



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„DYSTOPIEN NACH 2000“

Verfasser

Manuel Niedermeier

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Achim Hölder, M.A.

„Sie stellen unpassende Fragen. Fragen, die der Vorstellung von einer Welt entstammen, die es nicht mehr gibt. Dabei hätte Ihnen Ihr Dasein als Schriftsteller dabei behilflich sein können, sich andere mögliche Welten vorzustellen. Das ist eine davon.“

Davide Longo, *Der aufrechte Mann*.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Begriffsbestimmung	3
2.1	Eine Fülle von Namen	5
2.2	Plädoyer für ein Begriffsfeld	9
3	Die Dystopie als Genre.....	11
3.1	Grundlagen: Ein philosophisch-soziologischer Querschnitt.....	12
3.1.1	Die Utopie – Basis für die Dystopie als „Anti-Utopie“	12
3.1.2	Pejorisierung des Utopie-Begriffs als Folge gesellschaftlichen Wandels	14
3.1.3	Unruhige Zeiten: Das Nebeneinander von Utopie und Anti-Utopie	15
3.2	Bestandsaufnahme: Ein literaturgeschichtlicher Abriss	18
3.2.1	Von den Anfängen in der Renaissance bis zum Zerfall der Sowjetunion	18
3.2.1.1	Erste dystopische Tendenzen in Satiren	18
3.2.1.2	Die Begründung eines Genres: <i>Caesar's Column: A Story of the Twentieth Century</i>	21
3.2.1.3	Die Trias: Evgenij Zamjatin, Aldous Huxley, George Orwell	23
3.2.2	Das Ende der Geschichte? Die Welt nach 1991	28
3.3	Strukturelle Merkmale	31
3.3.1	Von den Anfängen bis zur blockfreien Welt	31
3.3.2	Das neue Jahrtausend.....	35
3.3.2.1	Das Ende der „Vorherrschaft“ totalitärer Staaten	36
3.3.2.2	9/11 und seine Folgen für die Dystopie.....	41
3.3.2.3	Klimawandel.....	42
3.3.2.4	Mediale Umsetzung als Indiz für gesellschaftliche Resonanz	43
3.3.3	Pathos und Ironie: Zum Verhältnis von Dystopie zur Satire	46

3.3.4	Roman oder nicht Roman? Die Gattungsfrage	48
4	Werkanalyse	51
4.1	Methodik und Auswahl des Textkorpus	52
4.2	David Mitchell: <i>Cloud Atlas</i>	54
4.2.1	Erzählsituation	60
4.2.2	An Orison of Sonmi~451	61
4.2.2.1	Dialogstruktur	63
4.2.2.2	Der totalitäre Staat	65
4.2.2.2.1	Organisationskultur	67
4.2.2.2.2	Die Entmenschlichung der Gesellschaft	68
4.2.3	Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After	69
4.2.3.1	Untergang der Zivilisation	70
4.2.3.2	Insellage	72
4.2.3.2.1	Zum Raumkonzept	73
4.2.3.2.2	Die Außenseiterfigur	75
4.2.4	Die Parabel als Zeitkonzept	76
4.2.5	Fazit	80
4.3	Michel Houellebecq: <i>La possibilité d'une île</i>	81
4.3.1	Erzählsituation	82
4.3.2	Zeitkonzept	84
4.3.2.1	Nebeneinander von Gegenwart und Zukunft	85
4.3.2.2	Die Zukunft als Destillat der Gegenwart: Die scheinbare Unabwendbarkeit gesellschaftlicher Entwicklungen	88
4.3.3	Der Zerfall zwischenmenschlicher Beziehungen	89
4.3.3.1	Isolation	90
4.3.3.2	Uniformität	91

4.3.4	Fazit	92
4.4	Cormac McCarthy: <i>The Road</i>	93
4.4.1	Erzählsituation	95
4.4.2	Die Apokalypse als Ende der Gesellschaft	97
4.4.2.1	Unwissenheit	100
4.4.2.2	Isolation	102
4.4.2.3	Werteverfall	105
4.4.3	Fazit	107
4.5	Juli Zeh: <i>Corpus Delicti</i>	109
4.5.1	Erzählsituation	111
4.5.2	Aktuelle gesellschaftliche Debatten als Grundlage für die dystopische Zukunft	112
4.5.2.1	Gesundheitswahn	113
4.5.2.2	Überwachungsstaat	116
4.5.2.2.1	Überwachung im öffentlichen Raum	117
4.5.2.2.2	Zweifel am DNS-Verfahren	119
4.5.3	Fazit	120
5	Schlussfolgerungen	122
6	Literaturverzeichnis	124

1 Einleitung

Dystopien stellen die Frage „Was wäre, wenn ...?“ Was wäre, wenn eine Partei an allen Hebeln der Macht im Staat säße? Was wäre, wenn dies in allen Staaten auf der gesamten Welt so wäre? Oder – was wäre, wenn die Menschheit die Natur weiter zerstört? Welche Folgen ergeben sich daraus? Was wäre, wenn alle Staaten zerfallen und Warlords über eine chaotische Welt herrschen würden? Dieser Fragenkatalog ließe sich unaufhörlich weiterführen. Für jede mögliche Zukunft, von der der Autor bzw. wir nicht wollen, dass sie eintritt, gibt es eine Was-wäre-wenn-Frage. Wir können uns aber – zumeist – nur vorstellen, was wir nicht wollen, wenn es dafür einen konkreten Anlass gibt.

Was wäre, wenn alle Häuser auf der Welt plötzlich zu Leben erwachen würden und ihre Bewohner verschlingen würden? Diese Phantasie gehört in das Reich der Horror-Fiktionen und nicht in das der Dystopie – denn es gibt nicht ausreichend Gründe, anzunehmen, dass dieses Szenario eintreten könnte. Dystopien erheben damit den Anspruch, tatsächlich wahr werden zu können. Es liegt somit in der Natur der Sache, dass sich in ihnen auch die Zeit, in der sie verfasst werden, widerspiegelt. Und seit den ersten literarischen Dystopien hat sich die Welt grundlegend gewandelt. Dies lässt sich auch in dystopischen Texten nachverfolgen.

Aufbauend auf dieser Überlegung, werde ich in der vorliegenden Arbeit nach Merkmalen fahnden, die in kontemporären Dystopien zu finden sind, nicht jedoch in ihren Vorgängern. Dabei ist es einerseits zwar unerlässlich, einen zeitlichen Schnitt vorzunehmen, der eine Unterscheidung erst ermöglicht, andererseits kann dieser aber bis zu einem gewissen Grade nur willkürlich sein. Das Ausmaß dieser Willkür kann jedoch minimiert werden. Da Dystopien – und damit ihre Themenschwerpunkte – extrem von ihren Entstehungsumständen abhängig sind, bietet es sich an, nach Zäsuren in der Zeitgeschichte zu suchen. Unsere jüngere Vergangenheit bietet davon schon bei erster Betrachtung zumindest zwei: den Fall der Mauer und damit einhergehend das Ende des Kalten Krieges; und die Terroranschläge des 11. September 2001. Da sich, wie wir später sehen werden, die Entwicklungen für die Dystopien, die sich aus dem Ende der von Blöcken beherrschten Welt ergeben, nur zögerlich vollzogen, der 11. September jedoch

relativ schnell Einzug in die Welt der Literatur fand, habe ich mich für das Jahr 2000 als zeitliche Schwelle entschieden.

Der grobe Aufbau der Arbeit ist folgendermaßen: zuerst werde ich das Thema der Dystopie von einer begrifflichen Ebene beleuchten. Neben der terminologischen Eingrenzung des relevanten Schwerpunktbereichs erhoffe ich mir auch eine Eingrenzung, d.h. Konkretisierung des Forschungsobjektes. Nachdem dieser Bereich geklärt ist, werde ich in gebotener Kürze auf die Traditionslinie der Dystopie eingehen. Dabei ist es essentiell bei der Basis zu beginnen – und das ist die Utopie. Die Notwendigkeit zeitlich weiter als bis 1989 zurückzugreifen hängt mit den sich verschobenen, weltlichen Rahmenbedingungen zusammen, die Einzug in zeitgenössische Werke gefunden hat. Nur mit Kenntnis der Tradition älterer Dystopien ist es auch möglich, Veränderungen und Modifikationen, aber auch Konstanten auszumachen.

Den Hauptteil der Arbeit bildet im Folgenden eine detaillierte Analyse von dystopischen Romanen, die nach 2000 entstanden sind. Dabei soll auf die zuvor gewonnenen Erkenntnisse zurückgegriffen werden. Es geht darum, gemeinsame Linien und Tendenzen, aber auch die ungeheure Wandelbarkeit und Pluralität des dystopischen Genres zu ergründen. Abrunden wird diese Arbeit ein Vergleich der zu beobachtenden Tendenzen, sowie ein Ausblick bezüglich einer möglichen Epochenschwelle. Die Überlegung, dass von einer derartigen Schwelle die Rede sein könnte, resultiert aus einer erkennbaren Verschiebung innerhalb des Gefüges von Pathos und Ironie innerhalb dystopischer Texte.

In diesem Zusammenhang werden sich dystopische Texte in doppelter Hinsicht als Weg offenbaren, potentielle neue Welten, die aus momentanen Ereignissen erwachsen *könnten*, zu generieren, und eine Art Spiegel zu erschaffen, der Gegenwärtiges und Zukünftiges fiktiv vermischt. Das bedeutet für die „alte“ Forschung zu Dystopien aber auch, dass sie generalüberholt werden muss; somit möchte ich den Kreis, der mit Davide Longos Zitat aus *L'uomo verticale* geöffnet wurde, auch an seinem Anfangspunkt wieder schließen: „Sie stellen unpassende Fragen. Fragen, die der Vorstellung von einer Welt entstammen, die es nicht mehr gibt. Dabei hätte Ihnen Ihr Dasein als Schriftsteller dabei behilflich sein können, sich andere mögliche Welten vorzustellen. Das ist eine davon.“¹

¹ Longo, Davide. *Der aufrechte Mann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 2012. S. 334.

2 Begriffsbestimmung

Die Problematik einer exakten Begriffsbestimmung wird offensichtlich, wenn man sich folgendes Beispiel vor Augen führt: In seiner 1960 erschienenen Abhandlung *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie* nimmt Hubertus Schulte-Herbrüggen im einleitenden Abschnitt zum Kapitel „Die Anti-Utopie“ eine Annäherung an sein Forschungsobjekt vor, indem er schreibt, dass es sich dabei um einen Gegenentwurf zu utopischen Konzepten des 19. Jahrhunderts handle, der „[...] eine[] Welt [darstellt], wie sie nicht sein soll [...].“² Die in diesem Zusammenhang von Schulte-Herbrüggen benutzte Verbindung des Terminus „Anti-Utopie“ kombiniert mit der der Feststellung, dass dieser eine „Welt, wie sie nicht sein soll“³ beschreibt, verdeutlicht, dass es prinzipiell also zumindest zwei Vorgehensweisen der Namensgebung gibt, wobei jeweils die Utopie zentral ist: einmal als Begrifflichkeit, einmal als Konzept.

Geht man zuerst von einem Antagonismus der Konzepte aus, ist das folgerichtige Resultat dieser Überlegung der Terminus „Anti-Utopie“. Durch das Präfix *anti* (abgeleitet vom Griechischen *αντι*: gegen etw. gerichtet)⁴ liegt der Fokus dieses Kompositums auf dem Moment eines Gegensatzes zum Kern-Konzept, in diesem Fall der Utopie.

Die andere Vorgehensweise geht von der Begrifflichkeit der *Utopie* aus. Dieser wurde von Thomas More in seinem 1516 erschienenen Roman *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* geprägt.⁵ Er ist – wie das gesamte Buch – Neulatein und besteht aus der altgriechischen Vorsilbe οὐ- (*ou-*) „nicht-“⁶ oder εὖ (*eu-, ev-*) „wohl, gut“⁷ und dem ebenfalls Altgriechischen τόπος (*tópos*) „Land, Stadt, Ort“.⁸ Seine Bedeutung lässt sich somit entweder mit „Nichtort, Nirgendland oder Nirgendwo“,⁹ beziehungsweise mit „Guter Ort“ wiedergeben.¹⁰ Unter Berücksichtigung eines dem Roman vorangestellten

² Schulte-Herbrüggen, Hubertus. *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*. Bochum: Verlag Heinrich Pöppinghaus OHG, 1960, S. 119.

³ Ebd. S. 119.

⁴ Pfeifer, Wolfgang. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 3. Aufl. der Taschenbuchausg. München: Dt. Taschenbuch Verl., 1997, S. 47.

⁵ Ebd. S. 1493.

⁶ Schulte-Herbrüggen, Hubertus. *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*. S. 3.

⁷ Hug, Franziska. *Die Gattung der Utopie im Wandel. Samuel Butlers "Erewhon" und George Orwells "Nineteen Eighty-Four" als Beispiele*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007. S. 4.

⁸ Schulte-Herbrüggen, Hubertus. *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*. S. 3.

⁹ Schölderle, Thomas. *Geschichte der Utopie*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2012. S. 10.

¹⁰ Ebd. S. 11.

sechszeiligen Gedichts, sowie der Tatsache, dass weder aus der Schreibweise, noch aus der Aussprache des Lateinischen „Utopia“ eindeutig ableitbar ist, welches der beiden griechischen Präfixe zugrunde liegt, kann davon ausgegangen werden, dass diese unauflösbare Doppeldeutigkeit von More intendiert war.¹¹ Würde man nun diesem Ansatz einer begrifflichen Grundlage für eine Benennung weiter folgen, wäre der Terminus der Wahl auf den ersten Blick ein bereits 1953 von Georg Huntemann geprägter Neologismus, nämlich der der „Mätopie“.¹² Dieser Ausdruck bedeutet „Ort, der nicht sein soll“.¹³ Er würde somit dem von Schulte-Herbrüggen erklärenden Relativsatz eine terminologisch adäquate Entsprechung geben.

Im Folgenden möchte ich mittels einer Auswahl aus der schier Unübersichtlichkeit der vorhandenen – und in der Forschungsliteratur verwendeten – Begriffe verschiedene Aspekte des Forschungsgegenstandes beleuchten und mich ihm somit behutsam nähern.

¹¹ Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung.* Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2001. S. 17.

¹² Huntemann, Georg Hermann. *Utopisches Menschenbild und utopisches Bewußtsein im 19./20. Jahrhundert.* Erlangen: DISSERTATION, 1953. S. 89.

¹³ Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung.* S. 19.

2.1 Eine Fülle von Namen

Mit der Intention lediglich einen ersten Überblick und somit Orientierung zu schaffen, ohne wesentliches bezüglich der Geschichte und der strukturellen Merkmale vorwegzunehmen, werde ich nun ausführlicher als oft üblich auf die Namensgebung – um nicht zu sagen Definitionen – des in meiner Arbeit behandelten Phänomens eingehen.¹⁴ Dies erscheint mir insofern angebracht, da im Gegensatz zu vielen anderen in den Literaturwissenschaften behandelten Themen neben einer Uneindeutigkeit bzw. Kontroverse um das Forschungsobjekt eine Uneindeutigkeit des Namens herrscht.

Prinzipiell versteht man unter einem Terminus (lat. „Grenzstein“)¹⁵ zuerst die Verbindung eines Begriffs und seiner zugehörigen Benennung.¹⁶ Er ist somit im Gegensatz zu den meisten anderen sprachlichen Ausdrücken selten arbiträr, sondern wird speziell für einen konkreten Ausdruck geprägt. Damit besitzt er eine inhärente deiktische Funktion. Dieses enge Verhältnis von Gegenstand und Konzept mit seiner sprachlichen Konkretisierung zeigt sich sehr deutlich bei den unterschiedlichen in der Literatur gebräuchlichen Termini: sie alle sind Manifestierung wohlüberlegter gedanklicher Zuschreibungen und verfolgen das Ziel, den spezifischen Kern des Themas so präzise wie möglich zu fixieren. Anhand der folgenden Auswahl aus Stephan Meyers *Die anti-utopische Tradition* werde ich nun näher auf diese Fülle der parallel in der Forschungsliteratur verwendeten Termini eingehen. Allen zu eigen ist, dass sie per Definition nur einen Teilbereich der in Betracht zu ziehenden Texte beschreiben.¹⁷

Mit dem Leitgedanken, dass es sich im Zuge der Ereignisse in Russland nach dem I. Weltkrieg um die realisierte, jedoch in ihrer Ausführung fehlgeleitete, also falsche Version einer Utopie handelt, formulierte Harry Ross den Ausdruck „False Utopia“.¹⁸ Eine ähnliche Richtung schlägt Jörg Mauthe mit dem Begriff der „pessimistische[n] Utopie“¹⁹ ein – der Widerspruch von pessimistisch und Utopie liegt dabei auf der Hand. Sie beide

¹⁴ Geschichte und Strukturelle Merkmale werden ausführlicher im 3. Kapitel behandelt. Dennoch lässt sich eine geringfügige Überschneidung nicht vermeiden, da die soziohistorischen Entwicklung und die strukturellen Merkmalen den Termini zugrundeliegend.

¹⁵ Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. und erw. Stuttgart: Kröner, 2001.S. 816.

¹⁶ Reiner Arntz, Heribert Picht, Felix Mayer: *Einführung in die Terminologiearbeit*, 5. Auflage, Georg Olms Verlag, 2004, S. 37.

¹⁷ Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*. S. 18.

¹⁸ Harry Ross. *Utopias Old and New*. London 1938. S.185.

¹⁹ Jörg Mauthe. Pessimistische Utopie. In: *Österreichische Furche* 6 (1950), Beil. „Die Warte“, S.4.

stehen für die Erkenntnis, dass die bisher lediglich als Gedankenexperiment vorhandene Utopie in ihrer (ersten) konkreten Umsetzung einen falschen Weg eingeschlagen hat und zum Scheitern verurteilt ist.²⁰

Ludwig Borinski stellt hingegen fest, dass ein wesentlicher Aspekt von Huxleys *Brave New World* und Orwells *1984* die groteske Übersteigerung der in der Realität bereits existierender Verhältnisse ist.²¹ Er schlägt daher die Komposita „Groteskutopie“²² oder „Schreckutopie“²³ vor und schreibt zur Erläuterung:

Die Groteske wirkt zunächst durch das äußerliche Ungereimte und Exzentrische. Sie ist damit eine weitere mögliche Folge der Auflösung der logischen Zusammenhänge der Wirklichkeit. Was normalerweise Grauen erzeugt, kann auch absurd wirken. [...] Es gibt im 20. Jh. auch die Groteske der Zerstörung und Tyrannei. Die Utopie und ihre Verwirklichung in den totalitären Reichen reizt zur Persiflage, es entsteht die Groteskutopie, und die Schreckutopie [...].²⁴

Er sieht also ebenfalls die Realität als Basis, genauer, die tatsächlich existierenden „totalitären Reiche“ als Grundlage für eine literarische Umsetzung. Im Gegensatz zu Ross und Mauthe konzentriert er sich aber auf eine der Literatur zugewandte Begrifflichkeit. Zentral sind dabei das Konzept des Grotesken und das daraus abgeleitete „Schreckbild“.²⁵ Eine ähnliche Stoßrichtung verfolgt der Terminus „negative Utopie“²⁶, bei dem das „negative“ durchaus als moralische Wertung gelesen werden sollte.

