changée, il faut une vision, un objectif à atteindre.

Avant d'examiner le potentiel de transformation inhérent à la dystopie, il convient de clarifier la notion de progrès social par l'espoir d'une vie meilleure. En effet, le progrès social recherché ne doit pas être glorifié de manière indifférenciée, notamment parce qu'il est toujours issu d'un contexte particulier. Il a par exemple été utilisé dans le passé par les puissances coloniales pour justifier leur impérialisme, les génocides racistes, l'esclavage, l'exploitation des ressources naturelles et bien d'autres crimes. Ainsi, dans de nombreux cas, la "vie meilleure" promise par le progrès social n'est pas une "vie meilleure" pour une majorité, mais pour une classe privilégiée qui renforce sa position de pouvoir en tirant profit de l'exploitation et de l'affaiblissement d'autrui. Le progrès n'est donc pas automatiquement synonyme d'amélioration universelle des conditions de vie et doit donc toujours être remis en question en fonction de son contexte.

Après avoir montré que les représentations utopiques d'éventuels futurs non encore atteints font naître l'espoir d'une vie meilleure, l'on peut se demander en quelle mesure la dystopie, sous-catégorie de l'utopie, à son tour produit de l'espoir.

Ainsi il sera argumenté ci-après que les dystopies, ou plutôt leurs représentations, recèlent justement un grand potentiel d'espoir. Selon Graham J. Murphy, entre autres, les dystopies peuvent en effet être porteuses d'espoir à deux niveaux différents, d'une part au niveau narratif, d'autre part au niveau de l'interprétation :

> [*The dystopia is*] *also locating hope in perhaps unexpected places: sites of resistance both within the narrative and, perhaps more importantly, within those readers who heed its warnings.*[178]

[178] Murphy, Graham J. dans Bould, Mark; Butler, Andrew M.; Roberts, Adam; Vint, Sherryl (Hg.) (2009): *The Routledge companion to science fiction*. First edition. London, New York: Routledge (Routledge literature companions), p. 4.

Sur le plan narratif, les dystopies suscitent l'espoir d'une vie meilleure grâce à la capacité des protagonistes a lutter contre une société oppressante et indigne d'être vécue. Cette narration de la résistance, de la rébellion, qui naît d'un désir d'échapper à la misère et de rendre la vie plus supportable, peut donner aux spectateurs le courage de faire comme les protagonistes et lancer en eux l'impulsion d'œuvrer pour une société meilleure.

Le deuxième type de production d'espoir par la représentation de dystopies provient du fait qu'elles fonctionnent comme des avertissements. Lyman Tower Sargent décrit dans *The Three Faces of Utopianism Revisited* que de nombreuses dystopies sont des avertissements auto-conscients. Ce sont des avertissements, ce qui implique qu'un choix, et donc un espoir, est encore possible. Les dystopies sont, comme le décrit le début de ce chapitre, des sociétés fictives émergeantes d'une historicité alternative, nettement pire que la nôtre. Comme précédemment expliqué, la dystopie est la conséquence d'un mauvais comportement humain et social et une vision de la manière dont les sociétés peuvent évoluer dans la "mauvaise" direction : *The dystopia is presented as what has happened as a result of human behaviour, of people messing up.*[179]

Le fait que la dystopie fonctionne comme une mise en garde contre un comportement humain « tournant mal » implique que cet état dystopique n'est pas encore réalisé pour la société, et qu'il existe donc encore une possibilité de ne pas le laisser se produire. Cette possibilité de ne pas laisser sa propre société dériver vers une dystopie réelle est porteuse d'espoir. Il s'agit d'espérer pouvoir arrêter et contrecarrer des processus sociaux négatifs. Les dystopies suscitent donc l'espoir en faisant office d'avertissement : elles doivent rester un chemin non emprunté dans la réalité, un chemin qu'il convient d'éviter.

Ce caractère d'avertissement est encore renforcé par le fait que, même si les dystopies sont toujours des lieux fictifs, elles se déroulent toujours, selon Moylan, dans un espace et un temps déterminés. Cela leur permet d'exister dans le cadre du possible malgré leur éloignement de la réalité: "*Topos implies that the Utopia must be located spatially and temporally; even though nowhere, it must have some place, this is, of*

[179] Tower Sargent, Lyman dans Vieira, Fátima (2013): *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*. 1st ed. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 12.

course, a device for imparting reality making it seem possible rather than impossible".[180]

Dans ce premier chapitre théorique, l'utopie a d'abord été définie pour le présent travail et il a été montré dans quelle mesure elle sert de terme générique qui comprend des projets de sociétés fictives pouvant être classées en "meilleur que sa propre société" et "pire que sa propre société". Il a été démontré que cette classification et les nuances dans la narration permettent d'identifier la sous-catégorie de la dystopie, qui est au cœur de ce travail. Ensuite, il a été expliqué par le biais des théories du philosophe Ernst Bloch que l'utopie est toujours porteuse d'espoir. Cet espoir se conçoit comme "l'espoir d'une vie meilleure" et naît de deux manières différentes au sein des récits dystopiques.