Der bereits oben erwähnte Ausdruck der „Mätopie“ dagegen klassifiziert eine Wende im utopischen Denken.²⁷ Er zieht die Konsequenz aus den Feststellungen, die in Ausdrücken wie „False Utopia“, „Schreckutopie“ und „pessimistische Utopie“ mitschwingen, indem er sagt – gleich welche Intention der Autor hat, das literarische Werk zu verfassen –, es handelt sich bei der fiktiven Welt stets um einen Ort, der nicht sein soll. Konzeptuell legt Huntemann dabei folgendes zugrunde: „Die Utopie ist der Oberbegriff, der das Utopische schlechthin in seiner Gesamtheit umfaßt, Eutopie und Mätopie als

²⁰ Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*. S. 18.

²¹ Ebd.

²² Borinski, Ludwig. *Meister des englischen Romans*. Heidelberg, 1963. S. 239.

²³ Ebd. S. 264.

²⁴ Ebd. S. 69.

²⁵ Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*. S. 18.

²⁶ Georg Lukács. *Ästhetik*. 1. Halbband. Neuwied 1963. S. 831.

²⁷ Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*. S. 19.

Unterbegriffe bezeichnen die Wandlung und Differenzierung innerhalb der Gesamtstruktur [...]“.²⁸ Auf diese Aufspaltung der Konzepte wird später *en détail* eingegangen.

Ebenfalls oben bereits angeschnitten, beziehen sich „Anti-Utopie“ und „Gegenutopie“²⁹ auf ethische ins Extreme transportierte Versionen der literarischen Utopie und damit nicht auf eine real existierende Vorlage. Durch den Wandel der von More formulierten positiven Merkmale, die eine optimistische Bejahung des in seinem Werk dargestellten Staates bedeuten, hin zu einer pessimistische Verneinung bzw. Kritik der realen und literarischen Zustände, wie etwa bei Orwells *1984*, findet eine Umkehrung der moralischen Wertung statt.³⁰ Diese beiden Begriffe sind daher besonders aus philosophischen Gesichtspunkten interessant.

Der von Löffler vorgeschlagene Ausdruck der „kritische[n] Utopie“ weist ferner darauf hin, dass den meisten Anti-Utopien ein kritischer Moment innewohnt.³¹ Sie beziehen sich damit oft auf aktuelles Zeitgeschehen. Ähnlich argumentieren auch Baker, Wagar und Walsh mit „Reverse Utopias“ und „Inverted Utopia“.³²

Zuletzt möchte ich noch auf den von John Stuart Mill geschaffenen Neologismus der „Dystopie“, den er zuerst 1868 bei einer Rede über die Irland-Politik Englands erwähnt, eingehen.³³ Während dieser Begriff anfangs lange Zeit nahezu unbeachtet blieb, erlebte er mit einer 1952 von J. Max Patrick zusammengestellten Anthologie eine Renaissance. Patrick schreibt darin: „The ‚Mundus Alter et Idem‘ is UTOPIA in the sence of NOWWHERE; but it is the opposite of EUTOPIA, the ideal society: it is a DYSTOPIA, if it is permissible to coin a word.“³⁴ Heute hat sich der Begriff vor allem in der englischsprachigen (Fach)-Literatur durchgesetzt.

Zu weiteren vorgeschlagenen Termini, auf die ich nicht näher eingehen werde, welche aber, um die Weitschweifigkeit der nach wie vor laufenden Debatte darzustellen, genannt werden sollten, gehören etwa „Warnungsutopie“,³⁵ „Abwehr-Utopie“,³⁶ (beides Begriffe,

²⁸ Huntemann, Georg Hermann. *Utopisches Menschenbild und utopisches Bewußtsein im 19./20. Jahrhundert*. S. 153.

²⁹ Friedrich Heer. *Europa, Mutter der Revolutionen*. Stuttgart 1964. S. 541.

³⁰ Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*. S. 20.

³¹ Ebd. S. 21.

³² Ebd. S. 21.

³³ Mill, John Stuart. „ADJOURNED DEBATE. HC Deb 12 March 1868.“ <http://hansard.millbanksystems.com/commons/1868/mar/12/adjourned-debate> (Zugriff am 10. 5. 2013).

³⁴ G. Negly, J. Max Patrick. *The Quest for Utopia*. New York, 1952.S. 298. Sperrungen von Patrick.

³⁵ Schepelmann, Wolfgang. *Die englische Utopie im Übergang : von Bulwer-Lytton bis H.G. Wells : Strukturanalysen an ausgew. Beispielen d. ersten evolutionistischen Perioden*. Wien: VWGÖ Verb. d. Wissenschaftl. Gesellschaften Österreichs, 1975.

die einen hinweisenden Charakter hervorheben) „devolutionistische Utopie“³⁷ und „Kakotopia“.³⁸

³⁶ Herzog, Bert. „Der utopische Roman.“ Schweizer Rundschau, 1961: 1056-1064.

³⁷ Krause, Gerd. „Die Kulturkrise in der Utopie Aldous Huxleys.“ Die Neueren Sprachen, Beiheft 2, 1958.. S.26.

³⁸ Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung.* S. 22.

2.2 Plädoyer für ein Begriffsfeld

Welcher Begriff aus der eben präsentierten Fülle potentieller Möglichkeiten ist nun der richtige, um ein Phänomen zu beschreiben, das derart vielschichtig ist? Wie in der obigen Tour-de-Force-artig gezeigten Aneinanderreihung offensichtlich wurde, greift jeder Terminus einen anderen Teilaspekt heraus, der dem Wissenschaftler, der ihn jeweils prägte, als am wesentlichsten erschien. Dabei wird aber jeweils eine Homogenität des Forschungsphänomens propagiert, die so *de facto* nicht anzutreffen ist. Um dieser Tatsache gerecht zu werden, plädiere ich daher für ein Feld von Begrifflichkeiten, das je nach Bedarf operiert; denn gerade durch die Abkehr eines selbstaufgelegten Zwanges, für ein äußerst vielfältiges Thema nur einen einzigen Terminus zu verwenden, ist es möglich, diese Komplexität auch tatsächlich abzubilden.

Wie wir in den folgenden Kapiteln noch sehen werden, gibt es eine Anzahl verschiedener Merkmale, die für Utopien typisch sind – und ebenso gibt es solche auch für deren begriffliches bzw. konzeptuelles Gegenteil. Es erscheint mir daher sinnvoll und notwendig, je nachdem, welcher Aspekt bei der jeweiligen Betrachtung im Fokus steht, unterschiedliche Ausdrücke zu verwenden, die sich aus einem „Begriff-Pool“ schöpfen lassen. Ich schlage für diese Arbeit folgenden Pool vor, der alle im Moment wesentlichen Aspekt abdecken sollte:

- a) Die *Dystopie* als nicht wertender Oberbegriff.
- b) Die *Anti-Utopie* als konzeptuelles Gegenstück zur Utopie im Sinne eines Staatsentwurfs, dabei sowohl im gesellschaftlichen, vor Allem aber im literarischen Bereich.
- c) Und die *Mätopie* im Sinne einer Zukunftsaussicht, die (vom Autor) nicht erwünscht ist. Es ist dabei nicht von Belang, was der negativen Entwicklung zu Grunde liegt. Der Begriff umfasst also sowohl unbekannte oder bekannte Katastrophen, als auch gesellschaftliche Missstände sowie totalitäre Systeme.

Diese Herangehensweise wird umso interessanter, als eine Vielzahl der den existierenden Begrifflichkeiten zugrundeliegenden Merkmale vor allem für Dystopien vor 2000 gelten.

Nach 2000 – so meine Hypothese – kommen zu dieser (später vorgestellten) fakultativen Merkmalliste noch weitere hinzu, während andere eine untergeordnetere Rollen spielen.

3 Die Dystopie als Genre

Wie mit der Ausführung über die Begrifflichkeiten schon erkennbar wurde, können dystopische Texte ein breites Themenspektrum bedienen. Auch wenn dieses Spektrum gewisse beständige Merkmale umfasst – die ein eigenes Genre gerade erst rechtfertigen –, ist es dennoch bis heute zugleich immer Spiegel seiner Zeit gewesen.³⁹ In diesem Abschnitt der Arbeit werde ich insofern sowohl die Grundlagen und entstehungsgeschichtlichen Zeitumstände, die zur Geburt des dystopischen Genres geführt haben, als auch die Veränderungen, die diese bis heute durchlaufen haben, skizzieren. Unter dem Begriff des Genres verstehe ich dabei „eine historisch bedingte und variable“⁴⁰, nach gemeinsamen „formalen“⁴¹ sowie als „inhaltlichen“⁴² Gesichtspunkten subsumierte Summe von Texten. Durch dieses Herangehen soll die Basis für eine vergleichende Analyse von vier zeitgenössischen Romanen geschaffen werden. Einer anfänglichen Darstellung philosophisch-soziologischer Grundlagen wird dabei ein exemplarischer literaturgeschichtlicher Abriss folgen, um zuletzt die allgemeinen Merkmale dystopischer Texte – und damit die genrebildenden Elemente – vorzustellen.

³⁹ Meist werden Dystopien als Unterkategorie des Utopischen Genres begriffen. Wenngleich sich dafür einige Gründe zu Felde führen lassen, bin ich dennoch der Ansicht, dass die Etablierung eines eigenständigen Genrebegriffs sinnvoll wäre. Denn während der Utopie und der Dystopie manche Merkmale gemein sind, sind gleichzeitig viele, die genrestiftend für die Utopie sind, auch genrestiftend für die Dystopie – jedoch mit gegenteiligem (wertenden sowie werteneutralen) Vorzeichen.

⁴⁰ Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. und erw. Stuttgart: Kröner, 2001. S. 290-291.

⁴¹ Ebd. S. 290-291.

⁴² Ebd. S. 290-291.

3.1 Grundlagen: Ein philosophisch-soziologischer Querschnitt

Während die Dystopie ein relativ junges Genre darstellt, kann die Utopie auf eine jahrhunderte-, wenn nicht gar Jahrtausendealte Evolution zurückblicken. Ihre Geschichte offenbart eindringlich zugleich philosophische und gesellschaftliche Entwicklungen, die die westlichen Kulturen durchlaufen haben;⁴³ sie stellt damit eine Mentalitätsgeschichte *en miniature* des Verhältnisses von Mensch zum Staat einerseits, später aber andererseits auch seines Verhältnisses zu möglichen sozialen und ökologischen „Zukünften“ dar. Dieser Wandel der Utopie wird nun mit Augenmerk auf seine Relevanz zum Genre der Dystopie präsentiert.

3.1.1 Die Utopie – Basis für die Dystopie als „Anti-Utopie“

Wie in Ansätzen schon aus der Debatte um die Begriffe – und insbesondere aus dem Terminus der Anti-Utopie – deutlich wird, bieten die philosophischen Konzepte der Utopie die Basis für das Aufkommen dystopischer Texte und Ideen. Ob die ersten denkschematischen Grundzüge der Utopie nun jedoch aus Mores *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*⁴⁴ oder aus Platons *Politeia*⁴⁵ stammen, ist umstritten.⁴⁶ Während Wolfgang Biesterfeld dazu feststellt, dass „[...] die Utopie im antiken Mythos wurzelt [...]“⁴⁷, gibt es dennoch einen entscheidenden prinzipiellen Unterschied zwischen dem Utopiegedanken, der sich in seiner heutigen Form vor allem in der Neuzeit etabliert, und den mythologischen Erzählungen der Antike: Mythen argumentieren nicht.⁴⁸ Da

⁴³ Um die utopischen und dystopischen Traditionen nicht-europäischer Kulturkreise zu untersuchen bedürfte es eines Rahmens, den diese Arbeit aufgrund ihres begrenzten Umfangs nicht bieten kann. Es wäre jedoch sicher gewinnbringend, beispielsweise Chinesische Philosophen diesbezüglich zu lesen und ihr Wirken auf den aktuellen kommunistischen Chinesischen Staat und Bücher wie Mo Yans *Die Schnapsstadt* abzuleiten.

⁴⁴ Morus, Thomas. „Digitale Sammlungen der Universitätsbibliothek Bielefeld.“ *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus*. http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/2006024/1/LOG_0000/ (Zugriff am 1. 5. 2013).

⁴⁵ Höffe, Otfried (Hrsg.). Platon. *Politeia*. Berlin : Akademie Verlag, 1997.

⁴⁶ Saage, Richard. *Utopische Profile, Band I: Renaissance und Reformation*. Münster: LIT Verlag, 2001. S. 21.

⁴⁷ Wolfgang Biesterfeld: *Die Literarische Utopie*. Stuttgart 1974, Einleitung

⁴⁸ Saage, Richard. *Utopische Profile, Band I: Renaissance und Reformation*. Münster: LIT Verlag, 2001. S. 21.

utopischen Texten – gleich welcher Konkretisierung – ein argumentatives Moment innewohnt, erscheint es angebracht, den Entstehungszeitpunkt (zumindest) der literarischen Utopie auf 1516 (dem Erstveröffentlichungsjahr der *Utopia*) festzulegen. Erste utopische Darstellungen sind sicherlich schon sehr viel früher, etwa in den Gründungserzählungen der Religionen – hier beispielsweise als Garten Eden – anzutreffen, ihnen gehen jedoch wesentliche Merkmale ab, die eine Kategorisierung zu den Utopien oder gar utopischen Texten rechtfertigen würden. Auf sie soll daher nicht näher eingegangen werden.⁴⁹

Schölderle bemerkt bezüglich historischer Entwicklungen, dass „[d]ie Geschichte der Utopie [zugleich] [...] eine Geschichte der Defizite und der Missstände ihrer Herkunftsgesellschaften [ist]“.⁵⁰ Sie wurzelt damit in der Sehnsucht des Menschen nach einer sorgenfreien und glücklichen Zukunft. Insofern beschreibt eine Utopie in ihrer wesentlichen Konzeption – stark komprimiert – zunächst einen Ort, in dem der „Status sozialer Vollkommenheit“⁵¹ bereits gegeben ist.⁵² Wichtig ist, dass dieser Ort aber immer woanders ist. Dies wird meist durch den Bericht eines „Zeugen“ dargestellt, der an diesem sagemumwobenen Ort war – an dem bisher niemand gewesen war –, und nun, wieder zurück in den zeitspezifisch normalen Umständen, missionarisch die Kunde vom besseren Sein verbreiten will.

Die Utopie beinhaltet damit stets einen räumlichen und einen sozialen Aspekt, wobei die räumliche Komponente im 18. Jahrhundert zunehmend zu einer zeitlichen wurde – und heute fast vollständig ist.⁵³ Dies hat sicherlich nicht zuletzt damit zu tun, dass auch die letzten weißen Flecken auf den Landkarten verschwunden sind. Eine Utopie, die in dieser veränderten Situation noch behaupten würde, es gäbe einen derart gearteten Ort, wäre sofort als unrealisierbar enttarnt. Denn auch wenn es sich um im Kern fiktionale Texte handelt, wurde dennoch vom Status der Möglichkeit, dass es tatsächlich so sein könnte, ausgegangen. Entscheidend ist insofern lediglich, dass der Zustand der Idealität prinzipiell noch nicht gegeben ist. Der Status dieser sozialen Vollkommenheit kann je nach Intention

⁴⁹ Während hier noch zwischen Literarischen und Nicht-literarischen Utopien unterschieden wird, verwende ich den Begriff im Folgenden – wenn nicht anders gekennzeichnet – in seiner rein literarischen Bedeutung.

⁵⁰ Schölderle, Thomas. *Geschichte der Utopie*. S. 7.

⁵¹ Schulte-Herbrüggen, Hubertus. *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*. S. 5.

⁵² *Bereits*, weil ein Verfasser utopischer Texte von der Wandelbarkeit der Welt zum Besseren ausgehen muss. Ansonsten würde ein Streben nach Verbesserung sinnfrei bleiben.

⁵³ Koselleck, Reinhart. *Zeitschichten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000. S. 132.

unterschiedliche Fundamente haben: religiöse, politische, gesellschaftliche oder auch wissenschaftliche.

Schon Mores *Utopia* wohnt dabei das Spannungsfeld zwischen Diskursivität und Narrativität inne, das seither in utopischen Texten besteht. Die relative Handlungsarmut und der fast schon normativ-deskriptive Anteil utopischer Schriften, die gewissermaßen als Anweisungen für die Erschaffung dieser besseren Gesellschaft dienen, haben dazu geführt, dass es durchaus Literaturwissenschaftler gibt, die solchen Texten den Roman-Status *per se* nicht zusprechen.⁵⁴

3.1.2 Pejorisierung des Utopie-Begriffs als Folge gesellschaftlichen Wandels

Im heutigen Sprachgebrauch trägt das Adjektiv „utopisch“ die Bedeutung „nur in der Vorstellung durchführbar, phantastisch“.⁵⁵ Er beschreibt damit eine Idee, die „Wunschtraum“⁵⁶ oder „Hirngespinnst“⁵⁷ ist. Diese Konnotation – die heute weitestgehend sogar zur Kernbedeutung geworden ist – wurde Anfang des 17. Jahrhunderts aus dem Französischen übernommen, und verfestigte sich wesentlich im 18. Jahrhundert.⁵⁸ Was war geschehen? Warum beinhaltet der Begriff nicht mehr die Hoffnung, die ihn ursprünglich erschaffen hatte?

Man kann wohl ohne Übertreibung sagen, dass ein altes Sprichwort sich bewahrheitete: Die Hoffnung stirbt zuletzt – und sie war gestorben. In diesem Fall erschien der Tod als schleichender Prozess, der um 1600, also nicht einmal 100 Jahre nach Mores *Utopia*, schon so weit fortgeschritten war, dass der Begriff gleichzeitig zwei Bedeutungsebenen trug.

Während die Anfangsutopien durchaus als ernstgemeinte, handlungsorientierte Anweisungen gedacht waren, bewirkt die Bedeutungsverschiebung vom Realen-aber-noch-nicht-Erreichten zum generell Irrealen die erstmalige, rein literarisch aufgefasste Verwendung der *Utopie*. Sie ist somit fiktionale Erzählung geworden. Das führte zu zwei folgeschweren Entwicklungen: zum einen wiesen Autoren, die im Begriff waren, eine

⁵⁴ Darauf wird später in Bezug auf die Dystopie noch näher eingegangen werden.

⁵⁵ Pfeifer, Wolfgang. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 3. Aufl. der Taschenbuchausg. München: Dt. Taschenbuch Verl., 1997. S. 1493.

⁵⁶ Ebd. S. 1493.

⁵⁷ Ebd. S. 1493.

⁵⁸ Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*. S. 157.

Utopie zu schreiben, den Vorwurf, tatsächlich eine Utopie verfasst zu haben, von sich – schließlich waren sie von der Realisierbarkeit ihrer Ideen überzeugt; zum anderen wurde das Wort Utopie zum politischen Kampfbegriff, der vor allem im 19. Jahrhundert in Bezug auf kommunistische Ideen verwendet wurde. Er war in Folge dessen in weiten Teilen der Gesellschaft mehr und mehr negativ belastet.⁵⁹

Eine wesentliche Rolle bei der Veränderung des Begriffes spielten dabei vor allem die gesellschaftlich veränderten Rahmenbedingungen, initiiert durch die philosophische Aufklärung des 17. und 18. Jahrhunderts, und die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert einsetzende Industrielle Revolution. Während die Utopie somit immer mehr von ihrer anfangs mitunter intendiert religiösen Komponente verlor, und der technologische Fortschritt anfangs noch neue Technik-Utopien schuf, resultierte aus der Verelendung der breiten Massen der finale Schlag auf die positive Bedeutung des Begriffes. Das Prinzip schien gescheitert. Damit einhergehend entwickelten sich neue literarische Erscheinungen, die auf unterschiedliche Weise das Schrecken der Zeit abbildeten,⁶⁰ und nicht mehr von einer besseren, sondern vielmehr von einer schlechteren Welt in der Zukunft ausgingen. Im Fahrwasser dieser Umwälzungen hat die Dystopie ihren Ursprung.