7.3. Exemple de production d'espoir au cinéma dystopique

Pour démontrer de manière exemplaire le procès de production d'espoir au cinéma dystopique a été choisi le film *Jessica Forever* de Caroline Poggi et Jonathan Vinel, produit en 2018. Pourquoi avoir choisi ce film plutôt qu'un autre ? Tout d'abord, il se prête en tant qu'objet d'observation, car il n'a pas bénéficié d'une grande attention médiatique en raison de son apparition récente et de son contexte de production relativement restreint. Il n'a donc pas encore fait l'objet d'une étude scientifique - ce qui peut lui permettre de fournir des connaissances nouvelles et actuelles sur le genre dystopique. De plus, *Jessica Forever* se prête à une analyse de l'espoir, car celui-ci est mentionné à plusieurs reprises dans le film, notamment par le biais du concept de "changement". Enfin, *Jessica Forever* est un sujet intéressant pour analyser l'espoir, car le film aborde des thèmes qui ne sont pas encore courants au sein du genre dystopique. Ainsi, comme nous le verrons en détail dans la démonstration suivante, le film porte un regard critique sur la masculinité et sur les violences misogynes qui en découlent. Une analyse du film de Poggi et Vinel peut donc également fournir d'intéressantes perspectives sur la production d'espoir dans le cinéma dystopique actuel, mais aussi sur les thèmes de société qu'il aborde, grâce à son traitement de problématiques originales et actuelles. Pour cette analyse, il sera dans un premier temps observé, en quoi *Jessica Forerver* dépeint un monde qui doit être compris

[180] Moylan, Tom (2018): *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Routledge, p. 72.

comme la conséquence d'une « crise de la masculinité ». Dans cette étape, nous montrerons également que la masculinité représentée dans le film fait office d'avertissement, et donc d'espoir. Dans un deuxième temps, nous analyserons dans quelle mesure *Jessica Forever* propose des solutions alternatives aux stratégies de violence masculine, qui peuvent également être considérées comme porteuses d'espoir.

Jonathan Vinel et Caroline Poggi décrivent *Jessica Forever* comme un film qui se déroule dans le présent mais dans une sorte de monde parallèle - c'est-à-dire un film qui explore l'idée utopique d'une évolution historique alternative également décrite par Darko Suvin. Malgré l'attribution d'un monde parallèle, la société dans laquelle se déroule le film doit être comprise comme une conséquence de la nôtre. Elle amplifie les problématiques actuelles - comme cela est généralement le cas au sein du genre dystopique -, les repense de manière effrayante et crée de l'espoir, notamment grâce à son effet dissuasif. Le thème principal repris et exagéré jusqu'à la dystopie par *Jessica Forever* est la « crise de la masculinité », ou plutôt les conséquences violentes de la crise de la masculinité, entre autres traitées par Susanne Kaiser dans sa monographie *Politische Männlichkeit*[181] parue en 2020. Nous présenterons donc tout d'abord ces problématiques actuelles, avant de construire un pont entre le phénomène des *incels* (qui, comme nous l'expliquerons ensuite, sont une conséquence de la crise de la masculinité) et le film de Jonathan Vinel et Caroline Poggi et sa production d'espoir.

Depuis quelques années, c'est-à-dire depuis que les courants de pensée féministes sont largement acceptés dans le monde occidental, que l'égalité entre les sexes fait l'objet d'un certain consensus, que les études de genre sont devenues des sujets académiques établis et que la critique de la masculinité hégémonique - telle que la décrit par exemple Raewyn Connel dans *Masculinities* - est devenue monnaie courante, on constate une réaction aux profonds bouleversements de la domination masculine. Selon la journaliste et politologue Susanne Kaiser, cette réaction s'explique par le fait que l'évolution de ces dernières années a fait disparaître l'évidence d'une masculinité hégémonique incontestée. Cela ne signifie pas que notre société se retrouve libérée d'une masculinité hégémonique, ni même que le patriarcat est en cours d'effondrement, mais plutôt que nous assistons de nos jours - dans les pays industrialisés - à un certain effondrement de la légitimation du patriarcat. Le

maintien séculaire des privilèges masculins perd sa légitimé, ce qui entraine une critique du patriarcat sur le plan éthique, normatif et discursif. Cette mise en difficulté du patriarcat est ce que nous appellerons tout au long de ce chapitre la « crise de la masculinité ». Ce terme ne réfère pas à une crise du concept de masculinité en soi, mais d'une remise en question et d'une érosion du rôle de la masculinité et de son statut au sein du système social. Ainsi, lorsque nous parlons de « crise de la masculinité » dans ce travail, il faut comprendre qu'il s'agit d'une crise de l'ordre des genres dans son ensemble, d'un ébranlement de la légitimité de la masculinité.

Selon Kaiser, l'une des conséquences de la « crise de la masculinité » est le phénomène des *incels* (de l'anglais : « involuntary celibate » ; célibat involontaire). *incels* est un terme auto-désigné par des jeunes hommes vivant involontairement sans relations intimes ni romance. Ils échangent sur leur situation sur des forums Internet, sont de fervents partisans de la masculinité hégémonique et manifestent une haine extrême envers les femmes et les hommes sexuellement actifs. En outre, ils estiment généralement que les hommes - et surtout eux-mêmes - ont un droit naturel à avoir des rapports sexuels, qu'ils ont un droit naturel et fondamental sur les femmes. Le mouvement *incel* doit être compris par Kaiser comme une réaction misogyne, un backlash masculiniste à la crise de la masculinité. Ce sont des jeunes hommes qui se sentent menacés, effrayés, abandonnés et qui confondent la suppression des privilèges avec des processus de discrimination. Ils sont isolés socialement, n'ont que peu ou pas d'amis et encore moins de contact avec les femmes qu'ils réclament autant qu'ils haïssent ; ils fuient les réel et rencontrent des personnes partageant les mêmes idées sur divers forums Internet (pour la plupart) non réglementés (entre autres « 4Chan » et « Reddit »). Là, ils peuvent se conforter mutuellement en toute liberté dans leur vision misogyne du monde et fantasmer ensemble sur des actes de violence contre les femmes et la société.

Différents attentats terroristes de ces dernières années montrent que cette violence ne relève pas toujours de l'imagination. La radicalisation numérique d'*incels* arrive progressivement à se propager dans le monde réel, comme le prouve le cas tragiquement célèbre d'Eliott Rodger. Rodger, qui est souvent traité comme l'archétype *incels*, a causé la mort de sept personnes - dont lui-même - lors d'un attentat sur un campus universitaire en 2014, laissant derrière lui un manifeste imprégné de haine envers la société et les femmes, dans lequel le concept de l'« entitlement » (le « droit naturel ») est essentiel. Ce terme d'« entitlement » joue un rôle central dans son

manifeste ; Rodger est convaincu qu'il a un droit sur les femmes, rien que par son statut d'homme.

Kaiser remarque en outre que chez les *incels* - en particulier ceux qui deviennent effectivement mortellement violent - une inversion entre la réalité et le virtuel a lieu. La réalité matérielle est traitée comme si elle était un jeu et plusieurs actes terroristes de la dernière décennie ont été mis en scène comme des jeux de tir à la première personne. Cela ne veut pas dire que les jeux de tir à la première personne incitent les gens à commettre des actes terroristes, il est même scientifiquement prouvé que les représentations de la violence n'ont que peu ou pas d'effets sur la grande majorité des personnes qui les reçoivent, comme le prouvent des études du Parlement allemand de 2006. Cela prouve à quel point les jeunes hommes sont socialisés virtuellement, à quel point les jeux vidéo doivent être importants dans leur vie et, finalement, à quel point ils sont influencés par l'esthétique de ces mêmes médias. On observe également qu'une virilité soldatesque joue un rôle important pour ces *incels* violents. Les attentats sont perpétrés en tenue militaire, les armes sont fétichisées. Kaiser affirme qu'il doit être agréable pour ces perdants autoproclamés de se présenter comme des soldats d'élite, des combattants pour une organisation secrète.

Avant d'en venir à l'analyse de *Jessica Forever*, il est important de souligner que la problématique de la radicalisation violente des jeunes hommes par le biais d'internet et de ses forums est un phénomène récent, actuel, qui ne fait que prendre de l'ampleur. Dans ce contexte, le choix du film dystopique de Vinel et Poggi comme objet d'étude est d'autant plus intéressant qu'il répond à ces problématiques - décrites entre autres par Kaiser - et les traite de manière originale et cinématographique. Le film peut ainsi être considéré comme une réaction à l'actualité contemporaine.

Nous ne savons pas quels éléments précis dans le monde de *Jessica Forever* ont conduit de nombreux jeunes hommes à s'adonner à la violence et au meurtre, mais en constatant que son monde cinématographique ressemble au nôtre, on peut supposer que ses processus de radicalisation masculine sont similaires à ceux qui se produisent déjà dans notre monde. Par conséquent, les orphelins errants de *Jessica Forever* peuvent être assimilés aux *incels* violents et terroristes de notre monde réel, ou du moins à une version dystopique de ces derniers. Ces orphelins sont la conséquence d'un monde dans lequel aucune mesure n'a été prise contre la radicalisation des jeunes hommes, un monde dans lequel la violence des *Incels* est devenue la norme, un monde dans lequel il semble n'y avoir aucune autre alternative pour eux que la

mort. Donc quels sont les éléments du film qui permettent d'identifier les orphelins comme conséquence aboutie du mouvement *incel* ? Pour ce faire, il convient dans un premier temps de mettre en évidence l'esthétique virtuelle du film, dans un deuxième temps de présenter l'inadaptation sociale des orphelins et dans un troisième et dernier temps d'analyser l'attitude revendicative des orphelins. Sur cette base, la production d'espoir dans *Jessica Forever* peut être illustrée.