3.1.3 Unruhige Zeiten: Das Nebeneinander von Utopie und Anti-Utopie

Wie unter anderem aus Schölderles Bemerkung zur Geschichte der Utopie hervorgeht, ist die Hoffnung eng mit dem Konzept der Utopie verknüpft. Hoffnung wiederum nährt sich anthropologisch aus den (Ur)-Ängsten des Menschen: Angst vor Tod, Krankheit, Schmerz und Katastrophen, Angst vor Hunger und vor Feinden. Mit zunehmender gesellschaftlicher, wissenschaftlicher und technischer Entwicklung erfuhren und erfahren diese eine ständige Transformation, die sich wiederum in sich veränderten Hoffnungen widerspiegeln. Es ist beispielsweise oft nicht mehr so sehr die Angst vor Katastrophen und vor kämpferischen Feinden im ursprünglichen Sinne, als vielmehr die Angst vor Verarmung und den damit einhergehenden Folgen für Leib und Leben, die die Menschen

⁵⁹ Für eine weiterführende Beschäftigung mit der Bedeutungsverschiebung des Begriffes siehe das Kapitel *Pejorisation und Politisierung des Utopie-Begriffes* in Stephan Meyers *Die anti-utopische Tradition*.

⁶⁰ Hierrunter fallen so unterschiedliche Werke wie Dostojewskis *Die Dämonen*, Mary Shelleys *Frankenstein* und Samuel Butlers *Erewhon*.

in den letzten beiden Jahrhunderten beschäftigte, und in Zukunft werden gewiss weitere Wechsel vollzogen werden. Karl Vocelka spricht im Zusammenhang mit den vergangenen Jahrhunderten – die für die Entstehung der Dystopie entscheidend sind – auch von einer Säkularisierung utopischer Hoffnungen.⁶¹ Er schreibt weiter:

Noch viel stärker als im 18. Jahrhundert wirken sich im 19. die sozialen Utopien auf das kollektive Bewußtsein der Menschen aus. Seit der Französischen Revolution kommt in ganz Europa die Hoffnung auf Freiheit und Gerechtigkeit, der Kampf um die Menschenrechte nicht mehr zum Stillstand – gleichzeitig bleibt die Angst vor Revolutionen im Bürgertum beherrschend.⁶²

Welche Ängste und Hoffnungen einen Menschen umtreiben, ist also auch wesentlich von dessen Position in der Gesellschaft abhängig. Auffallend ist dabei, dass Utopien häufig von Leuten konzipiert wurden, die subjektiv der Meinung waren mehr gewinnen als verlieren zu können, während Dystopien eher den Ängsten besser situerter Personen entsprang. Hoffnung und Angst sind also zwei starke Triebfedern, die parallel zu unterschiedlichen Zukunfts-Phantasien führen. Dem verschafft sicherlich auch der „Individualisierungsschub“⁶³ des 18. und 19. Jahrhunderts weiteren Nährboden.

Zu allen bereits existierenden Spannungen kommt es im Europa des auslaufenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu mehreren Entwicklungen, die unsere Welt bis heute nachdrücklich geprägt haben: Industrielle Revolution, Wirtschaftsliberalismus und ein rapides Fortschreiten der (Natur)-Wissenschaften auf der einen Seite, Kommunismus und Ausformungen totalitärer Staatsordnungen auf der anderen Seite. Die Utopie reagiert damit wie wohl kaum eine andere Literaturform mit seismographischer Sensibilität auf die soziale, politische – insgesamt die zeitspezifische geistige Atmosphäre ihres Entstehungsraumes. Dies gilt in gleichem Maße für die Dystopie. Daraus resultierend kommt es zu einem Nebeneinander utopischer und in ihrer Konzeption anti-utopischer Texte. Intentional werden beide Gattungen geschrieben, um der Gesellschaft eine bessere Zukunft zu ermöglichen.⁶⁴ Die Verfasser gehen aber von unterschiedlichen

⁶¹ Vocelka, Karl. „Ängste und Hoffnungen. Neuzeit.“ In Europäische Mentalitätsgeschichte, von Peter Dinzelbacher Hrsg., 315-345. Stuttgart: Kröner Verlag, 2., durchgesehene und ergänzte Auflage, 2008. S. 340.

⁶² Ebd. S. 341.

⁶³ Kessel, Martina. „Individuum/Familie/Gesellschaft. Neuzeit.“ In Europäische Mentalitätsgeschichte, von Peter Dinzelbacher Hrsg., 44-60. Stuttgart: Kröner Verlag, 2., durchgesehene und ergänzte Auflage, 2008. S. 50.

⁶⁴ Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung.* S. 21.f.

Grundvoraussetzungen aus: bei der Utopie sind diese tendenziell eher optimistisch und etwas prinzipiell Neues anstrebend, bei der Anti-Utopie pessimistisch, warnend und lediglich feinjustierend. Der Traum *eines* Menschen oder Schriftstellers von einer mechanisierten Welt, in dem die Bürger nicht mehr arbeiten müssen, weil Maschinen diesen Part übernommen haben, ist somit möglicherweise der Albtraum *eines anderen*, der darin der Anfang einer von Robotern unterjochten Menschheit sieht.

3.2 Bestandsaufnahme: Ein literaturgeschichtlicher Abriss

Nachdem die wesentlichen philosophischen und soziologischen Grundlagen, die zum Erscheinen der Utopie und in deren Folge zum Aufkommen der Dystopie geführt haben, geklärt wurden, zielt der folgende Abschnitt darauf ab eine Bestandsaufnahme vorzunehmen. Dies geschieht aus mehreren Gründen.

Zum einen werden Traditionslinien aufgezeigt, die bewusst von kontemporären Autorinnen und Autoren weitergeführt, von ihnen aber auch verworfen werden. Es wird damit ein Genre im Wandel präsentiert, das wie kaum ein anderes in der Lage ist, einen Index des Geisteszustandes der jeweiligen Gesellschaft darzustellen. Dies zeigt sich neben den literarischen Umsetzungen auch in deren Adaption in visuellen Medien – sei es im Film und Theater oder im Computerspiel. Auch die Relation von Zeitumständen zu produzierten und verlegten Dystopien soll dabei angesprochen werden.

Zum anderen soll auf einen Schnitt in der Entwicklungslinie hingewiesen werden, welcher unter Umständen Indiz für eine Epochenschwelle sein könnte.

3.2.1 Von den Anfängen in der Renaissance bis zum Zerfall der Sowjetunion

In der Entstehungsgeschichte dystopischer Texte gibt es bisher prinzipiell zwei Hauptphasen, welche natürlich wiederum in unterschiedliche Strömungen unterteilt werden könnten: die jahrhundertelange Periode vor dem Zerfall der Sowjetunion und die Zeit danach.

3.2.1.1 Erste dystopische Tendenzen in Satiren

Auch wenn noch nicht von dystopischen Texten als solchen gesprochen werden kann, sind wesentliche Aspekte dieses Genres bereits in Satiren der Renaissance vorhanden.⁶⁵ Welchen Einfluss die frühen Satiren neben den Utopien zum Entstehen der Dystopien

⁶⁵ Auf das verwobene Verhältnis von Satire zu Dystopie wird in Kapitel 3.3.3 noch näher eingegangen werden. Es ist für die Frage einer Epochenschwelle entscheidend.

tatsächlich hatten, ist in der Dystopieforschung jedoch nach wie vor umstritten.⁶⁶ Einige Tendenzen legen jedenfalls eine ideengeschichtliche Verwandtschaft nahe, die in einer bewussten Interaktion und Bezugnahme der ersten Verfasser dystopischer Texte mit satirischen Schriften münden.⁶⁷

Im Allgemeinen dient das Genre der Satire „der Verspottung von Mißständen“⁶⁸ und zielt darauf ab, das „Schlecht[e] [und] Ungesunde[] i[m] Menschenleben“⁶⁹ zu entlarven. Wie die Dystopie hat sie damit einen auf negative Tendenzen hinweisenden Charakter, dem – neben dem Spott – auch der Drang zur Warnung zugrunde liegt. Oft werden Satiren in gesellschaftliche Umstände hineingeboren, die es nötig machen, die Identität des Verfassers zu verschleiern, eine Taktik bzw. Sicherheitsmaßnahme, die auch bei den Verfassern früher Dystopien geläufig war.

Ein Werk, das sich in der Schnittfläche dieser Aspekte bewegt, ist die Menippische Satire *Mundus alter et idem*⁷⁰. Diese 1605 unter dem Pseudonym *Mercurius Britannicus*⁷¹ in Frankfurt veröffentlichte Schrift befasst sich satirisch mit den Zeitumständen Londons und setzt die katholische Kirche Spott und Kritik aus. Im Gegensatz zu anderen Formen der Satire, wenden sich Menippische Satiren nahezu ausschließlich gegen Umstände, weniger gegen Personen. Sie ist der Dystopie somit nochmals näher. Wie in den Utopien dieser Zeit üblich, spielen auch hier räumlich fiktive bzw. unbekannte Orte eine zentrale Rolle. Wie in Abbildung 1 ersichtlich wird, handelt es sich bei der von Joseph Hall verwendeten Weltkarte um eine Mischung aus in dieser Zeit verbreiteten geografischen „Fakten“ und einer Fiktionalisierung des Raumes, welche somit Vorstellungen befördert, die seinem Text dienlich waren.

⁶⁶ Hug, Franziska. *Die Gattung der Utopie im Wandel. Samuel Butlers "Erewhon" und Georg Orwells "Nineteen Eighty-Four" als Beispiele*. S. 24.

⁶⁷ Vgl. hierzu etwa Georg Orwells *Animal Farm*, welches vier Jahre vor *Nineteen Eighty-Four* erschien.

⁶⁸ Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. S. 718.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Hrsg., Peter Hall. *Mundus alter idem, sive Terra Australis ante hac semper incognita longis itineribus peregrini Academici nuperrime lustrata*. Oxford, 1837-39.

⁷¹ Wie John Milton herausfand, handelte es sich dabei um den späteren Bischof von Exeter und Norwich, Joseph Hall.



Abb. 1: Landkarte aus *Mundus alter et idem*.⁷²

Die neu erfundenen Landschaftsnamen wie *Crapulia* (eng. *crap*: scheiße) und *Moronia* (eng. *moron*: Schwachkopf, Trottel) sprechen sicherlich für sich. Ein Indiz, welches darüber hinaus darauf hinweist, dass die von Hall formulierten Kritikpunkte tatsächlich auf die Gesellschaft abzielt, in der er lebt, liefert auch die Übersetzung des Titels: *Die andere Welt ist die gleiche/ ein und dasselbe*. Wie die Verknüpfung räumlicher Aspekte mit kritisierenden Tendenzen also zeigt, kann *Mundus alter et idem* zu Recht als sehr frühes Bindeglied im Übergang von rein utopischen zu dystopischen Texten gesehen werden.

Ähnlich verfährt ein 1730 in Nürnberg erschienenenes, ebenfalls anonym verfasstes Buch mit dem Titel *Erklärung der Wunder-seltzamen Land-Charten Utopias*.⁷³ Über viele

⁷² „World map. From Joseph Hall's *Mundus alter et idem*.“ The La Trobe Journal. <http://www.slv.vic.gov.au/latrobejournal/issue/latrobe-41/fig-latrobe-41-010a.html> (Zugriff am 13. 4. 2013).

⁷³ Schnebelin, Johann A.: *Johann Andreas Schnebelins Erklärung der Wunder-seltzamen Land-Charten UTOPIÆ*, Verlag Rockstuhl, Bad Langensalza, Reprint 1694/2004.

hundert Seiten werden darin „menschliche Schwächen und Fehler“⁷⁴ mit dem Ziel offengelegt, die Menschen durch dieses Spiegelvorhalten zum Besseren zu ändern. Die Verfehlungen oder „Schlechtigkeiten“ der Menschen werden dabei allegorisch als geographische Topoi wiedergegeben. Diesen ersten dystopischen „Ausflügen“, sollten bald konkretere Formen folgen.

3.2.1.2 Die Begründung eines Genres: *Caesar's Column: A Story of the Twentieth Century*

Während in den satirischen Schriften also lediglich Tendenzen auszumachen waren, die später kennzeichnend für die Dystopie sein sollten, gilt Ignatius L. Donnelly mit *Caesar's Column: A Story of the Twentieth Century*⁷⁵ für viele als Begründer des Genres.⁷⁶ Er veröffentlichte es unter der Pseudonym Edmund Boisgilbert, M.D. Der 1890 in Chicago erschienene Briefroman entwirft ein Bild Amerikas am Ende des 20. Jahrhunderts. Wie in (fast) allen folgenden Dystopien ist die Geschichte damit in der relativen Zukunft angesiedelt.

Die Handlung wird in Briefen von Gabriel Weltstein aus New York an seinen Bruder Heinrich, der in ihrer gemeinsamen Heimat Uganda lebt, erzählt, und setzt 1988 ein. Die technischen Neuerungen gleichen in ihrem Umfang den kühnsten Träumen zu dieser Zeit kursierenden utopischer Vorstellungen: Zeppeline beherrschten die Lüfte, Satelliten umkreisen die Erde, es gibt Stützpunkte auf dem Meer. Während die wenigen Reichen exotische Speisen genießen und im Wohlstand schwelgen, herrschen bei den breiten Massen Armut und Arbeitslosigkeit. Gabriel, der sich wegen einer Geschäftsreise in New York befindet, lernt dort den Verschwörer Maximilian kennen und wird so in die sich entfaltenden Ereignisse verstrickt. Es kommt zu einem Aufstand, einer gewalttätigen

⁷⁴ Schulte-Herbrüggen, Hubertus. *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*. S. 120.

⁷⁵ Donnelly, Ignatius. „*Caesar's Column*.“ Project Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/files/5155/5155-h/5155-h.htm> (Zugriff am 13. 4. 2013).

⁷⁶ Saage (2002) vertritt die These, dass der Roman noch keine reine Dystopie ist. Er spricht viel mehr von einem Buch, das dystopische Tendenzen hat, diese seien jedoch apokalyptisch eingefärbt. Dass er darin einen Grund sind, den Roman nicht den Dystopien zuzurechnen hängt wohl mit der auf Staats-Konstrukte fixierten Definition der Dystopie zusammen, auf welche ich später noch ausführlicher bei den Merkmalen und insbesondere bei den Veränderungen dystopischer Texte nach 1989 eingehen werde.

Revolution des einfachen Volks gegen die Plutokratie – angeführt von Cäsar – an dessen Ende das Proletariat siegt. Doch auch nach dem Sieg nimmt die Gewalt kein Ende. Das sinnlose Brandschatzen, Morden und Zerstören überleben drei Viertel der Menschheit nicht. In ihrer Anordnung ist die Rahmenhandlung damit eher konventionell.⁷⁷

Donnellys Visionen sind, im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Entwürfen, nicht *per se* technophob. Er sieht die potentiellen Nutzen, die von einer technologischen Zukunft ausgehen, warnt aber eindringlich vor einer Zivilisation, in der diese Neuerungen ausschließlich einer plutokratischen Minderheit zur Verfügung stehen. Einfluss auf diese Sichtweise hatte sicherlich der Sozialdarwinismus, der 1877 das erste Mal schriftlich erwähnt wird und anschließend in den 1880er Jahren in Amerika rasch Verbreitung findet.⁷⁸ Das Buch ist in seiner Grundthese, die es wie die meisten utopischen und dystopischen Texte zweifelsohne vertritt, pessimistisch: es scheint egal zu sein, wer die Macht hat, da die Macht als solche die Humanität des Menschen korrumpiert. Der vormalige Revolutionsführer Cäsar wird zu einer Bestie. Die dem Buch titelgebenden Säulen, sollen an das Begräbnis der modernen Zivilisation erinnern; sie bestehen aus 250000 einbetonierten Leichen:

The dead are to be laid in rows--the feet of the one row of men near the center of the monument, and the feet of the next row touching the heads of the first, and so on. In the middle of the column there is to be a cavity, about five feet square, running from the top to the bottom of the monument, in which the dynamite is to be placed; while wires will lead out from it among the bodies, so arranged, with fulminating charges, that any attempt to destroy the monument or remove the bodies will inevitably result in a dreadful explosion.⁷⁹

Donnelly inszeniert damit eine Warnung, die nur vor dem Hintergrund aktueller Tendenzen seiner Zeit zu verstehen ist. Er sieht den Staat der Zukunft als die sukzessive sich weiter entfaltenden institutionalisierte Vergesellschaftung des Individuums.⁸⁰

Auch wenn er damit Aspekte der Utopie übernimmt,⁸¹ hat Donnelly – zwar nicht unbedingt intendiert –, gerade weil er diese Formcharakteristika in ihrer Wirkung gegensätzlich utopischer Traditionen verwendet, den ersten dystopischen Roman

⁷⁷ Richard Saage. *Utopische Profile, Band III: Industrielle Revolution und Technischer Staat im 19. Jahrhundert*. Münster: LIT Verlag, 2002. S. 307.

⁷⁸ Fisher, Joseph. *The History of Landholding in Ireland*. London. Longmans, Green, and co. 1887. S. 25.

⁷⁹ Donnelly, Ignatius. „*Caesar`s Column*.“ Project Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/files/5155/5155-h/5155-h.htm> (Zugriff am 13. 4. 2013).

⁸⁰ Richard Saage. *Utopische Profile, Band III: Industrielle Revolution und Technischer Staat im 19. Jahrhundert*. S. 310.

⁸¹ Beispielsweise *Selektion* und *Isolation*.

geschrieben. Er geht gedanklich einen Schritt weiter, als die Autoren vor ihm, indem er den Kitsch der perfekten Welt als bloße Hülle entlarvt, hinter der sich das Eigentliche verbirgt. Laut Schulte-Herbrüggen ist er damit der Schöpfer der „Anti-Utopie“.⁸²

3.2.1.3 Die Trias: Evgenij Zamjatin, Aldous Huxley, George Orwell

Die klassische Anti-Utopie, wie sie sich seit dem Ende des II. Weltkrieges wahrscheinlich kollektiv ins Gedächtnis ganzer Generationen gebrannt hat, dürfte wohl George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949) sein.⁸³ Als letzter Autor der Reihe von Zamjatin, Huxley und ihm, ist er zu einem Sinnbild totalitärer Staaten geworden, wie sie die Zukunft hervorbringen könnte. Es darf dabei jedoch nicht vergessen werden, dass vieles was *Nineteen Eighty-Four* als Anti-Utopie ausmacht, schon in den Werken seiner Vorgänger vorhanden ist.⁸⁴

So zuerst bei Evgenij Ivanovič Zamjatin.⁸⁵ Zamjatin wurde am 1. Februar 1884 als Sohn eines russisch-orthodoxen Priesters und einer Musikerin in Lebedjan/Russland geboren. Von Beruf war er Schiffsbauingenieur, 1905 wurde er aufgrund seiner politischen Aktivitäten inhaftiert.⁸⁶ Wie Saage feststellt, ist sein Engagement für den Bolschewismus „[...] eher aus Motiven jugendlicher Rebellion gegen die alten Autoritäten als aus einer theoretisch fundierten Überzeugung“⁸⁷ hervorgegangen, dennoch begrüßte er die Oktoberrevolution von 1917. Bei der Entstehung seines Werkes sollte Zamjatins

⁸² Schulte-Herbrüggen, Hubertus. *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*. S. 125.

⁸³ Wie sehr Orwells Buch sich tatsächlich schon in das Basis-Wissen unserer Zeit verankert hat, wird nur allzu deutlich, wenn man an die Apple-Werbung 1984 denkt: In den grau-schwarzen Gängen einer totalitären Gesellschaft – dargestellt durch einen rigiden Überwachungsapparat, Propaganda und einen uniformen Masse aus Menschen, die diesem begierig lauscht - läuft eine mit kurzer roter Hose und weißem Oberteil bekleidete Frau mit einem Vorschlaghammer in der Hand auf den Bildschirm zu, der die Propaganda ausstrahlt. Sie schleudert ihn gegen den Bildschirm. Er explodiert. Im Abspann steht dann zu lesen: *On January 24th, Apple Computer will intrude Macintosh. And you'll see why 1984 won't be like „1984“*. Apples Computer wird damit als Gegenspieler einer sonst drohenden dystopischen Zukunft dargestellt, frei nach der Devise: Durchbruch die Uniformität und werde Individuum. Das Video ist unter anderem auf folgender Adresse abrufbar: <http://www.youtube.com/watch?v=Z9IoSPT-suc> (03.05.2013)

⁸⁴ Ein Autor, auf den noch gesondert eingegangen werden könnte ist H.G. Wells. Aus Platzgründen wird jedoch darauf verzichtet.

⁸⁵ Die beiden unterschiedlichen Schreibweisen ergeben sich daraus, dass in dieser Arbeit die gängige Transliteration des Russischen verwendet wird, in der deutschen Übersetzung von Dohle jedoch eine andere.

⁸⁶ Richard Saage. *Utopische Profile, Band IV: Widersprüche und Synthesen des 20. Jahrhunderts*. Münster: Lit Verlag, 2003. S. 99.

⁸⁷ Ebd.

Verhältnis zum Kommunismus eine ausschlaggebende Rolle spielen. 1924 veröffentlicht er vorerst nur in Übersetzung seinen Roman *We* (russisch Мы); die erste Publikation in der Sowjetunion erfolgte erst 1988, nachdem er zeitlebens von der Zensur verfolgt wurde, und ihm letztendlich sogar Publikationsverbot erteilt wurde.⁸⁸

Die Ereignisse in *Wir*⁸⁹ werden in Form eines Tagebuchs von D-503, einem Ingenieur, der das Raketenraumschiff „Integral“ konstruiert, geschildert. Der Roman spielt im „Einzigsten Staat“⁹⁰, welcher (End-)Produkt eines zweihundertjährigen Krieges ist. Territorial besteht er lediglich aus einer von einer „Grünen Mauer“⁹¹ geschützten Stadt, deren Wohnungen und Häuser aus gläsernen Wänden aufgebaut sind. Heerscharen von „Beschützern“⁹² patrouillieren durch die Straßen, um über das Wohl der Einwohner zu wachen, welche wiederum durch Nummern – insgesamt 10 Millionen – repräsentiert werden. Ihr Leben ist bis ins kleinste Detail menschlicher Existenz reglementiert; über Allem steht ein omnipotenter „Wohltäter“.⁹³ Menschen, die sich gegen seine Fürsorge zur Wehr setzen, werden öffentlich hingerichtet. Der Einzelne zählt nicht – was zählt, ist das Kollektiv. Der Protagonist D-503 trifft eines Tages auf die Revolutionärin I-330. Sie stiftet ihn zu unerlaubten Tätigkeiten, wie dem Konsum von Alkohol und Zigaretten, an. Bald darauf beginnt er zu träumen, was als psychische Krankheit gewertet wird. Infolgedessen ändern sich seine vormals strikt mathematischen Tagebucheinträge. Als dann bei der nicht geheimen, einheitlichen Wahl unerwartet mehrere tausend Nummern gegen den Wohltäter stimmen, kommt es zur Revolution. Anfangs unterstützt D-503 diese, bis der Wohltäter vorschlägt, die Phantasie der Menschen zu amputieren. Von dieser Idee überzeugt, wendet er sich von der Revolution ab und verrät I-330. Am Ende des Buches wird sie vor den Augen D-503s gefoltert und anschließend exekutiert.

Dreh- und Angelpunkt von *We* ist der „Einzigste Staat“. Bereits hier sind alle wesentlichen anderen anti-utopischen Merkmale, die in späteren Romanen wieder aufgegriffen werden, vereint, bzw. sie lassen sich direkt davon ableiten: totale Überwachung, Entindividualisierung in allen Bereichen gesellschaftlichen Lebens,

⁸⁸ Dies erfolge im Zusammenhang mit der von Gorbatschow versprochenen Politik größerer Offenheit und Transparenz, Glasnost. Im selben Jahr wird Orwells *1984* in der UdSSR frei erhältlich sein, zwei Jahre später *Brave New World*.

⁸⁹ Die Zitate stammen aus der deutschen Übersetzung von Gisela Drohla: Samjatin, Jewgenij. *Wir*. Köln: Verlag Kiepenheuer& Witsch, 2011.

⁹⁰ Samjatin, Jewgenij. *Wir*. 11. Auflage, Köln: Verlag Kiepenheuer& Witsch, 2011. S. 7.

⁹¹ Ebd. S. 9.

⁹² Ebd. S. 19.

⁹³ Ebd. S. 7.

Enthumanisierung, Glaube an die „Vernunft des Mechanischen“⁹⁴ und nicht zuletzt die Warnung, dass so eine Zukunft nicht eintreten möge.

Nicht einmal zehn Jahre nach Zamjatins *We*, das zuerst in New York verlegt wurde, erscheint mit *Brave New World* (1932) von Aldous Huxley der zweite dystopische Roman, der zum Klassiker werden sollte. Huxley wurde am 26. Juli 1894 in Godalming, Surrey geboren. Sein Familienzweig zählte zur intellektuellen Elite Englands. Die Zugehörigkeit zu einer sich mit den aktuellsten wissenschaftlichen Themen auseinandersetzenden Klasse, führte dazu, dass Huxley dachte, genauer als viele seiner Zeitgenossen über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit fiktiver Zukunfts-Konstrukte entscheiden zu können.⁹⁵ Viele Themen, die in seinem Schaffen prominent waren, lassen sich darauf zurückführen.

Der Inhalt soll im Folgenden nur aufs wesentlichste beschränkt wiedergegeben werden. Der Roman, dessen Handlung 632 A.F. (After Ford) einsetzt, beginnt mit einer Führung für Studenten durch die „Central London Hatchery and Conditioning Centre“ (in der deutschen Übersetzung die „Brut- und Normzentrale Berlin-Dahlem“). Sie sollen mit dem Ablauf des dortigen Betriebes vertraut gemacht werden, sehen menschliche Embryonen und Föten, die sich in künstlichen Gebärmüttern entwickeln, und später die Stationen, die die dort gezüchteten Kinder durchlaufen müssen: ein Kindergarten, in dem sie konditioniert werden; den Schlafsaal, in dem sie indoktriniert werden; einen Garten, in dem sie sich auf die staatlich gewünschte Promiskuität vorbereiten. Dort trifft die Gruppe Mustapha Mond. Er ist Weltaufsichtsrat für Westeuropa und erläutert den Studenten, welchen Nutzen diese Einrichtung in sich birgt. Es herrscht eine Art genetisches Kastensystem, unterteilt in Alphas, Betas, Gammas, Deltas und Epsilons. Je niedriger die Kaste, desto niedriger die Intelligenz und schlechter das Aussehen. Während die Alphas Führungspositionen innehaben, die Betas noch hohe Positionen in Management, sowie im medizinischen Bereich oder Ähnlichem, werden die Gammas und Deltas mittels einer Verabreichung von Alkohol im Reagenzglas bereits in ihrer Entwicklung gestört. Die Epsilons finden nur noch als Arbeitssklaven Verwendung. Als Krone der Schöpfung werden somit die Wissenschaftler angesehen.

⁹⁴ Saage, Richard. *Utopische Profile, Band IV: Widersprüche und Synthesen des 20. Jahrhunderts*. Münster: Lit Verlag, 2003. S. 117.

⁹⁵ Aldous Huxleys Affinität zu den Naturwissenschaften spiegelt sich auch sehr stark in seinem familiären Umfeld wider: so war sein Großvater Thomas Henry Huxley (auch bekannt als "Darwin's Bulldog", weil er Darwins Evolutionstheorie vehement verteidigte und verbreitete; Aldous Huxleys Halbbruder, Andrew Fielding Huxley, erhielt den Nobelpreis für Biologie.

Bernard Marx, ein Alpha, der im "Psychology Bureau of the Central London Hatchery and Conditioning Centre" arbeitet, ist der Hauptprotagonist. Als sich sein Mitarbeiter Henry Foster seiner Meinung nach despektierlich gegenüber der Beta Lenina Crowne äußert, kommt es zu Streit. Marx sehnt sich nach Dingen, die es in der "alten Welt" gab. Einzige Möglichkeit dieser Sehnsucht zu begegnen ist es, das Reservat in Neumexiko zu besuchen, in dem „die Wilden“ hausen und ihr entmenschlichtes Dasein fristen. Er besorgt sich dafür den erforderlichen Erlaubnisschein und begibt sich zusammen mit Crowne auf den Weg dorthin. Dort treffen sie auf einen Indianer, der sich John nennt. Sie empfinden das Reservat und seine Bewohner als primitiv und schmutzig und sind schockiert vom ungewohnten Anblick alter, gebrechlicher sowie überhaupt kranker Menschen. Als Marx herausfindet, dass John der Sohn seines Chefs ist, der gedroht hat ihn auf eine Insel zwangszuversetzen, wittert er eine Chance dieser Strafe zu entgehen und bringt „den Wilden“ zurück in die Zivilisation. Zwei Welten kollidieren. Anfangs wird Marx nun (scheinbar) geachtet, als der Wilde sich jedoch nicht mehr auf gemeinsamen Gesellschaftsabenden präsentieren lässt und am Ende sogar eine Rebellion starten will, wendet sich das Blatt.

Brave New World erzählt damit von einer Entmenschlichung der Gesellschaft durch einen pervertierten wissenschaftlichen Fortschritt und warnt vor bereits zu seiner Entstehungszeit ausmachbaren Tendenzen.⁹⁶ Huxley sieht eine Verknüpfung von unreflektierten und bewusst missbrauchten Wissen mit der Erschaffung totalitärer Herrschaftssysteme, die sich dieses Wissen und diese Technologien zu Nutzen machen. Zu den ohne weiteres auffallenden strukturellen Gemeinsamkeit von Zamjatins *We* und Huxleys *Brave New World* schreibt George Orwell:

The first thing anyone would notice about *We* is the fact--never pointed out, I believe--that Aldous Huxley's *Brave New World* must be partly derived from it. Both books deal with the rebellion of the primitive human spirit against a rationalised, mechanised, painless world, and both stories are supposed to take place about six hundred years hence. The atmosphere of the two books is similar, and it is roughly speaking the same kind of society that is being described though Huxley's book shows less political awareness and is more influenced by recent biological and psychological theories.⁹⁷

Was Orwell jedoch versäumt, ist, sich in die ansonsten vielsagende Darstellung einzureihen. Auch er hat Zamjatins Staatsmodell aufgegriffen. George Orwell wurde am

⁹⁶ Saage, Richard. *Utopische Profile, Band IV: Widersprüche und Synthesen des 20. Jahrhunderts*. S. 128.f

⁹⁷ Orwell, George. „Review of 'WE' by E. I. Zamyatin.“ *Tribune*, 4. January 1946.

25. Juni 1903 mit dem bürgerlichen Namen Eric Arthur Blair in Motihari/ Indien geboren. Er besuchte mehrere Schulen und Internate, bis er als Stipendiat auf der Privatschule St.-Cyprians-Vorbereitungsschule landete. Nach Beendigung seiner Schullaufbahn lebte er als Tagelöhner in Südengland und Paris, trat 1921 der britischen Kolonialpolizei in Burma bei, die er aber bald aus Protest wegen deren brutalen Vorgehens verließ und später literarisch thematisierte. 1937 nahm er auf Seiten der *Partido Obrero de Unificación Marxista* am Spanischen Bürgerkrieg teil. Ab 1939 arbeitete er erst als Buchkritiker und beim BBC, bis er mit seinem Erfolgsroman *Animal Farm: A Fairy Story* (1945), den Durchbruch als Autor schaffte. Er verfasste zahlreiche Bücher und Essays. Orwell starb am 21. Januar 1950 in London.

Das 1949 erschienene *Nineteen Eighty-Four*⁹⁸ erfuhr bis heute viele Interpretationen, die von einer visionären Zukunftsdeutung über eine Verarbeitung der Nachkriegsjahre und Orwells Kindheit bis zu Anatomien der faschistischen und kommunistischen Staaten reichen. Auch eine Kritik am metaphysischen Wesen der Macht wurde erwogen. Die kontemporäre Forschung geht davon aus, dass Orwells Werk immer in Bezug zu seinen politischen Zielsetzungen gesehen werden sollte.⁹⁹ In seinem Essay *Why I Write* schreibt er diesebezüglich vom „desire to push the world in a certain direction to alter other people`s idea of the kind of society that should strive after.“¹⁰⁰

Im Folgenden werde ich sehr stark verkürzt den Inhalt von *Nineteen Eighty-Four* wiedergeben: Der Roman ist aus Sicht der Produktionszeit in der näheren Zukunft angesiedelt (aus 1948 wurde 1984). Drei Supermächte – *Oceania*, *Eurasia* und *Eastasia* – führen andauernd und in wechselnden Bündniskonstellationen Krieg gegeneinander. Auf der britischen Insel hält eine Partei-Oligarchie (die „Inner Party“), die gerade einmal aus zwei Prozent der Bevölkerung besteht, durch eine permanente Bspitzelung und durch die Gedankenpolizei einen Zustand der Angst aufrecht und beherrscht so die „Outer Party“, die ca. 13 Prozent der Bevölkerung ausmacht. Der „Big Brother“ sieht alles. Das gemeine Volk, die sogenannten „proles“, ist davon nicht betroffen. Sie vegetieren in geistiger Unmündigkeit vor sich hin. In dieser Umgebung, welche mit kollektiven, auf den propagierten Feind Emmanuel Goldstein gerichteten Hasstiraden verfestigt werden, gibt es

⁹⁸ Der Name ist eine Umdrehung der beiden letzten Ziffern des Jahres, in dem Orwell den Roman beendete: 1948.

⁹⁹ Saage, Richard. *Utopische Profile, Band IV: Widersprüche und Synthesen des 20. Jahrhunderts*. S. 141.

¹⁰⁰ Orwell, George: *Why I Writ*. In: 'The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell'. London: Harcourt Trade Publishers. 1968.

keine historische Wahrheit mehr. Die historische „Wahrheit“ – beispielsweise wer mit wem verbündet war, leitet sich daraus ab, wie es gerade ist. Und so wie es gerade ist, war es angeblich schon immer. Winston Smith arbeitet im „Minitrue“.¹⁰¹ Er verliebt sich in Julia, oder vielmehr den Widerstand, den Julia verkörpert. Bald werden sie jedoch entdeckt. Sie landen im „Ministry of Love“.¹⁰² Dort werden sie innerlich zerstört und anschließend psychisch völlig neu programmiert. Der Leitspruch der Machthaber scheint obsiegt zu haben: „“We control life, Winston, at all its levels. You are imagining that there is something called human nature which will be outraged by what we do and will turn against us. But we create human nature.”¹⁰³

Was *Nineteen Eighty-Four* in erster Linie von *We* und *Brave New World* unterscheidet ist sicherlich der Einfluss, den dieser Roman auf die gesellschaftliche Debatten zu Totalitarismus, Überwachungsstaat und den „Gläsernen Menschen“ haben. Dieser Einfluss wiederum ist Resultat der ungeheuren atmosphärischen Dichte, die Orwells anti-utopischer Roman erzeugt. Er traf aber auch den Nerv der Zeit: Während Zamjatins Roman *sowie Brave New World* auch auf aktuelle Entwicklungen – wie schon oben ausgeführt – reagierten, erschien Orwells Buch in einer Zeit, in der die Welt gerade den zweiten, in seiner Ausformung noch wesentlich perfideren, Weltkrieg hinter sich hatte und nun gespalten war: in Ost und West, in eine „freie“ und eine „unfreie“ Welt. Auf diesen Rezeptionsnährboden fällt *Nineteen Eighty-Four* und gedeiht.

3.2.2 Das Ende der Geschichte? Die Welt nach 1991

Sowohl aus den philosophisch-soziologischen als auch aus den literaturgeschichtlichen Grundlagen wird deutlich, dass die Dystopie wie wohl kein zweites Genre – mit Ausnahme der ihr verwandten Utopie – zeithistorische Umstände als Basis hat und diese auch verarbeitet. Es ist sicherlich nicht einfach, eine erschöpfende Bestandsaufnahme aller dystopischen Texte zu erstellen. Dies hat mehrere Gründe.

¹⁰¹ Orwell, George. 1984. S. 6. Von <http://www.planetebook.com/ebooks/1984.pdf> (Zugriff am 12.05.2013).

¹⁰² Ebd. S. 7.

¹⁰³ Ebd. S. 339.

Zum einen gibt es viele Werke, deren eindeutige Zuordnung zum Genre der Dystopie nicht möglich ist: oft gibt es Überschneidungen mit anderen Genres oder es sind lediglich dystopische Tendenzen ausmachbar, wie etwa bei Satiren seit der Renaissance. Zum anderen ist die Archivlage noch wie vor eurozentrisch – auch wenn sich dies in den letzten Jahren und Jahrzehnten Zug um Zug ändert – und alle mir bekannten vorhandenen Listen und Aufzählungen sind wohl stärker von der Öffentlichkeitswirksamkeit der Werke, als von ihrem für die Literaturgeschichte prägendem Faktor abhängig und leider wenig repräsentativ. Und zuletzt müsste für eine repräsentative zahlenorientierte Analyse natürlich auf absolute Zahlen zu Gunsten von Prozentzahlen verzichtet werden. Mit anderen Worten: der exponentiell gewachsene literarische Output ist entscheidend.¹⁰⁴ Nimmt man diese jedoch als Grundlage, fällt auf, dass es Hoch- und Tiefzeiten in der Veröffentlichung (woraus nicht zwangsweise ein Rückschluss auf die Produktion möglich ist) dystopischer Texte gibt. So gab es bis einschließlich des 18. Jahrhunderts nur vereinzelt Werke, die dystopische Tendenzen hatten, oder ihr vollständig zugezählt werden konnten. Blütezeiten dystopischer Produktion scheinen die folgende Jahrzehnte zu sein: 1930er, 1950er und 1960er, und dann wieder ab 2000.¹⁰⁵

In seinem kontrovers diskutierten Essay *End of History* (1989) – der 1992 als Grundlage für ein Buch dienen sollte – stellt Francis Fukuyama die These auf, dass sich nach dem Zusammenbruch der UdSSR und ihrer Satellitenstaaten bald die Prinzipien des Liberalismus in Form von Demokratie und Marktwirtschaft endgültig und überall durchsetzen würden. Er greift damit eine von Alexandre Kojève formulierte Hegeldeutung auf und spricht in diesem Zusammenhang vom Ende der Geschichte.¹⁰⁶ Was bedeutet das für die Dystopie? Gerade mit der von Fukuyama vertretenden These vom Ende der Geschichte, die im Untergang des real existierenden Sozialismus wurzelt, wurde auch über das Ende der Dystopien debattiert. Wie sich aber schnell zeigte, war das Ende der geblockten Welt nicht das Ende der Geschichte, sondern vielmehr eine Zäsur im

¹⁰⁴ Wer sich genauer mit den Möglichkeiten und Grenzen der quantitativen Methode für die Literaturwissenschaften auseinandersetzen möchte, sei auf Franco Morettis *Atlas des europäischen Romans* verwiesen, hier vor allem auf Kapitel drei.