Tout d'abord, l'esthétique omniprésente des jeux vidéo et les codes visuels des *egoshooters* sont omniprésents dans tout le film. Ils confèrent au film l'inversion entre réalité et virtualité décrite par Kaiser, transforme l'image du film au point à la rendre quasi virtuelle, tel un jeu vidéo. Ainsi, le monde de *Jessica Forever* est semblable à l'espace vital des partisans du mouvement *incel*. En effet, tout au long du film, l'extrême netteté de l'image donne à chaque plan un aspect hyperréaliste. Cet hyperréalisme contraste avec les décors quotidiens et inertes provoquant un certain décalage – le même décalage entre réalité et virtualité décrit par Kaiser. De même, certains plans rappellent fortement, par la perspective de la caméra, ceux que l'on trouve habituellement dans les jeux vidéo. Combinées à l'extrême netteté de l'image, ils font ressembler les scènes du film à des séquences de jeux vidéo. Le premier exemple est la scène dans laquelle Lucas et Michael se rendent sur l'île en bateau, la caméra étant placée à la proue. Cela évoque la perspective POV, très courante dans les jeux vidéo, notamment les jeux de tir à la première personne et les jeux de course, où le regard de la caméra prend la place du regard des personnages en train de jouer. Il convient également de mentionner la vision que Lucas a de sa sœur, une vision qui fait référence à l'écran de sélection des personnages d'un jeu vidéo : tous deux se tiennent devant un fond noir et sont éclairés d'une lumière bleue artificielle tandis qu'un texte explicatif s'affiche à côté de leur tête. Enfin, le nom de Raiden est également emprunté au personnage principal du jeu vidéo *Metal Gear Solid 2*, comme l'ont confirmé Poggi et Vinel dans une interview.

L'élément suivant, qui met les orphelins en relation avec le mouvement *incel*, est leur inadaptation sociale - pour ne pas dire incompétence. Bien que le film ne montre pas d'orphelin isolés, leur difficulté à communiquer est néanmoins mise en évidence par les dialogues et le jeu des acteurs. Le langage utilisé par les orphelins semble généralement coincé, inhibé ; ils parlent peu entre eux, ne disent souvent que le strict nécessaire. Cela apparaît clairement lors de la première rencontre entre Camille et Michael sur la plage. Elle le salue et lui demande de l'eau, Michael a l'air sceptique,

ne répond pas mais lui tend une bouteille. Michael est visiblement mal à l'aise, il prend une part passive dans leur conversation : s'il répond, ce n'est que par des phrases brèves, il regarde le sol d'un air crispé et se montre touché lorsque Camille rit. L'anticonformisme de Michael se manifeste aussi visuellement : sur la plage, en plein soleil, il porte un gros sweat noir, capuche sur la tête. Il contraste ainsi non seulement avec le sable clair et le ciel d'un bleu éclatant, mais aussi avec Camille qui porte un bikini. Sa question : « Pourquoi tu ris ? » montre également qu'il ne comprend pas les interactions sociales, il ne comprend pas que pour Camille, il est étrange d'être en pull sur la plage. Il se sent, à l'instar d'*incels*, déconnecté de la réalité, de ses semblables, ils lui sont incompréhensibles. Par ailleurs, l'inadaptation sociale des orphelins est bien observable lorsque Michael et Lucas vont en soirée. La première chose que l'on remarque est que la musique, qui devient de plus en plus forte à mesure que l'on s'approche, est très différente de celle qui est jouée dans la villa des orphelins. Alors que la fête à la maison est rythmée par des sonorités house, plutôt accessibles, les orphelins sont reliés à une musique plutôt sombre et à des genres de "niche - en partie diégétique, comme dans la scène de danse. La musique diégétique qui passe cependant lors de la fête s'avère être un contraste avec l'espace vital des orphelins et montre qu'ils sont clairement séparés des adolescents et jeunes adultes « adaptés » croisés à la soirée. L'inadaptation sociale démontrée par les orphelins permet d'établir un lien avec le mouvement *incel*, dont les adeptes sont également des gens qui se considèrent incapable de construire des relations sociales.

Un autre point qui permet d'identifier les orphelins comme des *incels* est leur attitude revendicative tout aussi démesurée. De la même manière qu'Elliott Rodger proclame dans son terrible manifeste avoir un droit naturel aux relations sexuelles, à l'amour et au respect, Lucas proclame dans un monologue plein d'énergie des réclamations tout aussi démesurés et violentes.

Ce monologue commence par un gros plan de Lucas, passe par un plan rapproché, puis un plan rapproché, pour finir par un plan d'ensemble. A travers ce processus, le toit de la maison ainsi que le jardin de la villa occupée se dévoilent peu à peu ; nous comprenons que l'occupation de la villa fait partie de l'attitude revendicative de Lucas, que son monologue est sérieux et a des conséquences réelles. Les orphelins, pour lesquels Lucas agit en tant que représentant à travers la formule « nous » utilisé à ce moment-là, ont, à l'instar d'Elliott Rodger et des incels qu'il a inspiré, une forte attitude de revendication qui ne repose sur rien, si ce n'est d'être né (en tant qu'homme).