¹⁰⁵ Als Quelle dienen hier – zugegebenermaßen unbefriedigend, aber leider nicht anders möglich (vgl. dazu die Fußnote zu Moretti – Listen und Aufzählungen, die von interessierten Laien frei zugänglich im Internet veröffentlicht werden, jedoch äußerst subjektiv sind. Als kategorisches Beispiel soll dabei die folgende Wikipedia-Homepage sein, in der die Romane nach Jahrzehnten angeordnet sind: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_dystopian_literature (13.05.2013).

¹⁰⁶ Vgl. Fukuyama, Francis. *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* München: Kindler Verlag GmbH, 1992. S. 11f.

weltpolitischen Geschehen, das zu einer größeren Fluktuation geopolitischer Ereignisse führte. Hätte Fukuyama nun Recht behalten, müsste sich das dystopische Genre seitdem im Sterben befinden, oder bereits ausgestorben sein. Dem ist aber, wie die Zahlen belegen, mit Nichten so. Vielmehr kommt es ab 1989,¹⁰⁷ dann aber vor allem seit den 2000er und 2010er Jahren zu einer bisher nie gesehenen Flut dystopischer Werke.

Es sieht also so aus, als hätte sich zwischen 1989 und heute ein Wandel vollzogen. Was dieser Wandel für die Dystopie bedeutet und wie er sich literarisch manifestiert, werde ich in den folgenden Kapiteln erörtern.

¹⁰⁷ Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*. S. 15.

3.3 Strukturelle Merkmale

Zwei Erkenntnisse aus den letzten Kapiteln müssen vorangestellt werden. Die verschiedenen vorgeschlagenen Namen für Dystopien beziehen sich primär auf deren Struktur, und die Veränderungen, die dystopische Werke literaturgeschichtlich durchlaufen haben, von historischen Gegebenheiten beeinflusst, welche sich wiederum als wechselnde Merkmale widerspiegeln. Es besteht also eine unauflösbare Vernetzung der folgenden drei Ebenen: Name, (Literatur)-Geschichte und strukturelle Merkmale.¹⁰⁸ Wie der Titel meiner Arbeit schon nahelegt, gehe ich davon aus, dass Dystopien, welche nach 2000 erschienen sind, tendenziell andere Merkmale besitzen können, wie die zuvor veröffentlichten Werke. Zwar handelt es sich dabei mit Nichten um obligatorische Wesenszüge, sondern vielmehr um ein erweitertes Themenrepertoire, eine Zäsur hat aber zweifelsohne stattgefunden.

Prinzipiell muss dabei zwischen verschiedenen Herangehensweisen bezüglich struktureller Merkmale unterschieden werden: Zum einen gibt es rezeptionsspezifische strukturelle Merkmale, die die Intention des Verfassers wiedergeben (ganz im Orwell'schen Sinne), und auf eine Reaktion beim Leser abzielen – dazu würden auch schon die auf Missstände aufmerksam machenden Satiren seit der Renaissance zählen, zum anderen existieren strukturelle Merkmale, die die fiktive dystopische Welt erschaffen. Hauptsächlich ist in dieser Arbeit von letzteren die Rede und im Folgenden soll das changierende Feld struktureller Merkmale nun, abhängig von der von mir vorgeschlagenen Einteilung, untersucht werden.

3.3.1 Von den Anfängen bis zur blockfreien Welt

Grob lässt sich die Zeitspanne von den ersten dystopischen Werken bis 1989 drei Hauptphasen zuordnen: von 1890 bis etwa 1910 war die soziale Frage prägend, in den 1910er bis Ende der 1930er Jahre verlagerte sich das Augenmerk zusehends in Richtung der Problematik einer entfesselten Technik,¹⁰⁹ um sich ab etwa 1940 auf den

¹⁰⁸ Aus diesen Gründen kann manchmal auch nicht auf Wiederholungen oder bereits gesagtes verzichtet werden.

¹⁰⁹ Was wiederum mit bestimmt nicht zufällig mit den Schrecken des I. Weltkrieg und den darin zuerst eingesetzten Panzerfahrzeugen sowie der Strömung des Futurismus zusammenhängt.

Totalitarismus zu konzentrieren. Die Rede ist hier bewusst von einer groben Einteilung und von Themenschwerpunkten, da es immer wieder dystopische Texte gab und gibt, die sich einer notgedrungen starren Kategorisierung widersetzen. Die thematischen Schwerpunkte sind selbstverständlich ausschlaggebend für die strukturellen Merkmale.

In Anlehnung an Herbrüggens Strukturprinzipien der Utopie¹¹⁰ untergliedert und erweitert Stephan Meyer, der prinzipiell von Dystopien als anti-utopischen Texten ausgeht, deren Merkmale in folgende Einzelmerkmale, welche ich wiederum in Gruppen unterteile:

Geopolitische Verortung	Gesellschaft	Staatswesen
<i>Isolation</i>	<i>Statik des Gemeinwesens</i>	<i>Eugenik</i>
<i>Autarkie</i>	<i>Kollektivismus</i>	<i>säkularisierte Ersatzreligion</i>
	<i>Absage des Privateigentums</i>	<i>repressive Sprachpolitik</i>
	<i>Homogenität und Uniformität</i>	<i>Ein-Parteien-Staat</i>
	<i>antidemokratisches Gesellschaftsmodell</i>	<i>Ökonomische Rationalität</i>
	<i>meist patriarchale Familienstrukturen, bei nicht Vorhandensein der Familie übernommen vom Staat</i>	<i>elitäres Sendungsbewusstsein, welches mittels propagandistischer Indoktrination verbreitet wird</i>
		<i>Abneigung gegen das geschriebene Recht bei gleichzeitig rigider Staatsführung</i>
		<i>Manipulation, Folter, Terror und Liquidierung Andersdenkender</i>
		<i>Damit insgesamt: staatliche Anti-Idealität</i>

Tabelle 1: Merkmale anti-utopischer Texte nach Meyer. (vgl Meyer 2001, S. 35f.).¹¹¹

Schon allein anhand quantitativer Gesichtspunkte wird klar, dass der größte Teil dieser von Meyer zusammengetragenen Merkmale sich auf das Staatsmodell bezieht, und auch die gesellschaftlichen Merkmale lassen sich in gewisser Hinsicht als direkte Derivate des Staatswesens begreifen. Dreh- und Angelpunkt der Dystopien vor 1989 ist damit der totalitäre Staat. Insofern ist es nicht verwunderlich (und wohl auch nicht gänzlich verkehrt), dass die in diese Zeitspanne fallenden Texte von vielen Theoretikern als Anti-Utopien bezeichnet wurden, vor allem, da der allgemeine Utopie-Begriff eng mit der Idee eines idealen Staates zusammgelegt wurde. Im Zuge der Säkularisierung wurden

¹¹⁰ Dazu zählen: das Sein in ein fiktiven Welt, Zugehörigkeit zu Epik (meist dem Roman), Vorhandensein einer Rahmenerzählung, Isolation (anfänglich häufig durch eine Insellage gelöst), Weltreisender oder „Schläfer“ als Erzähler, Selektion der Kräfte und Idealität des Staatswesens. Am entscheidendsten sind dabei Isolation, Selektion und Idealität (vgl. Schulte-Herbrüggen 1960, 110-114).

¹¹¹ Ein Punkt, der bei obiger Aufzählung nicht Berücksichtigt wurde ist die gesteigerte Technisierung, die zu technokratischen Tendenzen führen kann (vgl. Schulte-Herbrüggen 1960, 123).

religiöse und gesellschaftliche Utopien – bei beiden steht nicht der Staat im Mittelpunkt – außen vor gelassen. Die wichtigsten Merkmale werden nun kurz definitorisch erläutert.¹¹²

- a) *Statik* des Gemeinwesens: Mangel an Wandel. Es wird ein Zustand der Endgültigkeit angestrebt, da der (totalitäre) Staat sich als logisches Ende aller gesellschaftlichen Entwicklungen begreift.
- b) *Kollektivismus*: Durch den Kollektivismus soll das innergesellschaftliche Konfliktpotential ausgeschaltet werden. Es hängt stark mit der *Homogenität* und der *Uniformität* zusammen. Weiter soll eine bis aufs Äußerste getriebene Rationalisierung ökonomischer Prozesse die Effizienz maximieren.
- c) *Homogenität* und *Uniformität*: Diese beiden Merkmale beziehen sich sowohl auf Menschen, als auch auf das gesamte „äußere Erscheinen“ des Staates. Die Architektur und Kleidung sind gleichgeschaltet, Unterschiede werden negiert. Hinter der scheinbaren Gleichberechtigung aller steckt jedoch eine tiefverwurzelte Entindividualisierung (und damit auch das Abhanden-Sein jedes Privatlebens), die den Menschen austauschbar macht und Zusammenschlüsse revolutionärer Kräfte entgegenwirken soll.
- d) *Eugenik*: Um einen einheitlichen Staat zu erschaffen, in dem „degenerierte“, d.h. entweder geistig, physisch oder ideologisch unerwünschte Individuen nicht vorkommen, wird manchmal bereits vor der Geburt – häufig später – frei über das Leben der Bewohner entschieden. Die *Eugenik* dient dabei als Regulativ und als Strafe, schafft aber auch ein Klassensystem (wie etwas in *Brave New World*), indem es „minderes“ Leben zu Sklaven unterjocht.
- e) *Säkularisierte Ersatzreligion*: Die Ideologie des Staates trägt die Züge einer Religion, in der der Staat frei nach „du sollst keinen Gott neben mir haben“ omnipotent ist. Alle geistliche und weltliche Macht ist dabei in dieser säkularisierten *Ersatzreligion* gebündelt.
- f) *Ein-Parteien-Staat*:¹¹³ Der *Ein-Parteien-Staat* zuletzt ist die Inkarnation der Macht. Die Partei ist mit dem Staat gleichzusetzen. Andersdenkende und Opposition sind

¹¹² Die Definitionen beziehen sich dabei in weiten Teilen auf (Meyer 2001, 40-90) und werden daher nicht gesondert verzeichnet.

¹¹³ Darunter subsumiere ich ebenfalls die in der Tabelle nachfolgenden Punkte, da der Ein-Parteien-Staat in diesem Zusammenhang stets als seine Macht missbrauchendes und willkürliches Konstrukt empfunden wird. Punkte wie Propaganda und Terror ergeben sich daraus in diesem Verständnis zwangsweise.

verboten, teilweise werden vom Staat aber Untergrundgruppierungen inszeniert, um einen Auffangpool für Unzufriedene zu schaffen und sie somit in eine Falle zu locken.¹¹⁴

Die Summe all dieser Merkmale ist die staatliche Anti-Idealität, wobei der ideale Staat als demokratisches Gebilde, in welchem absolute Gleichheit bezüglich des Geschlechtes und der Herkunft (aber auch in Bezug auf den Wohlstand) verwirklicht ist, begriffen werden muss. Etwas anders verhält es sich hingegen bei der *Isolation* und *Autarkie*:

- g) *Isolation*: Damit ist (zuerst) eine hermetische, räumliche Trennung von der restlichen, realen und bekannten Welt gemeint. Dadurch wird – ähnlich wie bei naturwissenschaftlichen Experimenten - jeglicher Störfaktor vermieden und die Möglichkeit der tatsächlichen Existenz aufrechterhalten. Es wird also ein System erzeugt, dass komplett seinen eigenen Regeln gehorcht. Später wird die räumliche zur zeitlichen Trennung. Neben Funktionen, die vor allem nach 2000 verändert scheinen,¹¹⁵ verschiebt dies den Ist-Zustand. Es generiert damit bezüglich der Gegenwart die erforderliche Plausibilität: Die Dystopie *ist* ja noch nicht.
- h) Die *Autarkie* ist dabei die wirtschaftliche, und damit im Sinne eines konkreten Szenarios kontextualisierte, Umsetzung der *Isolation* innerhalb der fiktiven Welt.

Natürlich handelt es sich bei der *Isolation* und der *Autarkie* in ihrem Grundverständnis ebenfalls um Punkte, die mit der Konzeption des Staates zu tun haben, ihnen wird jedoch eine andere Funktion zugeordnet: sie sind Garant für eine fingierte Singularität des Staates. Damit wird einerseits sein Schreckensfaktor erhöht und die warnende Wirkung gesteigert, andererseits eröffnet die klare Abgrenzung zu anderen Territorien die Möglichkeit, eine „Außenseiterperson“ zu erschaffen.¹¹⁶

¹¹⁴ Vgl. hierfür auch später einen Erzählstrang in *Cloud Atlas*.

¹¹⁵ Später wird – so meine These – die räumliche Isolation aus mehreren Gründen aufgebrochen: die Globalisierung der Welt machte dies nahezu unmöglich, die räumliche Komponente wurde damit durch eine zeitliche Isolation ersetzt. Das bedeutet einen Transfer der Ereignisse in die Zukunft. Nichts ist so isoliert wie die Zukunft. (Siehe dazu später auch das Kapitel zu Houellebecq, insbesondere den Titel des Romans: *La Possibilité d'une île*)

¹¹⁶ Sowohl auf den Erzählspezifischen als auch auf den intentionalen Nutzen dieser Figur werde ich im später noch detaillierter eingehen.

Zusammenfassend bleibt zu bemerken, dass im Wandel der Utopie zur Dystopie, über deren erste genrespezifischen Anfängen bis zum Ende des alten Jahrtausends, der Staat Leitmotiv war. Es handelte sich somit meist um anti-utopische Texte. Dabei konnten je nach historischen Begleitumständen und Überzeugung des Autors Feinjustierungen vorgenommen werden, die gesellschaftliche oder technische Aspekte vermehrt in Szene setzten. Dies geschah jedoch stets in Bezug zu einem anti-utopischen Staat.

3.3.2 Das neue Jahrtausend¹¹⁷

Die Gattungsmerkmale der Anti-Utopien – welche eine genauere Zuordnung dystopischer Texte im 19. Und 20. Jahrhundert, wie oben gezeigt, darstellt – beziehen sich also primär auf das Staatsmodell. Wie ist es nun mit Dystopien im Allgemeinen, beziehungsweise was geschieht, wenn der Staat als solcher kollabiert, insgesamt nicht mehr existiert oder keine derart prominente Position mehr einnimmt?

Eine Beantwortung dieser Fragen ist der Schlüssel zum Verständnis kontemporärer Dystopien und Resultat historischer Ereignisse, die mit dem Zerfall der UdSSR einsetzen, in den 1990er jedoch lediglich schwelten – wohl aufgrund von Unsicherheit, was als nächstes kommen würde – und erst in den 2000er Jahren gänzlich zünden sollten.

Da der Großteil der zur Dystopie vorhandenen Forschungsliteratur sich nahezu ausschließlich auf die Dystopie im Sinne der Anti-Utopie bezieht, entstammen die im Folgenden vorgeschlagenen Merkmale und thematischen Veränderungen meinen Überlegungen. Wie bei Schulte-Herbrüggen oder Meyer wird weder ein Status der Vollständigkeit erhoben, noch davon ausgegangen, dass gewisse Merkmale obligatorisch wären.

¹¹⁷ Auch wenn die Überschrift des Kapitels „Das neue Jahrtausend“ lautete, werden die Entwicklungen seit 1991 nachgezeichnet, gerade weil sie für das Verständnis dystopischer Texte nach 2000 unumgänglich sind.

3.3.2.1 Das Ende der „Vorherrschaft“ totalitärer Staaten

Da Dystopien lange Zeit gerade von der Thematik eines totalitären Staates gezeichnet waren, ist es nötig, zunächst weiter auszuholen und die gesellschaftlichen und politischen Veränderungen zu analysieren, die zu dieser drastischen Veränderung führten (hierbei ist – wie sich zeigen wird – auch die Wahrnehmung der breiten Öffentlichkeit entscheidend).

Wie bereits erwähnt, sind dystopische Texte in vielerlei Hinsicht Spiegel ihrer Zeit: sie verarbeiten Ängste und denken in der Gesellschaft oder Politik existierende Strömungen und Tendenzen weiter, oft gesteigert bis ins Extreme. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass mit dem Kollaps der UdSSR samt seinem System aus Satelliten-Staaten auch der totalitäre Staat immer mehr Platz innerhalb des Themenspektrums dystopischen Schreibens verliert. Zwar existieren noch autoritäre und autokratische Staaten, man denke beispielsweise an Nordkorea, im Allgemeinen Bewusstsein dürfte in den 1990er Jahren jedoch eher die Angst vor den Entwicklungen in den Abkömmlingen früherer Blockstaaten kursiert haben. Vor allem das Tempo, in dem diese Umwälzungen vollzogen wurden, ist dabei entscheidend: zwischen der Unabhängigkeitserklärung Litauens am 11. März 1991 und Kasachstan als letzten Staat, der seine Loslösung am 16. Dezember desselben Jahres bekannt gab, waren gerade einmal sechs Monate vergangen. Neue Staaten haben sich gebildet. Diese sich überschlagenden Ereignisse mussten in Anbetracht der in den vergangenen Jahrzehnten schwerfälligeren Entwicklungen auf staatlicher Ebene erschreckend wirken.

Noch schneller als der Zerfall der UdSSR fielen die ehemals von ihr abhängigen Staaten ins Ungewisse. Insgesamt sind „[s]eit dem Ende des Kalten Krieges [...] die Zahl der bewaffneten Auseinandersetzungen in der Welt deutlich zurückgegangen. Doch viele Konflikte, die in der Ost-West-Konfrontation eingefroren waren, eskalierten in den 1990er-Jahren zu ethnischen motivierten Kämpfen und Bürgerkriegen.“¹¹⁸

¹¹⁸ Achcar, Gilbert. „Das Ende der Blöcke und die neue Kriege.“ Atlas der Globalisierung. Die neuen Daten und Fakten zur Lage der Welt, 2006: 40-41.

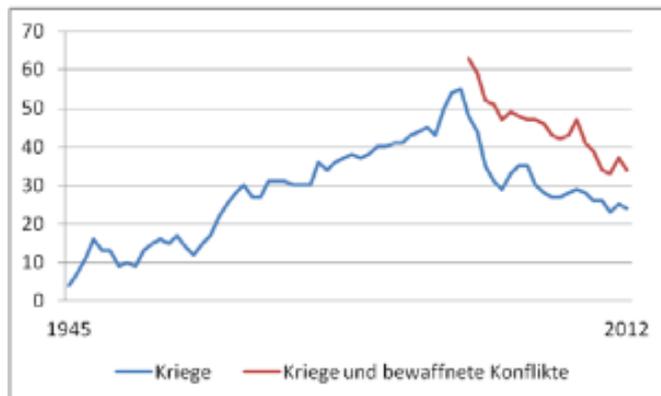


Abb. 2: Weltweite Entwicklung der Kriege und Konflikte.¹¹⁹

Ein Höhepunkt der Kriege ist nach den Daten der AKUF (Arbeitsgemeinschaft Kriegsursachenforschung) im Jahr 1992 mit insgesamt 55 zu verzeichnen. Die Zahl der Kampfhandlungen, welche 1993 erstmals erfasst wurden, betrug 63. Im Laufe der nächsten beiden Jahrzehnte sollten zwar beide Zahlen deutlich zurückgehen, die 1990er waren jedoch zweifelsohne von bewaffneten Konflikten geprägt.¹²⁰

Spätestens der Kollaps Somalias und der daraus resultierende Bürgerkrieg, der in einem ergebnislosen und desaströsen UN-Einsatz mündete, dürften einer breiten Öffentlichkeit gezeigt haben, dass aus dem Ende der Sowjetunion und der mit ihr verbündeten Staaten Chaos entstehen kann. Vielerorts entstand ein Machtvakuum, das Gewaltmonopol des Staates war gebrochen; wie es in der Natur des Vakuums liegt, strebte es danach, gefüllt zu werden.¹²¹ Infolgedessen spielte gerade die Abwesenheit jedweder geltender Regeln und Normen für Nährstoff bei der Entwicklung dystopischer Entwürfe. Was beutet dieses Abhandensein eines Staates konkret für die Dystopie?