Lorsque Lucas déclare qu'il est né pour tout prendre, cela reflète les affirmations de Rodger et d'autres *incels* selon lesquelles ils sont légitimés à mener une bonne vie simplement parce qu'ils sont nés hommes. Ils revendiquent des positions d'autorité, d'influence, de richesse et d'autres formes de pouvoir, ainsi qu'un statut social, du prestige. L'affirmation de Lucas selon laquelle ils n'ont pas de droits et qu'ils prendront donc tout ce qu'ils veulent coïncide également avec l'idéologie des *incels* et des masculinistes, qui faussement pensent que les hommes sont aujourd'hui victimes de discrimination et sont désavantagés, discriminés et opprimés par rapport au reste de la société.

Plusieurs éléments du film permettent donc d'établir un lien entre les orphelins et le mouvement des *incels*. Comme les *incels*, ils évoluent dans un monde virtualisé, ont des difficultés à gérer le monde extérieur, à entretenir des relations sociales en dehors de leur communauté et nourrissent des revendications injustifiées et disproportionnées envers la société. Ce qui distingue les orphelins des *Incels*, c'est l'usage et la gestion de la violence. Chez les *incels*, on assiste à une véritable radicalisation en réseau, pleine de violence fantasmée, qui est toutefois utilisée de manière isolée. Les orphelins de *Jessica Forever* ne sont toutefois pas des cas isolés, comme le raconte le monologue introducteur du film. Non, dans cette société dystopique ils sont la règle, ils font partie de son quotidien, ils sont normaux. Il a été accepté ici, que des jeunes hommes extrêmement agressifs et violents parcourent le monde pour tuer. La seule réponse proposée par la société à cette problématique est l'exécution impitoyable de ces orphelins par l'*unité spéciale* et ses drones futuristes télécommandés. *Jessica Forever* présente donc un monde dystopique dans lequel les conséquences de la crise de la masculinité sont telles que la radicalisation des jeunes hommes et leur cheminement vers la violence sont inéluctables, où le seul moyen pour la société d'y faire opposition est le meurtre. Des problèmes dystopiques successifs émergent de cette dynamique : la radicalisation violente des jeunes hommes, sa normalisation et son manque de solutions. La radicalisation est, comme démontré par Kaiser, déjà présente dans notre société, sa normalisation est anticipée par le film.

En construisant ses éléments dystopiques sur une problématique réelle, *Jessica Forever* se base sur un fond réaliste, et reflète un futur quasi possible - un futur dystopique donc lié à notre réalité. Il apparaît comme une conséquence potentielle et un réel aboutissement du mouvement *incel*, né en réponse à la « crise de la masculinité » et des masculinistes radicalisés et violents refusant d'admettre la fin du

patriarcat. Ce monde de *Jessica Forever* a un effet dissuasif et fonctionne comme une mise en garde contre la banalisation d'un mouvement étant à l'origine de plusieurs attentats terroristes meurtriers ces dernières années. Le film présente donc un monde, dans lequel rien n'a été fait pour lutter contre la radicalisation masculine, c'est une vision - pour citer une nouvelle fois Tower Sargent - *as what has happened as a result of human behaviour, of people messing up.*[182] Grâce à cette fonction d'avertissement, le film crée de l'espoir par la dissuasion. Il en résulte le désir de faire mieux que la société de *Jessica Forever*, en naît le rêve d'une vie meilleure. L'on souhaite un monde dans lequel l'abolition des privilèges masculins ne serait pas systématiquement accompagnée d'une radicalisation violente, un monde où les processus de radicalisation déjà en cours peuvent encore être stoppés et où ceux qui sont déjà accomplis peuvent être résolus par d'autres moyens que la mort.

Comme nous venons de le voir, Jessica Forever crée d'une part de l'espoir par sa fonction d'avertissement. D'autre part, on peut également affirmer que la production d'espoir du film se situe également à un autre niveau : des solutions sont proposées pour les problématiques présentées dans la société dystopique, ainsi créant un récit de résistance et de rébellion. Nous allons à présent explorer les exemples de rébellion proposées par le film pour lutter contre les conséquences radicalisantes de la « crise de la masculinité ».

Dans un premier temps l'on peut noter que le groupe construit autour du personnage de Jessica peut être qualifié de famille. Elle y joue le rôle de cheffe, elle prend les décisions, est à son centre et est mise en scène comme matriarche tout au long du film. Outre l'éponymie de son rôle et le monologue d'ouverture, dans lequel Jessica est décrite comme sauveuse, l'on peut également observer sa forte position par lors de la cérémonie d'initiation de Kevin : Jessica se tient au centre de l'image dans une robe impressionnante, les « orphelins » alignés à l'arrière. Elle offre à ses protégés un foyer physique dans lequel ils peuvent non seulement se protéger du monde extérieur et des « unités spéciales », mais aussi une communauté, dans laquelle ils peuvent prendre soin les uns des autres. Dans le groupe, l'attention portée à l'autre se fait d'une part à un niveau matériel (par exemple les grosses courses alimentaires de Lucas et Michael, le fait de se soigner mutuellement ou les cadeaux achetés par Jessica au centre commercial), mais surtout aussi à un niveau émotionnel. Ils s'écoutent, se