Zuerst ist – so meine These – in Folge dieser Veränderungen in der Welt die Anzahl dystopischer Texte in den 1990er Jahren zurückgegangen: Das Genre benötigte neue Themenfelder, wobei *benötigen* weniger im Sinne einer konkreten Suche verstanden werden sollte (die Dystopie ist literarisch vielmehr Reaktion als Aktion), sondern vielmehr

¹¹⁹ „AKUF Analysen.“ Kriege und bewaffnete Konflikte. 12. 2012. <http://www.sozialwiss.uni-hamburg.de/publish/Ipw/Akuf/publ/AKUF-Analysen-11.pdf> (Zugriff am 14. 5. 2013). S.1.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Von 1969 bis 1991 war der prosovjetoische Siad Barre an der Macht. Er versuchte einen „wissenschaftlichen Sozialismus“ zu etablieren und den traditionellen Einfluss der Clans zu verringern. Die damit angehäuften und verdrängten Spannungen sollten sich alle nach dem Sturz Barres 1991 entladen. Die Aufnahmen an Jeeps durch die Straßen geschleifter US-Soldaten nach der Schlacht um Mogadischu waren vielleicht die ersten, die zeigten, welche ungeheure Bedeutung und Macht den Bildern forthin zukommen sollten.

als Konsequenz eines nicht mehr Vorhandenseins derart kollektiver existenzieller Ängste, wie sie die Unterjochung durch einen Staat oder der Atomkrieg darstellten, die vormals Grundlage für die Entwicklung pessimistischer Zukunftsentwürfe waren.

Beispielgebend für diesen grundsätzlichen Bedarf an Neuerungen ist etwa Robert Harris Roman *Fatherland* (1992).¹²² Die Handlung findet in einer Alternativweltgeschichte statt, die davon ausgeht, dass sich die Geschichte nach 1942 anders entwickelt hat, als es tatsächlich der Fall war, eine Alternativgeschichte, in der Deutschland den 2. Weltkrieg gewonnen hat. Durch dieses Arrangement ist Harris in der Lage, einen Text dystopischer Couleur zu konzipieren, der – wie in den Jahren vor dem Fall der Mauer üblich – einen totalitären Staat als zentrales Sujet besitzt. Der entscheidende Unterschied dabei ist jedoch, dass er als isolierenden zeitlichen Faktor nicht mehr die Zukunft wählt, sie scheint aufgrund der kontemporären Entwicklungen wohl weniger geeignet, sondern eine alternierte Vergangenheit. Weitere Themenfelder, welche einen stärkeren Einfluss auf dystopische Werke hatten, sind:

- a) *Chaos*: Chaos im Sinne von nicht zu überblickenden und ungewissen Verhältnissen, ist ein Themenfeld, welches sich durch viele Dystopien nach 2000 zieht. Dieses Motiv kann dabei politisch, zwischenmenschlich (als Auflösung sozialer Gefüge), oder als Resultat von katastrophalen Ereignissen, umgesetzt werden. Gerade wegen seiner weiten Verbreitung ist es *das* neue, zentrale Thema, das in irgendeiner Form, in den Texten wiederklingt. Über den Stellenwert des Chaos in der Postmoderne schreibt Wolfgang Welsch: „[Der Blick richtet sich] auf Bildung, Übergänge und Brüche diskreter Strukturen, und man entdeckt dabei, daß Determinismus und Kontinuität je nur in begrenzten Bereichen gelten, die untereinander eher in Verhältnissen der Diskontinuität und des Antagonismus stehen.“¹²³ Daraus resultiert auch die Subjektivität des Chaos wegen der Unergründbarkeit der neuen, zu komplexen Strukturen.
- b) *Apokalypse*: Die Apokalypse oder der Weltuntergang hatten erstmals vor allem in den 1980-1999 Hochkonjunktur in der Gesellschaft (genauer bis zum 31.12.1999). Später wurde das Thema in vielen Dystopien als namenloses und nicht näher

¹²² Harris, Robert. *Fatherland*. London: Random House UK, 1992.

¹²³ Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*, 4. Auflage. Berlin: Akademie Verlag, 2003. S. 188.

erläutertes Ereignis inszeniert, das Vorstufe des fiktiv existierenden *Status quo* ist, in dem Chaos herrscht.

- c) *Naturkatastrophen*: Dazu zählen die Globale Erwärmung und ihre Auswirkung – aber ein drastischer Abfall der weltweiten Temperaturen kann ebenso Thema sein, etwa in Folge eines radioaktiven Fallouts – Erdbeben, Tsunamis, Epi- und Pandemien, etc.¹²⁴
- d) *Rückschritt in der Gesellschaft*: Dabei ist meist ein technologischer und sozialgesellschaftlicher Rückfall entscheidend. Das Jetzt der Entstehung eines dystopischen Textes ist dabei Ausgangspunkt für eine eminente Verschlechterung. Je nach Werk, können sich die beiden Ursachen (technisch oder sozialgesellschaftlich) dabei bedingen, der technische Rückschritt kann dem gesellschaftlichen vorangehen, oder umgekehrt. Manchmal wird der scheinbare Rückschritt jedoch als zu bevorzugen dargestellt, weil er eine Vereinfachung der den Menschen zu komplex wirkenden Wirklichkeit bedeutet.

Ein literarisches Beispiel, welches ich hierfür zur Erläuterung heranziehen möchte, und in welchem bis auf die *Naturkatastrophe* alle oben genannten Merkmale vereint sind, ist Davide Longos *Der Aufrechte Mann*¹²⁵ (im italienischem Original *L'uomo verticale*, 2010 bzw. 2012).

In einem zerstörten und abgeschotteten Italien ist die staatliche Ordnung zusammengebrochen. Paramilitärische Gruppen liefern sich Kämpfe mit Banden drogenabhängiger Kinder. Alle Konsumgüter sind knapp oder überhaupt nicht mehr erhältlich. Nachdem in seinem Haus eingebrochen wurde, versucht Leonardo – als ehemaliger Schriftsteller verloren und unfähig, diesem weltlichen Chaos angemessen zu begegnen – mit seiner Tochter und einem kleinen Jungen an die französische Grenze zu gelangen. Dabei werden sie von einer Gruppe brandschatzender, mordendender und vergewaltigender Kinder, die einem Mann namens Richard gehorchen, gefangen genommen. Während der Junge, Alberto, sich der gesellschaftlich auf die Stufe barbarischer Stämme zurückgefallenen Gruppe anschließt, wird Lucia gezwungen, Richards Gefährtin zu sein. Leonardo wird in einem Käfig gehalten und muss zur

¹²⁴ Auf eine Spielart der Naturkatastrophe, der Klimawandel als Katastrophe, wird später nochmals separat eingegangen werden, da sie in jüngster Zeit mehr und mehr an Bedeutung erlangt.

¹²⁵ Longo, Davide. *Der aufrechte Mann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 2012.

Belustigung immer wieder barfuß auf glühenden Kohlen tanzen. Irgendwann realisiert Leonardo, was die neuen Zeiten bedeuten und welche Opfer sie verlangen. Er hackt sich die Hand ab, erlangt somit den „Respekt“ der Kinder, während Richard vom Anblick ohnmächtig wird, und flieht mit seiner Tochter. Auf einer Insel vor der Küste beginnen sie ein neues Leben. Während es für Leonardo anfänglich äußerst schwer ist, ohne Technik zu (über)leben, zeigt sich zuletzt, dass nur eine scheinbare Abhängigkeit des Menschen von der Technik existiert. Er braucht sie nicht zum Existieren, sondern nur für Wohlstand; ein glücklicheres Leben ist eventuell sogar ohne Technik erreichbar, in diesem Fall repräsentiert durch den Neuanfang auf der Insel.

Die zwei Seiten zuvor angeführte Liste ist aber eben nur eine Erweiterung der bereits existierenden Liste, wie sie beispielsweise aus Meyers Untersuchung ableitbar ist. Dass die gesellschaftlichen Verhältnisse, die einen Autor zu einem Text bewegen nach wie vor ausschlaggebend sind, und der Staat nach wie vor Thema sein kann,¹²⁶ zeigt das Buch *Der Tag des Opritschniks*¹²⁷ (День Опричника) (2006 bzw. 2008) von Vladimir Sorokin. „In [seinem] Buch extrapoliert Sorokin die Zukunft des immer autoritärer werdenden Russland im Jahr 2027 als christlich orthodoxer Terrorstaat.“¹²⁸

Weitere Beispiele für Dystopien, in welchen der Staat keine oder eine drastisch verminderte Rolle spielt, werden später mit den Analysen von McCarthys *The Road*, Houellebecqs *La possibilité d'une île*, und teilweise bei Mitchells *Cloud Atlas* – teilweise, weil die komplexe Zeitstruktur dieses Romans eine weitere Differenzierung bedarf – folgen.

Insgesamt lässt sich somit sagen, dass aus einer negativen Idealität der Staatsordnung eine negative Idealität der Lebensumstände wird. Was an die Stelle der Anti-Utopie in der Prägung der vergangenen beiden Jahrhunderte tritt, ist dabei in jederlei Hinsicht differenzierter und lässt sich nach meinem Dafürhalten lediglich mit einem bereits verwendeten Begriff adäquat beschreiben, dem der Mätopie. Auch die weiteren zu besprechenden Veränderungen werden darlegen, warum es sich bei den kontemporären

¹²⁶ Auch Juli Zehs *Corpus Delicti* ist diesbezüglich interessant, wie ich später zeigen möchte.

¹²⁷ Sorokin, Vladimir. *Der Tag des Opritschniks*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 2009.

¹²⁸ Holm, Kerstin. *Die Monstersklaven sind unter uns*. 09. 12. 2008. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/wladimir-sorokins-duestere-russland-vision-die-monstersklaven-sind-unter-uns-1742272.html> (Zugriff am 23. 04. 2013).

dystopischen Texten, im wahrsten Sinne des Wortes um Orte, die nicht sein sollen, handelt.

3.3.2.2 9/11 und seine Folgen für die Dystopie

Auf den ersten Blick mögen die Folgen, welche sich aus dem 11. September 2001 für die Dystopie ergeben, nicht sonderlich gravierend erscheinen. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass die Grundsteine für die meisten Entwicklungen bereits Mitte der 1990er gelegt wurden, allen voran das Chaos als beherrschendes Thema, vor allem aber daran, dass es keine direkten, sondern lediglich indirekte Folgen waren. Was der Anschlag auf das World Trade Center in der Dystopie bewirkt hat, war nicht mehr – aber auch nicht weniger – als eine bereits vorhandene Tendenz und Merkmale nachhaltig zu festigen, und eine vermeintlich totgegläubte wiederauferstehen zu lassen. Was die Bilder der durch Mogadishu geschleiften Soldaten für die 1990er waren, waren die explodierenden Türme für die 2000er – jedoch mit einer vielfach potenzierten Wirkung. Jacques Derrida bemerkt dazu treffend:

Was wäre der „11. September“ gewesen ohne Fernsehen? [...] Zu erinnern ist, daß eine maximale Mediatisierung im gemeinsamen Interesse der Organisatoren des „11. September“, der „Terroristen“ und derjenigen lag, welche im Namen der Opfer darauf Wert legten, den „Krieg gegen den Terrorismus“ zu erklären ... Mehr als die Twin Towers zu zerstören oder das Pentagon anzugreifen, mehr als Tausende Menschen zu ermorden hat der wahre „Terror“ darin bestanden, und damit hat er angefangen, das Bild vom Angriffsziel selbst auszustellen und ausbeuten zu lassen.¹²⁹

Die Mediatisierung des Terrors bedient damit auf perverse Art und Weise den Wunsch der Konsumenten nach einer Flut an spektakulären Bildern. Welche Schlüsse sich daraus für die Dystopien ziehen lassen, wird später noch genauer zu Tage treten. Zuerst ist hier jedoch interessant, dass das Interesse der Weltöffentlichkeit mit einer bisher nicht gekannten Ohnmacht der staatlichen und nichtstaatlichen Instanzen kombiniert wurde, die bis dahin weitestgehend nur als Folge katastrophaler Naturgewalten existiert hatte. Dabei gab es aber noch einen entscheidenden Unterschied: unzählige Millionen sahen live, wie

¹²⁹ Derrida, Jacques. *Autoimmunisierung, wirkliche und symbolische Selbstmorde. Ein Gespräch mit Jacques Derrida*, in: Jürgen Habermas/Jacques Derrida, *Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori*, Berlin/Wien 2004., S. 117-178. S. 144-145.

das zweite Flugzeug in den Turm krachte und die Gebäude in sich zusammenstürzten. Eben weil die Ereignisse noch nicht in der Vergangenheit lagen, wurde die *Machtlosigkeit* des Zuschauers nochmals verstärkt, ebenso die Angst vor der *Macht* der Akteure und Drahtzieher. Was bleibt und sich im Genre der Dystopie festsetzte, war – nach meinem Dafürhalten – eine Festsetzung der Unsicherheit und damit der Angst vor dem Chaos. Es könnte jeden jederzeit überall treffen. Damit ist die Beziehung jedes einzelnen zu seiner gesamten Umwelt gestört und in die Brüche gegangen.¹³⁰

Interessant ist ferner auch, dass durch die im Namen der Sicherheit gestiegene Überwachung des öffentlichen Raumes auch der Überwachungsapparat wieder auf das Tableau dystopischen Schreibens kam. Dies wird sich besonders beim Werk Juli Zehs zeigen.

3.3.2.3 Klimawandel

Ein weiteres Thema, das in Folge der im öffentlichen Bewusstsein gesteigerten Aufmerksamkeit an Bedeutung gewonnen hat, ist der Klimawandel und alle damit verbundenen Katastrophen. Erstmals wurden dieses Thema durch die 1972 veröffentlichte Zukunftsprognose des *Clube of Rome* in das Bewusstsein der Öffentlichkeit gedrängt. Anfangs waren es aber eher Interessierte und Randgruppen, die sich intensiver mit dem Thema des Klimawandels und der drohenden Ressourcenarmut, überhaupt mit der Endlichkeit der Rohstoffe und den Gefahren ungezügelter Wachstums, beschäftigten.¹³¹ Eine wirklich breite Öffentlichkeit nahm den Klimawandel aber frühestens in den 1990ern, meist sogar erst Anfang der 2000er Jahre wirklich wahr.¹³² Dabei sind zwei Versionen zu unterscheiden: die erste geht davon aus, dass der Klimawandel einer natürlichen Schwankung unterliegt;¹³³ die überwiegende Mehrheit der Klimaforscher und Menschen ist jedoch der Ansicht, dass diese Veränderungen überwiegend vom Menschen bewirkt wurden, und damit anthropogener Natur sind. Die erste Spielart macht den *Homo sapiens*

¹³⁰ Welchen enormen Einfluss kontemporäre politische aber vor allem gesellschaftliche Ereignisse auf die Produktion und Themenwahl dystopischer Texte hat, wurde ja bereits oben ausführlicher dargelegt.

¹³¹ Vgl. dazu: Meadows, Dennis. *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1972.

¹³² Schölderle, Thomas. *Geschichte der Utopie*. S. 139.

¹³³ Diese Meinung dürfte aber mittlerweile nur noch eine Minderheit vertreten – selbst im globalen Kontext.

somit zum Spielball ungezügelter Naturgewalten, während bei der zweiten Variante noch die menschliche Hybris, die diese Gewalten in ihrer Gier entfesselte, dazukommt.

Gerade die zweite Variante findet in vielen Dystopien ihre Umsetzung. In ihnen kann die Welt als geographischer Ort zu Recht als mätopisch bezeichnet werden. Die Folgen des Klimawandel können dabei sehr unterschiedlich ausfallen: Flutkatastrophen (bspw. In Margaret Atwoods: *The Year of the Flood*),¹³⁴ weltweite Hitze und damit verbunden manchmal das Versiegen der Süßwasservorkommen (bspw. Bei Marcel Theroux, *Far North*),¹³⁵ Zunahme extremer Wettersituationen wie Stürme und Tsunamis, und eine erneute Eiszeit¹³⁶, um nur einige Spielarten zu nennen.¹³⁷ Eine Dystopie, bei welcher ich in der Analyse noch näher auf den Klimawandel eingehen werde ist Michel Houellebecqs *La possibilité d'une île*.

3.3.2.4 Mediale Umsetzung als Indiz für gesellschaftliche Resonanz

Die Zahl der öffentlich wahrgenommenen dystopischen Texte ist seit 2000 sicherlich gestiegen. Interessant ist dabei, dass eine Vielzahl dieser literarischen Werke später auch als Filme adaptiert wurde. Dies kann als Indiz für eine gesteigerte gesellschaftliche Resonanz verstanden werden.

Eine große Rolle bei der Konvertierung dystopischer Bücher zu Filmen spielt sicherlich die allgemein gesteigerte Medienaffinität. Hier ist insbesondere eine „Gier“ nach spektakulären Bildern festzustellen (vgl. Derrida). Die Beschaffenheit des Spektakulären kann dabei je nach Thema der Dystopie unterschiedlich sein: wo der Schwerpunkt auf Klimakatastrophen gesetzt wird, sind häufig großformatige Aufnahmen das Mittel der

¹³⁴ Margaret Atwood. *The Year of the Flood*. London: Bloomsbury, 2009.

¹³⁵ Theroux, Marcel. *Far North*. London: Faber and Faber, 2009.

¹³⁶ Diese Variante wurde aber zumeist in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren bedient, da die damaligen Klimadaten eher auf eine Abkühlung denn auf eine Klimaerwärmung hindeuteten.

¹³⁷ Das generelle Problem der Kategorisierung existiert, da es bei dieser Thematik prinzipiell Überschneidungen mit dem Genre des Katastrophen-Romans bzw. vielmehr Katastrophen-Films gibt. Diese Zuordnung ist zwar eher bei Filmen, als bei literarischen Werken, problematisch, da hier bei der visuellen Umsetzung teilweise um den Willen des Effektes möglichst spektakuläre Bilder generiert werden. Dies ist in der Literatur vergleichsweise selten der Fall. Die Tendenz zur Bildmacht zeigt sich schon daran, da die meisten Drehbücher von Filmen, welche dystopische Elemente und Umweltkatastrophen-Elemente beinhalten, nur sehr selten adaptierte literarische Werke sind, während dies bei Dystopien, in denen eine – warum auch immer – enorm geartete klimatische Veränderung Begleiterscheinung ist, öfter der Fall ist.

Wahl – denn bei Umweltbedrohungen ist es gerade der globale und in ihrer Erscheinung gewaltige Ausmaß –; bei anarchisch-chaotischen Zukunftsvisionen die Tristesse einer grau-in-grauen Welt, kombiniert mit kaltblütiger Grausamkeit; bei Filmen, in denen der Fokus auf die Entindividualisierung des einzelnen in einem totalitären Staat ist, sind es oft Bilder, die an Andreas Gurskys Fotografien erinnern: der Einzelne, der die Masse bildet, aber in ihr untergeht. In der Quintessenz wird die vom Regisseur intendierte Bildsprache meist schon in den Werbeplakaten des Filmes sichtbar:

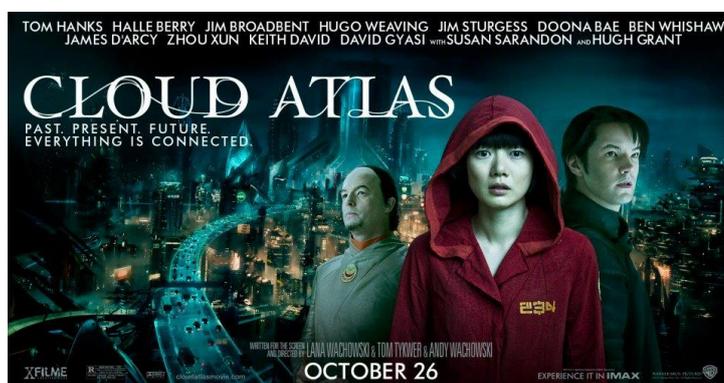


Abb. 3: Filmplakate zu a) *The Road*¹³⁸, b) *Cloud Atlas*¹³⁹.

Bei diesem Filmplakat zu *The Road* wird das Bild einer dem Untergang geweihten Welt evoziert: graue und dunkle Töne herrschen vor, die beiden gehen auf den einzig lichten Fleck zu; in der linken Hand hält der Mann eine Waffe, mit der rechten umklammert er schützend das Kind. Tenor dieser Bildsprache ist eine Tristesse, die aus dem Untergang der Zivilisation sowie einer – wie auch immer gearteten – Naturkatastrophe rühren. Beim Filmplakat zu *Cloud Atlas* ist diese Sprache anders strukturiert. Zwar wird auch hier zumeist aus der dunklen Farbpalette geschöpft (mit der Rebellin als einzigen Ausnahme), man sieht aber bei allen abgebildeten Personen die Gesichter und im Hintergrund eine futuristisch-chaotisch anmutende Stadt. Hier liegt der Fokus auf der Organisationsstruktur

¹³⁸ Cronin, Patrick. „THE ROAD’ movie review: in-depth analysis and book-to-film comparison.“ 13. 12. 2010. <http://damngoodcup.com/the-road-movie-review-in-depth-analysis-and-book-to-film-comparison> (Zugriff am 5. 5. 2013).

¹³⁹ „Cloud Atlas Poster.“ http://www.impawards.com/2012/cloud_atlas_ver7.html (Zugriff am 5. 5. 2013).

die diesem kulturellen Gebilde zugrunde liegt. Ähnlich wie bei diesen beiden Bildern, ließe sich bei den anderen Plakaten zu diesen, aber auch zu anderen dystopischen Filmen argumentieren.

Interessant ist ferner, dass es, wie es scheint, eine Art Neigung dazu gibt, dystopische Romane relativ zeitnah auch visuell umzusetzen. So wurden alleine 3 der 4 Bücher, aus denen das von mir verwendete Text-Korpus besteht, als Spielfilm produziert: *Cloud Atlas* (2004 als Buch, 2012 als Film), *The Road* (2006, 2009) und *La possibilité d'une île* (2005, 2008). Juli Zehs *Corpus Delicti* wiederum war ursprünglich als Bühnenstück geplant, also für ein Medium konzipiert, das wie kein zweites Literatur und visuelle Inszenierung verbindet. Der Veröffentlichung des Romans im Jahr 2009 ging die Uraufführung am 15. September 2007 in Essen voraus.¹⁴⁰

Während Houellebecq, welcher selbst die Adaption seines Buches vornimmt, nach kommerziellen Gesichtspunkten scheitert, und auch die Kritiken ein Misslingen attestieren,¹⁴¹ sind sowohl *The Road* und vor allem *Cloud Atlas* ein Erfolg. Bei der McCarthy-Adaption gilt dies primär für die Kritiken – aber auch kommerziell konnte er einen Gewinn erzielen¹⁴² – bei dem von Tom Tykwer gedrehten Film sind die Meinungen bezüglich des Gelingens der Umsetzung eher gemischt,¹⁴³ ebenso verhielt es sich mit dem kommerziellen Erfolg nach Maßstäben der Kassenschlager.¹⁴⁴ Dennoch erlangte der Film – und in Folge dessen auch das Buch – einen enormen Bekanntheitswert. Die Filme zählen damit gewiss nicht zu den erfolgreichsten Filmen der jeweiligen Jahre, ihre Verbreitung bedeutet aber auch, dass alleine in Europa und den USA 2,9 Millionen Zuschauer *The*

¹⁴⁰ Marcus, Dorothea. „Sauberkeit sündigt nicht.“ 15. 9 2007.

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=433 (Zugriff am 5. 5. 2013).

¹⁴¹ Vgl. stellvertretend für eine von vielen Kritiken: Wetzel, Johannes. „Houellebecq scheitert mit seiner Verfilmung.“ 12. 9 2008. <http://www.welt.de/kultur/article2431282/Houellebecq-scheitert-mit-seiner-Verfilmung.html> (Zugriff am 5. 5. 2013).

¹⁴² Der Film spielte weltweit bisher knapp 28 Millionen Dollar ein, bei einem Budget von 25 Millionen. Siehe: „The Road.“ Box Office Mojo. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=road08.htm> (Zugriff am 29. 4. 2013).

¹⁴³ Vgl. hierzu beispielsweise folgende Kritiken: Billington, Alex. „TORONTO 2012.“ TIFF 2012: 'Cloud Atlas' is a Cinematic Revelation on a Grand Scale. 8. 9 2012. <http://www.firstshowing.net/2012/tiff-2012-cloud-atlas-is-a-cinematic-revelation-on-a-grand-scale/> (Zugriff am 29. 5. 2013). bzw. Marsh, Calum. „Toronto International Film Festival 2012: Cloud Atlas.“ <http://www.slantmagazine.com/house/2012/09/toronto-international-film-festival-2012-cloud-atlas/> (Zugriff am 29. 5. 2013).

¹⁴⁴ Der Film spielte weltweit bisher über 130 Millionen Dollar ein, bei einem Budget von 103 Millionen. Siehe: „Cloud Atlas.“ Box Office Mojo. <http://boxofficemojo.com/movies/?id=cloudatlas.htm> (Zugriff am 29. 4. 2013) und Kaufman, Amy. „'Silent Hill' sequel likely to lead lackluster weekend at box office.“ 25. 10 2012. <http://www.latimes.com/entertainment/envelope/cotown/la-et-ct-box-office-cloud-atlas-mavericks-silent-hill-20121025,0,5144803.story> (Zugriff am 29. 4. 2013).

Road gesehen haben¹⁴⁵ und eine bisher [Mai 2013] zwar noch nicht veröffentlichte, aber hoch zu veranschlagende Zahl *Cloud Atlas*. Solche Verkaufszahlen sind in den meisten Fällen für Bücher nur in extremen Ausnahmefällen denkbar.

Insgesamt lässt sich damit eine erweiterte Verbreitung dystopischer Texte durch ihre filmische Adaptation feststellen, welche wohl in einem Bedürfnis der Menschen nach spektakulären Bildern, aber auch in der Anwendung einer Art „Schocktherapie“ wurzelt. Ilija Trojanow bemerkt zu diesem Phänomen: „Eine Erklärung [für die Hochkonjunktur von Dystopien] ist so naheliegend, dass sie sich sofort aufdrängt. Die katastrophalen Entwicklungen, die in den Filmen und Büchern zur finalen Explosion gelangen, sind schon im Gange, unsere Ängste gehen im Kino ersatzweise in Erfüllung.“¹⁴⁶ Er führt diese These in Bezug auf die jüngere Generation in Verknüpfung mit der aktuellen Lage der Welt weiter aus:

Da der kommerzielle Erfolg von Filmen von Teenagern und jungen Erwachsenen bestimmt wird und sich diese meiner zugegebenermaßen begrenzten Erfahrung nach eher Sorgen um ihre persönliche als um die planetare Zukunft machen, funktionieren die Dystopien und Apokalypsen doch eher als Negativ, vor dem die Belastungen und Herausforderungen der eigenen Existenz verblassen. Wer in Zeiten wachsender Unsicherheit lebt, wer nicht weiß, ob er in dieser Gesellschaft ein würdiges Auskommen findet, ob er gar gebraucht wird, der findet Trost in der grotesken Überzeichnung seiner Verunsicherung.¹⁴⁷

Seine Beobachtung deckt sich dahingehend also mit mehreren Merkmalen dystopischer Fiktionen, die nach 2000 erschienen sind, welche vorhin aufgezeigt wurden.

3.3.3 Pathos und Ironie: Zum Verhältnis von Dystopie zur Satire

Wie bereits aus der literaturgeschichtlichen Darstellung ersichtlich wurde, gibt es einige Gemeinsamkeiten bei satirischen und dystopischen Texten. Dies gilt vor allem für die Anfänge des dystopischen Genres. So schreibt etwa Sven Hantschek, dass „[...] die berühmten Dystopien der ersten Jahrhunderthälfte [Anmerkung des Verfassers: gemeint ist

¹⁴⁵ „LUMIERE Datenbank über Filmbesucherzahlen in Europa.“ http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=32548 (Zugriff am 29. 4. 2013).

¹⁴⁶ Trojanow, Ilija. „Apokalypse Soon.“ 13. 3 2013. <http://www.taz.de/!112690/> (Zugriff am 18. 5. 2013).

¹⁴⁷ Ebd.

das 20. Jahrhundert] [...] mindestens einen satirischen Einschlag [haben].¹⁴⁸ Er bezieht sich dabei spezifisch auf *Brave New World* und *Nineteen Eighty-Four*. Die beständige und vielleicht auffallendste Gemeinsamkeit mag dabei auf Seiten der Rezeption sowie der Intension der Autoren liegen: Missstände werden benannt, zur Veränderung soll angeregt werden. Eine andere Gemeinsamkeit, die jedoch in ihrem Spannungsfeld eher Wechseln unterzogen ist, ist die Verwendung pathetischer und ironischer Elemente. Die Ironie gebrauche ich dabei in ihrer Manifestation als Tropus, also als

[...] Form der uneigentlichen Rede, der Verkehrung von Gesagtem und Gemeintem, die kom. Vernichtung eines berechtigt oder unberechtigt Anerkennungs Fordernden, Erhabenen durch Spott, Enthüllung der Hinfälligkeit, Lächerlichmachung unter dem Schein der Ernsthaftigkeit, der Billigung oder gar des Lobes [...], die in Wirklichkeit in unauffälliger krit. Distanz das Gegenteil des Gesagten meint [...] und sich zum Spott scheinbar der gegnerischen Wertmaßstäbe bedient, doch dem intelligenten Hörer oder Leser [...] als solche erkennbar ist;¹⁴⁹

das Pathos zuerst als

[...] de[n] Gemützustand bes. leidenschaftl. Erregtheit und Ergriffenheit [...] und der sprachl. Ausdruck hierfür in emotionaler, gehobener, überindividueller Sprache von erhabenem Schwung, feierl. Glut und begeisternder Kraft aus moral. Anspruch im Ggs. zur künstl. Rhetorik, doch mit der ständigen Gefahr des Abgleitens in bloße, innerlich hohle Deklamation, geheuchelte Glut und affektierte Emphase.¹⁵⁰

genauer aber auch, als das Gegenteil des Ironischen, und damit als „eigentliches Sprechen“.¹⁵¹ Schulte-Herbrüggen schreibt bezüglich der Verwobenheit von Dystopie und Satire in Kombination mit der Ironie: „[d]ie Anti-Utopie ist selbst zur *Satire* geworden. Insoweit sie eine ins ironische Gegenteil umgeschlagene Verspottung der klassischen Utopie beabsichtigt [...]“.¹⁵² Bei dieser Bemerkung ist der Begriff der Anti-Utopie entscheidend: wie gezeigt, wurde vormals die Anti-Utopie (meist zu Recht) mit der Dystopie gleichgesetzt.¹⁵³

¹⁴⁸ Hanuschek, Sven. „Satire.“ In Handbuch der literarischen Gattungen, von Dieter Lampig (Hrsg.), 652-661. Alfred Kröner Verlag: Stuttgart, 2009. S. 659.

¹⁴⁹ Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. und erw. Stuttgart: Kröner, 2001. S. 381.

¹⁵⁰ Ebd. S. 597.

¹⁵¹ Lethen, Helmut. *Verhaltenslehren der Kälte*. 1. Aufl., Erstausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

¹⁵² Schulte-Herbrüggen, Hubertus. *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*. S. 200.

¹⁵³ Wer sich genauer mit diesem diffizilen und kontrovers diskutierten Zusammenhang von Satire und Dystopie beschäftigen möchte, sei auf die unterschiedlichen Zuordnungsversuche von Orwells *1984* verwiesen.

Heute ergibt sich aber ein differenzierteres Bild: Zum einen wurde im Zuge der 1990er, spätestens aber in den 2000er Jahren, diese Zuordnung aufgrund des erweiterten Themenspektrums falsch bzw. unzureichend. Die Dystopie wird hier nur als Gegenteil der Utopie verstanden. Zum anderen geht die Bemerkung davon aus, dass die Ironie ein genrespezifisches Merkmal der Dystopie wäre. In Anbetracht der jeweiligen literaturhistorischen Kontexte, ist es jedoch wahrscheinlicher, dass die Verwendung von Pathos und Ironie eher dem Zeitgeist bzw. einer speziellen Epoche oder Strömung, als den Konventionen des Genres unterworfen sind.

Meine These ist somit, dass dystopische Texte sowohl ironisch, als auch pathetisch sein können und dass gerade diese Fähigkeit das Genre derart zeitbeständig macht. Was dieses Changieren letztendlich bedeutet, wird jedoch erst nach der mit Kapitel 4 folgenden Analyse beantwortet werden können. Soviel soll aber bereits jetzt gesagt sein: es hat den Anschein, als ob nach den postmodern ironisch geprägten Jahrzehnten, die sich auch in den dystopischen Texten widerspiegeln, nun pathetische Entwürfe bevorzugt geschrieben werden.

3.3.4 Roman oder nicht Roman? Die Gattungsfrage

Bevor im nächsten Abschnitt die Analyse vierer Dystopien folgt, die nach 2000 erschienen sind, möchte ich nochmals kurz auf die Gattungsfrage eingehen, in der Beschaffenheit eher jedoch in einer Art Bemerkung, als in einer umfassenden Darstellung.

Wie bereits am Rande bemerkt, gibt es Literaturwissenschaftler, welche sowohl der Utopie als auch der Dystopie den Status eines Romans nicht zuerkennen.¹⁵⁴ Eine Subsummierung der Dystopie als Untergenre der Utopie erachte ich, wie bereits angeführt, aus mehreren Gründen für problematisch.¹⁵⁵ Die Zugehörigkeit müsste also gesondert für die Utopie und die Dystopie durchgeführt werden, mir geht es im Folgenden jedoch ohnehin lediglich um die Dystopie.

¹⁵⁴ Howe, Irving. *Politics and the Novel*. New York: Horizon Press, 1957.S. 236.

¹⁵⁵ Die Dystopie geht zwar zweifelsohne aus der Utopie hervor, sie ihr aber auf immer und ewig als untergeordnet zu erachten, wäre ein starres Festhalten an überholten Konventionen und würde die gewandelten Realitäten missachten.

Monika Fludernik definiert den Roman als „[...] eine längere Erzählung in Prosa, die in der Regel als ein Buch, manchmal auch in mehreren Bänden, veröffentlicht wird“¹⁵⁶, wobei der Roman starke Berührungspunkte mit mindestens den folgenden Gattungen besitzt: Novelle und Kurzgeschichten-Sammelband.¹⁵⁷ Die Definition ist zu Recht sehr weit gefasst, denn es darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, dass der Roman wohl die in ihrer Gestalt weitschweifigste und vielschichtigste Gattung ist. Wie es Romane in Versform gibt, gibt es ferner von Abenteuer- und Briefromanen bis zu Schauerromanen eine Vielzahl von Unterkategorien.

Es existieren vier Hauptargumente, die von Verfechtern der These, Dystopien würden nicht der Gattung des Romans angehören, zu Felde geführt werden: a) die prinzipielle Handlungsarmut, b) die manchmal dialogische Struktur, c) die geringe Komplexität der Figurenzeichnung und zuletzt d) die Intension der Autoren „politisch-soziale Vorstellungen“¹⁵⁸ zu entwickeln und zu vermitteln.¹⁵⁹ So meint etwa Laurence Brander zu Orwells *Nineteen Eighty-Four*: „As a novel, ‘Nineteen Eighty-Four‘ is a failure.“¹⁶⁰

Unter Handlung versteht man zunächst die „Umsetzung innerseelischer Willensäußerungen in die Tat“.¹⁶¹ Sie ist damit ein zentrales Strukturelement des Romans. Gerade aber durch die Erweiterung der literarischen Möglichkeiten, etwa durch den *Stream of consciousness*, erscheint es angebracht, den Handlungsbegriff zu erweitern. Dazu würde auch zählen, dass gerade in Anti-Utopien der Begriff der Norm eine wesentliche Rolle spielt. Ein Nicht-Handeln in Situationen, die der Rezipient als handlungsbedürftig erachtet, ist daher auch im engeren Sinne eine Tat.

Bei der dialogischen Struktur, von der in b) die Rede ist, handelt es sich – wie später an einigen Beispielen der kontemporären Literatur ebenfalls zu beobachten sein wird – um das wortgewordene Aufeinandertreffen zweier Überzeugungen: Der Verfechter des anti-utopischen Staates auf der einen Seite, deren Feind auf der anderen. Wiederum ist also zunächst die Anti-Utopie und weniger die Dystopie Ausgangspunkt der Überlegungen. Zudem ist, im Gegensatz zu Utopien, der Dialog als solcher auch nicht in Reinform

¹⁵⁶ Fludernik, Monika. „Roman.“ In Handbuch der literarischen Gattungen, von Dieter Lampig (Hrsg.), 626-645. Alfred Kröner Verlag: Stuttgart, 2009. S. 627.

¹⁵⁷ Ebd. S. 632f.

¹⁵⁸ Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*, S. 92.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd.

¹⁶⁰ Brander, Laurance. *George Orwell*. London: LONGMANS, GREEN, 1954.S. 183.

¹⁶¹ Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. S.325.

ausgeprägt, sondern ein „lebhaft[e] oder verschleierte[s] Streitgespräch.“¹⁶² Letztendlich, und das wird bei solchen Betrachtungen häufig nicht genügend berücksichtigt, geht dem Dialog als Höhepunkt der Handlung für gewöhnlich sowohl eine persönliche Entwicklung des Helden voraus (die auch kreisförmig, also wieder zurück zur ideologisch indoktrinierten Ausgangsposition verlaufend, vorkommen kann), als auch eine auf Ereignissen basierte Handlung, die diese Veränderungen evozieren. Natürlich besitzt der Dialog dadurch eine Funktion: er verdeutlicht die staatstheoretische Grundlagen und deren Gegenargumente.¹⁶³ Daher gilt summa summarum, dass dieser Einwand wenn dann wieder nur auf die Anti-Utopie zutreffen würde.

Natürlich lässt sich über die Komplexität der Figurenzeichnung c) als solche streiten und es gibt generell Unterschiede, beispielsweise wenn man die Charaktere der Kurzgeschichten mit Figuren des Romans prinzipiell vergleicht. Dennoch lässt sich die Figur nur als Konglomerat aus Sprache, Handlung und jedweder gearteter Aktion und Interaktion verstehen. Wo es bei manchen Dystopien an psychologischer Tiefe und Komplexität fehlen mag, wird dies durch die Interaktion mit der Umwelt aufgewogen.