[182] Tower Sargent, Lyman dans Vieira, Fátima (2013): *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*. 1st ed. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 12.

réconfortent et partagent les mêmes rituels. Pendant que Jessica joue un rôle maternel, les orphelins jouent le rôle de fils par leur constante association au monde de la jeunesse et de l'enfance. Ils prennent leur petit déjeuner avec des céréales sucrées, jouent à des jeux vidéo et font quotidiennement des petites siestes communes. L'attitude maternelle de Jessica à leur égard les fait également passer pour des enfants, ou du moins des adolescents, notamment dans la scène où Raiden lui fait part de ses doutes et de ses craintes. Jessica s'assied à côté de lui au lit, regarde calmement, écoute. Elle est pleine de compréhension et de tendresse réconfortante pour Raiden. Cette dynamique familiale canalise les orphelins et les éloigne de la voie de la violence. Grâce au soutien mutuel, ils peuvent rester calmes : Lorsque Lucas, après s'être battu avec d'autres jeunes en soirée, reproche à Michael de l'avoir abandonné. Il montre ainsi que le fait d'être seul le rend agressif ou du moins que la proximité de Michael le calme. Ceci est confirmé par la sœur de Lucas, Andrea, dans le dialogue entre elle et son frère. Elle y laisse entendre que c'est aussi la solitude qui fait des orphelins des tueurs antisociaux, et que la nouvelle famille et ce qui y fait blocage. Ainsi, cette famille non conventionnelle, composée d'une figure maternelle incontestée et de ses dix « fils adoptifs », devient un réseau d'aide et un refuge qui offre une solution contre la violence par la compassion, la tendresse et le partage des émotions. C'est une famille choisie, loin de la normativité et d'une domination masculine-paternelle (dont les *incels* et les masculinistes de notre réalité sont de grands défenseurs). Lorsque la famille est citée comme solution contre la radicalisation, il ne s'agit donc pas de la famille au sens hétéronormatif archaïque, mais d'un système de soutien choisi et indépendant.

Leur nouveau système de soutien familial aide les orphelins à se canaliser et à réprimer leur radicalisation et leur nature meurtrière. Dans ce contexte, la famille est à la fois déclencheur et cadre de ce processus, mais non pas sa fin. En effet, pour que les orphelins changent réellement, il ne suffit pas de se reposer sur le soutien de la famille - non, ils doivent constamment lutter contre leur nature brutale pour s'améliorer. Une première étape pour cela consiste à prendre conscience de leur comportement autrefois fautif. Ainsi, Michael s'ouvre Camille, lui explique sans détour comment il se comportait avant d'être accepté dans la famille de Jessica, il aurait même pu la tuer, témoigne-t-il. Il qualifie son ancien moi de monstre, se dénie toute humanité et souligne ainsi la différence avec son moi humain actuel, qui admet des sentiments sincères et est conscient de la violence infligée. Il ressort de cette lettre que Michael sait qu'il a

changé et qu'il condamne ses actions passées. En plus de reconnaître que leur comportement antérieur était problématique, il faut aux orphelins également de la discipline et de la volonté afin de lutter contre leur nature.

Le fait que les orphelins soient en lutte avec eux-mêmes est exprimé par le personnage de Kevin. En tant que nouveau venu, il est encore le plus proche de son ancien moi, comme le montre sa scène de fuite et d'automutilation. Celle-ci peut être considérée comme une lutte contre lui-même. Métaphoriquement, par les coups de couteau qu'il s'inflige, Kevin essaye de tuer la partie de lui-même qui le pousse à agir de manière meurtrière. Cela est illustré par différents plans de caméra qui donnent l'impression que la partie de lui qui manie le couteau n'est pas celle qui donne les ordres : après un plan d'ensemble contextualisant, le monologue de Kevin commence par un gros plan sur lui, vu d'en bas, puis passe à un gros plan sur sa main tremblante, dans lequel on voit le couteau pointé sur lui-même. La caméra est placée directement derrière le manche du couteau, ce qui donne l'impression que la main est commandée par un tiers ou qu'elle appartient à quelqu'un d'autre.

Cette scène montre que Kevin est en lutte contre lui-même, ou plus précisément contre la partie violente de sa personnalité. Seuls les mots calmes et la proximité de Jessica réussissent à le calmer. Mais ces mots ne témoignent pas seulement de la sollicitude maternelle de Jessica, ils montrent également que c'est la communauté familiale créée par elle, le « nous », qui aide Kevin à se détourner de son côté monstrueux. Le montage qui suit, accompagné du monologue de Kevin, montre que cette séparation est un processus.

Outre la déclaration selon laquelle il grandit chaque jour, qu'il se trouve donc dans une phase de changement, les différents plans du montage sont également déterminants. Ils montrent Kevin s'entraînant au maniement du couteau (le même que celui qu'il utilisait encore quelques scènes auparavant pour s'automutiler). Cette fois-ci, la main qui tient le couteau est la sienne, il la contrôle totalement ; ses mouvements, malgré leur brutalité apparente, sont coordonnés et précis. Comme l'explique le monologue en voix off, le couteau ne sert plus à Kevin à tuer ou à s'automutiler, mais est désormais un objet d'entraînement. Le contraste entre l'utilisation du couteau et la première phrase du monologue prononcée en voix off souligne en outre que Kevin se trouve dans une phase de transition, une phase de changement rendue possible par la famille, mais qu'il doit néanmoins affronter individuellement.

Une distanciation réussie du statut d'*incel* se présente à travers le personnage de Michael et de sa relation avec Camille. De leur premier contact sur la plage aux retrouvailles à la fête et aux rendez-vous à deux jusqu'aux rapports sexuels secrets et sensibles dans l'ancien bâtiment de l'école, leur romance se construit presque comme le cliché d'un film d'amour - et contraste ainsi avec le reste du film et les autres orphelins qui restent entre eux.

Avec Camille, Michael fait l'expérience d'une certaine « normalité » : il vit une romance typique d'adolescent avec des settings classiques (p.ex. soirée festive, plage, bâtiment scolaire), dans laquelle il s'ouvre à une autre personne et partage des moments intimes. Il surmonte ainsi peu à peu son incompétence sociale, commence à évoluer ; le temps qui passe est alors exprimé par un montage. Ce montage est accompagné d'un monologue de Michael, dans lequel il parle avec confiance de l'avenir. Ces paroles, associées aux images tendres qui les accompagnent, témoignent d'un changement achevé - aussi parce qu'elles font office de contrepartie au monologue de Lucas. Au lieu de vouloir « tout prendre » de manière violente et faussement justifiée, Michael ne veut prendre que ce dont il a besoin ; il veut voir le monde extérieur, vivre de nouvelles expériences, voire de nouvelles choses. Il est tellement avancé dans son développement qu'il veut même essayer un nouveau sport, se démarquant ainsi pour la première fois de son groupe qui ne connaît comme sport que des exercices de musculation militaires. A la fin du monologue, nous voyons que c'est à Camille que Michael s'adresse. L'article « nous » utilisé prend alors une autre signification : alors que le « nous » utilisé par Lucas désigne les orphelins, Michael parle de lui et Camille. Il est sous-entendu qu'il ne dépend plus de son groupe, qu'il peut imaginer une vie sans eux et qu'il est prêt à s'intégrer dans la société. Par ce montage accompagné de sa voix, Michael prend donc une position radicalement opposée au mouvement *incel*. Michael a réussi, grâce à sa nouvelle famille choisie, à sa propre introspection et à sa rencontre avec Camille, à laisser définitivement derrière lui son ancienne identité d'*incel* et à surmonter son radicalisme.

Comme décrit au sein du chapitre théorique, la production d'espoir au cinéma dystopique naît également par la capacité de lutte des protagonistes. Dans *Jessica Forever*, ils se défendent contre les constellations familiales patriarcales traditionnelles, luttent contre leur nature monstrueuse et s'engagent dans un combat pour l'amour et les sentiments. Ils luttent contre le monde extérieur qui les a exclus et abandonnés, contre leur propre monde intérieur qui les contraint à la violence ; ils n'ont

pas choisi d'être des orphelins, mais ont décidé de lutter pour changer, en utilisant l'amour non pas comme une faiblesse mais comme une force. Cette transformation des orphelins, de monstres en jeunes hommes sensibles, tendres et aimants est porteuse d'espoir. Elle montre qu'une lutte contre leur nature initialement hégémonique et masculine et contre leur radicalisation masculiniste peut être couronnée de succès et vaut la peine d'être menée. Cette transformation peut surtout être observée de manière exemplaire chez Michael qui, au cours du film, parvient à trouver une partenaire avec laquelle il peut s'imaginer un avenir commun. Il ne réussit pas seulement à sortir du mouvement *incel* symbolisée par les orphelins, il crée par sa projection dans l'avenir un moment utopique au sens blochérien du terme : en associant le présent qu'il passe avec Camille à des perspectives positives et en se projetant mentalement dans des temps meilleurs, il associe l'objet du désir à l'acte de désirer. Michael devient ainsi un symbole d'espoir, il incarne le rêve d'une vie meilleure et représente un monde dans lequel des solutions concrètes peuvent être trouvées pour une masculinité en cours de radicalisation.

Bien sûr, les étapes et les conditions de déradicalisation proposées dans *Jessica Forever* ne peuvent pas être appliquées telles quelles dans notre réalité, mais elles créent l'espoir de pouvoir contrer une radicalisation masculine dans notre société. Pour résumer, l'espoir dégagé par le film est créé dans ces systèmes familiaux de soutien et de compréhension qui fonctionnent également en dehors des systèmes patriarcaux classiques, dans l'autocritique et la réflexion masculines ainsi que dans le travail autonome sur son propre comportement et, enfin et surtout, dans sa propre capacité à pouvoir exprimer son amour et ses sentiments.

Dans l'exemple d'analyse de *Jessica Forever*, l'espoir est donc produit à la fois par la fonction d'avertissement d'un monde pire que le nôtre et par les récits de résistance qu'il met en scène. Par conséquent, cette production d'espoir, si l'on suit Ernst Bloch et Ruth Levitas, peut entraîner des répercussions sur notre réel avenir : *Utopia reaches toward that future and anticipates it. And in so doing, it helps to effect the future*. Il devrait aller de soi que ces effets ne sont pas concrets ou immédiats. Mais, prenant en compte la lecture de Polak par Lyman Tower Sargent, la production d'espoir contribue à la pérennité des sociétés et à les orienter dans des directions positives : *Some vision of where we want to go is probably necessary for an attempt to change social relations, but it is clearly essential for great social movements*.

7.4. Conclusion

Pour répondre à la question de savoir dans quelle mesure le cinéma dystopique, parvient à produire des récits d'espoir malgré son identité désespérée et dépressive, il a fallu, dans un premier temps, définir les concepts d‘utopie et de dystopie. Dans un deuxième temps a été expliqué la théorie de l'espoir d'Ernst Bloch et a été démontré que les utopies ont un potentiel de changement social grâce à l'espoir qui leur est associé. En se basant sur l'analyse de la dystopie de Tom Moylan, il a également été argumenté que les récits dystopiques peuvent produire de l'espoir par deux procédés - d'une part par la fonction d'avertissement de la dystopie, d'autre part par un récit de résistance.

Dans la deuxième partie ce travail, nous avons pris l'exemple du long métrage *Jessica Forever* pour montrer de quelle manière les films appartenant au genre dystopique produisent de l'espoir. Pour ce faire, la « crise de la masculinité » ainsi que la radicalisation masculiniste et le mouvement *incel* qui en sont issus ont été expliqués dans une étape préliminaire et mis en lumière en tant que problème social actuel. Sur cette base, il a été possible de voir à travers quels éléments cinématographiques *Jessica Forever* parvient à la fois à mettre en garde son public et à proposer des récits de résistance et des solutions pour générer l'espoir d’un monde meilleur.

Abstract in deutscher Sprache

Die vorliegende Arbeit untersucht, auf welche Weise der dystopische Film Hoffnung auf besseres Leben produziert. Hierfür wird im ersten Kapitel der Begriff der Utopie samt seiner Geschichte und seiner Vielzahl an untergeordneten Begriffen für die Arbeit definiert. Vor allem die Begriffe der Eutopie und der Dystopie werden genauer betrachtet. Des Weiteren werden Ernst Blochs Utopie- und Hoffnungstheorie erläutert und gezeigt, dass Utopien durch die mit ihr verbundene Hoffnung ein gesellschaftsveränderndes Potenzial innewohnt. Auch wird, auf Tom Moylans Dystopieanalyse aufbauend, argumentiert, dass dystopische Erzählungen durch zwei Prozedere Hoffnung produzieren können – einerseits durch die Warnfunktion der Dystopie, andererseits durch ein Narrativ der Gegenwehr. Im zweiten Kapitel der Arbeit wird sich aus filmwissenschaftlicher Perspektive der Dystopie genähert. Dabei wird zunächst der dystopische Film mithilfe Rick Altmans Genretheorie als eigenständiges Genre identifiziert und eine Abgrenzung zu verwandten Genres, wie dem Science-Fiction Film, vorgenommen. Daran anschließend wird auf die Geschichte des dystopischen Films eingegangen, um zu zeigen, dass der dystopische Film eine große Bandbreite an sozialen Fragestellungen behandelt. Auch wird damit gezeigt, dass er immer ein Produkt seiner Zeit ist, und dass, wenn er Hoffnung produziert, diese immer im zeitgeschichtlichen Kontext betrachtet werden muss. Im dritten und letzten Überkapitel der vorliegenden Arbeit wird am Beispiel des französischen Spielfilmes *Jessica Forever* (2018) exemplarisch gezeigt, auf welche Weise Filme, die dem dystopischen Genre zugeschrieben werden können, Hoffnung produzieren. Hierfür wird in einem vorbereiteten Schritt die „Krise der Männlichkeit“ sowie die aus ihr entstandenen maskulinistische Radikalisierung und Incel-Bewegung erläutert und als aktuelles gesellschaftliches Problem beleuchtet. Auf dieser Grundlage kann in der vorliegenden Arbeit betrachtet werden, welche Elemente innerhalb des Films *Jessica Forever* Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft produzieren. Durch eine Filmanalyse wird bewiesen, dass der Film durch unter anderem Dialoge, Charakterentwickelungen, Kameraeinstellungen, ausgewählte Spezialeffekte oder Schnittsetzung es schafft, gleichermaßen sein Publikum zu warnen, als auch Narrative der Gegenwehr und Lösungsvorschläge zu bieten, um somit Hoffnung auf besseres Leben zu erzeugen.