Was d) betrifft, würde dies bedeuten, dass fast alle Romane, die die Gesellschaft politisch sowie sozial darstellen oder auch fiktiv weiterentwickeln keine Romane sind. Dies propagiert in seiner stringenten Weiterführung eine Haltung der *L'art pour l'art* und wäre die völlige Entpolitisierung des Romans.

Wie man sehen kann, sind die vier Hauptkritikpunkte einerseits allesamt Relikte eines obsolet gewordenen Dystopie-Verständnisses, andererseits auch in ihrer Argumentation zu kurz gegriffen. Insgesamt erscheint es mir infolgedessen als nicht zielführend, der Dystopie als solchen die Zugehörigkeit zum Roman abzuerkennen.

¹⁶² Seeber, S. 36, zit nach Hug, Franziska. Die Gattung der Utopie im Wandel. Samuel Butlers "Erewhon" und Georg Orwells "Ninetenn Eighty-Four" als Beispiele. S. 31.

¹⁶³ Hug, Franziska. Die Gattung der Utopie im Wandel. Samuel Butlers "Erewhon" und Georg Orwells "Ninetenn Eighty-Four" als Beispiele. S. 31-33.

4 Werkanalyse

Nachdem mit den vorausgegangenen Kapiteln die Grundlagen für eine Untersuchung dystopischer Romane, die nach 2000 erschienen sind, vorbereitet wurden, möchte ich mich nun der Analyse vierer Werke widmen. Diese sind im Einzelnen: David Mitchells *Cloud Atlas*, Michel Houellebecqs *La possibilité d'une île*, Cormac McCarthys *The Road* und *Corpus Delicti* von Juli Zeh.

Dabei wird zuerst kurz die Zusammenstellung des Corpus erläutert, um direkt im Anschluss die einzelnen Werke – unter Berücksichtigung der spezifischen Merkmale, die sich für Dystopien nach 2000 ergeben (sei es durch Abänderung vertrauter Motive, oder komplett neuer Themen) – zu analysieren und sie zuletzt zueinander in Relation zu setzen.

4.1 Methodik und Auswahl des Textkorpus

Die ungeheure Fülle kontemporärer Texte, in denen die oben beschriebenen Merkmale dystopischen Schreibens auszumachen sind, ist für die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Genre zugleich Segen und Fluch: Zum einen fällt es prinzipiell nicht schwer, ein Textkorpus zusammenzustellen, das spannende Themenschwerpunkte setzt und Neues zu Tage fördert; zum anderen ist aber gerade diese schiere Menge an Texten problematisch, da alle Ergebnisse, die aus den Untersuchungen hervorgehen, immer nur als sehr begrenzter Ausschnitt eines umfassenden Spektrums begriffen werden können.

Die Auswahl, der in dieser Arbeit analysierten und zueinander in Relation gesetzten Texte basiert auf verschiedenen Grundlagen. Diese sind einerseits zeitlicher sowie (national)sprachlicher Natur, beziehen sich aber andererseits auch auf die „Wirkungsmacht“, die diese Werke hatten und haben, sowie die Weitläufigkeit der in ihnen verhandelten Themen und Merkmale dystopischer Konzeptionen.

Mit einer zeitlichen Spannweite von gerade einmal fünf Jahren [*Cloud Atlas* (2004) - *Corpus Delicti* (2009)] ist nur etwas mehr als ein Drittel des Zeitraums von 2000 bis heute [2013] abgedeckt, in dem sich jedoch Entscheidendes vollzog: Es ist genügend Zeit verstrichen, um literarisch auf die Veränderungen, die sich aus dem 11. September 2001 ergeben haben, zu reagieren, und es ist jetzt – im Moment, in dem diese Arbeit verfasst wird – schon besser abzuschätzen, welchen Einfluss diese vier Werke tatsächlich haben könnten.

Mit drei bzw. vier Sprachen, wenn man das Amerikanische vom Britischen Englisch abgesondert betrachten möchte, wird weiter auf verschiedene Sprachräume eingegangen. Englisch (*Cloud Atlas* BE, *The Road* AE), Französisch (*La possibilité d'une île*) und Deutsch (*Corpus Delicti*) sind dabei durchaus Sprachen, die im westlichen Kontext als entscheidend betrachtet werden können, und einen erheblichen Einfluss auf die anderen Literaturen ausüben.¹⁶⁴ Mit dem Fokus auf diese Sprachen ist zugleich der Fokus auf ein bestimmtes geographisches und kulturelles Gebiet verbunden: Europa sowie Nordamerika. Dieser Fokus darf dabei aber unter keinen Umständen als Eurozentrik verstanden werden; sowohl Südamerika, Afrika als auch Asien entwickelten separat eigene dystopische Traditionen. Diese zu untersuchen wäre sicherlich wichtig und gewinnbringend, würde

¹⁶⁴ Das Spanische und Russische wären selbstverständliche auch noch zwei europäische Sprachen, die diesen Status besitzen.

aber den Umfang dieser Arbeit sprengen, und zu sehr vom konkreten Einzelfall ablenken und somit die Betrachtungen verwässern.

Unter Wirkungsmacht verstehe ich in diesem Zusammenhang sowohl den Einfluss, den die Texte auf andere dystopische oder nicht-dystopische (Kunst)-Werke haben, als auch ihren generellen Impact in der Populärkultur.

Im Folgenden werde ich nun die einzelnen Texte in chronologischer Abfolge analysieren. Die dabei erbrachten Erkenntnisse werden jeweils mit den anderen Werken zueinander in Bezug gesetzt, um Gemeinsamkeiten – die schlussendlich Tendenzen offenlegen können –, aber auch Unterschiede, welche die bestehende Bandbreite abstecken, herauszuarbeiten.

4.2 David Mitchell: *Cloud Atlas*

Den Anfang der Analysereihe macht *Cloud Atlas* von David Mitchell. Zuerst einige Worte zum Autor: Mitchell wurde am 12. Januar 1969 im englischen Southport (Merseyside) geboren und wuchs in Malvern (Worcestershire) auf. Er studierte Amerikanische und Englische Literatur, sowie Komparatistik an der *University of Kent* in Canterbury. Bevor er nach Hiroshima zog, wo er acht Jahre lang Englisch unterrichtete, lebte Mitchell ein Jahr auf Sizilien.¹⁶⁵ Sein erster Roman, *Ghostwritten*, gewann den *Mail on Sunday/John Llewellyn Rhys Prize* und schaffte es auf die Shortlist des *Guardian First Book Awards*; sein zweiter Roman, *number9dream* (2001), wurde 2002 für den *Man Booker Prize* nominiert, genauso sein dritter Roman 2004 *Cloud Atlas*, der zentral für diese Arbeit sein wird. *Cloud Atlas* wurde 2011 von Wachowski-Geschwister (Lana und Andrew) und Tom Tykwer verfilmt. Zuletzt erschienen 2006 *Black Swan Green*, in dem er sein Stottern autobiografisch thematisiert, und 2010 *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*. David Mitchell lebt derzeit in Irland.¹⁶⁶

Im Folgenden werde ich kurz auf Aufbau und Inhalt des gesamten Buches eingehen, auch wenn später nur zwei Teile näher analysiert werden (die anderen Erzählstränge arbeiten, wie ich zeigen möchte, sukzessive auf deren Wirkung hin, und sind damit ebenso relevant). *Cloud Atlas* besteht zunächst aus sechs „separaten“ Geschichten: *The Pacific Journal of Adam Ewing*, *Letters from Zedelghem*, *Half-Lives: The First Luisa Rey Mystery*, *The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish*, *An Orison of Sonmi-451* und *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After*. Diese werden in chronologischer Reihenfolge – angefangen bei *The Pacific Journal of Adam Ewing* und „beendet“ bei *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After* – begonnen, jedoch in dieser Reihung nur zur Hälfte erzählt, dann ab *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After* in umgekehrter Reihenfolge vollendet.¹⁶⁷ Die verschiedenen Teile sind, wie es auf den ersten Blick scheint, nur lose miteinander verknüpft. Manchmal über Elemente, wie etwa das Tagebuch des *Adam Ewing*, das von Robert Frobisher gefunden

¹⁶⁵ „David Mitchell.“ http://www.rowohlt.de/autor/David_Mitchell.25924.html (Zugriff am 20. 5. 2013).

¹⁶⁶ „David Mitchell.“

http://www.randomhouse.com/acmart/catalog/author.pperl?authorid=20870&view=full_sptlght (Zugriff am 20. 5. 2013).

¹⁶⁷ Was genau diese zeitliche Struktur für die Dystopie bedeutet, wird in 4.2.4 ausführlicher erörtert werden.

und gelesen wird, manchmal über Verwandtschaften zwischen Personen der verschiedenen Geschichten, doch stets über ein Muttermal, das eine der jeweiligen Hauptfiguren besitzt.

Ich werde nun der im Buch vorgegebenen Reihenfolge entsprechend, die einzelnen Erzählstränge anschneiden, um einen kurzen Gesamtüberblick zu verschaffen. Auf die Geschichten *An Orison of Sonmi~451* und *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After* werde ich in den jeweiligen Kapiteln explizit eingehen; sie werden daher hier ausgeklammert.

The Pacific Journal of Adam Ewing (1): Ein Notar aus San Francisco namens Adam Ewing, der im australischen New South Wales eine Erbagelegenheit notariell zu regeln hatte, reist auf dem Schoner *Prophetess* zurück nach San Francisco. Wegen Sturmschäden muss das Schiff auf den Chatham-Inseln repariert werden. Auf einer Erkundungstour kommt er mit dem Arzt Henry Goose ins Gespräch; sie freunden sich an, auch weil er in ihm einen Gesprächspartner und den einzigen anderen Gebildeten weit und breit sieht. Auf der Weiterfahrt versteckt sich der Moriori¹⁶⁸ Autua, der aus der Sklaverei der Maori flüchtet, als blinder Passagier in Ewings Kabine. Er bittet Adam Ewing um Hilfe; dieser schafft es, das Autua als Matrose an Bord bleiben darf. Goose diagnostiziert währenddessen bei Ewing einen tropischen Wurm, der sich in sein Hirn eingenistet hat. Das Tagebuch endet abrupt auf Seite 39.

Ein Verknüpfungspunkt, der auf den Gegensatz zwischen utopischen und – in diesem Fall – anti-utopischen Gesellschaften hinweist, ist eine Bemerkung Ewings, die seine Erlebnisse auf der Insel reflektieren. Er schreibt: „Who can deny Old Rēkohu lay closer to More`s Utopia than our States of Progress governed by warhungry princelings in Versailles & Vienna, Washington & Westminster?“ (Mitchell 2004, 12)

Der nächste Erzählstrang heißt *Letters from Zedelghem* (1): Der Musiker Robert Frobisher schreibt in Briefen an seinen Liebhaber Rufus Sixsmith, wie er eine Anstellung beim unter Syphilis leidenden, alten, doch berühmten Komponisten Vyvyan Ayrs¹⁶⁹ findet. Mehr und mehr entwickelt sich eine künstlerische Symbiose zwischen den beiden: Ayrs ist vom jungen Talent abhängig, um seine Werke zu vollenden und Frobisher nutzt seine Anstellung, um eigene Kompositionen voranzutreiben. Wegen akuter Geldnot durchsucht

¹⁶⁸ Die Moriori waren ein Volk polynesischer Herkunft, das um das Jahr 1500 auf den neuseeländischen Chatham Islands siedelte. Dort lebte es bis Anfang des 19. Jahrhunderts weitgehend ungestört. 1835 wurden über 200 Moriori von den zwei Māori-Stämmen der Ngāti Mutunga und der Ngāti Tama getötet. Die Überlebenden wurden versklavt. Der Stamm gilt heute als ausgestorben. Mitchell spielt mit dieser im Subtext mitschwingenden Geschichte auf die Struktur und den Missbrauch, sowie die Willkür der Macht an.

¹⁶⁹ Der Name Ayer trägt die Bedeutung „Erbe“ und ist gleichzeitig das spanische Wort für „gestern“.

er das Schloss nach Büchern und anderen Wertgegenständen, die er an einen Händler verkaufen kann. Dabei stößt er auf das Tagebuch von Adam Ewing, das jedoch auf Seite 39 abbricht. Interessant aus Sicht der Verknüpfung zu späteren Teile ist hier unter anderem ein Traum von Vyvyan Ayr: ‘I dreamt of a ... nightmarish café. Brilliantly lit, but underground, with no way out. I’d been dead a long, long time. The waitresses all had the same face. The music in the café was,’ the wagged an exhausted finder at the MS, ‘this.’ (Mitchell 2004, 80) Er nennt das Stück *triste*, also traurig. Wie wir später sehen werden, ist diese Beschreibung nahezu eine eins-zu-eins Prophezeiung der Zustände aus *An Orison of Sonmi~451* (auf die Implikationen, die sich daraus für die Zeitstruktur ergeben, wird ebenfalls später gesondert eingegangen).

Der nächste Teil trägt den Namen *Half-Lives: The First Luisa Rey Mystery* (1): Luisa Rey, eine Journalistin, steckt nach einer Party zusammen mit Rufus Sixsmith in einem Fahrstuhl fest. Der Wissenschaftler fasst Vertrauen zu ihr und erzählt ihr eine brisante Story, die sie in der Zeitung unterbringen will: Ein neuer Atommeiler soll in der Nähe der Stadt Buenas Yervas auf Swanneke Island gebaut werden. Der „Seaboard HYDRA nuclear power plant“¹⁷⁰ weist nach Sixsmiths Bericht jedoch gravierende Mängel auf. Es beginnt eine Geschichte voller Korruption und Mord, in dem der Vorsitzenden des Konzerns Rufus Sixsmith vom Auftragsmörder Bill Smoke liquidieren lässt. Nachdem Luisa Rey sich geheime Informationen über den Reaktor beschafft hat, wird sie in ihrem Auto von einer Brücke gestoßen. Auch hier werden von Mitchell Köder ausgeworfen. So bemerkt etwa Luisa Rey, die Hitchcock interviewte, basierend auf diesem Erlebnis zum Verhältnis von Realität und Fiktion:

I put it to the great man [Hitchcock], the key to fictitious terror is partition or containment: so long as the Bates Motel is sealed off from our world, we want to peer in, like at a scorpion, that’s ... the stuff of Buchloe, dystopia, depression. We’ll dip our toes in predatory, amoral, godless universe – but only the toes. [...] I asked why Buena Yervas never featured his films. Hitchcock answered, “This town marries the worst of San Francisco with the worst of Los Angeles. Buenas Yervas is o city of nowhere.” (Mitchell 2004, 95)

¹⁷⁰ Der Name des Reaktors weist schon auf die Schrecken und das potentielle Verderben der Atomkraft hin: Hydra. Es handelt sich dabei bekanntermaßen um ein vielköpfiges, schlangenähnliches Ungeheuer aus der griechischen Mythologie, dem sobald es einen Kopf verliert, an selbiger Stelle zwei neue wachsen. Der Kopf in der Mitte, also der Kern, ist unsterblich.

The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish (1): Der Verleger Timothy Cavendish landet nach Jahren der Flaute mit „Knuckle Sandwich“, dem Roman eines ehemaligen Kriminellen einen kommerziellen Erfolg. Der Autor des Buches hat einen Kritiker, der das Buch verrissen hat, vom Dach geworfen und landet deswegen im Gefängnis; die Verkaufszahlen schnellen in die Höhe. Bald treten jedoch die Brüder des Autors auf den Plan. Sie verlangen Schutzgeld in Form horrender Summen und akzeptieren den abgemachten Vertrag zwischen ihrem Bruder und Cavendish nicht. Dieser fleht daraufhin seinen eigenen Bruder Denholme an, ihm zu helfen – wenn nicht mit Geld, dann doch wenigstens mit dem Versteck, das Denholme anbietet. Er gelangt in das „Aurora House“¹⁷¹, muss aber bald feststellen, dass sein Bruder ihn – statt in ein Hotel – in ein Altersheim gesteckt hat. Als er flüchten will, erleidet er einen Schlaganfall.

Die Geschichten von *An Orison of Sonmi-451* und *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After* folgen später *en détail*.

The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish (2): Schon während seiner Genesung schmiedet Cavendish Fluchtpläne und sucht im Altersheim, das „totalitär“ alles Streben nach persönlicher Eigenheit und Freiheit unterdrückt, nach Verbündeten. Er findet drei Mitstreiter: eine Frau und zwei Männer. Zusammen fasst die Gruppe den Plan, das Auto eines regelmäßig wiederkehrenden Besuchers zu stehlen, und die rabiate Aufseherin in Cavendishs Raum einzusperren. Die Flucht gelingt. Cavendish kehrt nach London zurück. Das erste Buch, das er im wieder aufgebauten Verlag verlegt wird, heißt *Half-Lives: The First Luisa Rey Mystery*.

Half-Lives: The First Luisa Rey Mystery (2): Luisa Rey kann sich aus ihrem im Meer versinkenden Auto befreien. Es gibt noch drei Exemplare von Sixsmiths Bericht und ein Wettlauf um diese Schriftstücke beginnt. Im Hafen von Buenas Yervas kommt es zum Endkampf. Smoke stirbt. Luisas Reportage über das „Seaboard HYDRA nuclear power plant“ ist Grundlage für ihre Karriere als Journalistin. Über die Notizen und Briefe von Sixsmith, die sie von dessen Nichte erhält, stößt sie auf das *Cloud Atlas Sextet*. Ein Stück, komponiert von Robert Frobisher.

Letters from Zedelghem (2): Das Verhältnis der beiden Komponisten wird schlechter und schlechter. Jocasta, Ayrs Frau, verliebt sich in Frobisher. Sie beginnen eine Affäre. Als

¹⁷¹ Auch hier bedient sich Mitchel wieder eines (ironischen) Namens: Aurora, die Morgenröte, ist in Anbetracht der Ereignisse, die Timothy Cavendish dort wiederfahren werden, einer intendierter Bruch mätopischer Phantasien. Gerade durch die Ironie wird die Drastik der Umgebung noch verschärft.

er auch eine Freundschaft mit der Tochter der beiden beginnt, ist der Bruch endgültig vollzogen. Er verlässt das Schloss und mietet in der nahe gelegenen Stadt Brügge ein Hotelzimmer. Sein letzter Brief an Sixsmith ist zugleich sein Abschiedsbrief. Er erschießt sich in einer Badewanne. Sixsmith hinterlässt er einen Umschlag, der einen Brief, sein größtes Werk – die Noten des *Cloud Atlas Sextet* – und die fehlenden Seiten von Ewings Tagebuch enthält.

The Pacific Journal of Adam Ewing (2): Der gesundheitliche Zustand Ewings hat sich scheinbar stabilisiert. Seine Erlebnisse auf der Reise nach San Francisco machen ihm die von verschiedenen Gruppen permanent praktizierte Unterdrückung sowie deren Machtmissbrauch bewusst, den er als Manifestation des Willens zur Macht begreift. Beispiele zeigen sich ihm bei Maoris, Christen, Besatzungsmitglieder, also unabhängig von Kultur oder Religion. Dann meldet sich der Parasit mit aller Härte zurück – und Gooses Medizin wirkt nicht. Ewing siecht, abgeschottet vom Rest der Crew, dahin. Kurz bevor er stirbt, wird Ewing bewusst, was ihm tatsächlich widerfahren ist: Gooses Medizin ist in Wahrheit ein Gift. Der „Arzt“ ist ein Betrüger und hat Ewing Hypochondrie genutzt, um ihm den Befall durch einen Parasiten einzureden und dadurch an die Erbsachen aus Australien zu gelangen. Dann bricht Autua die Tür zur Kabine auf, durch die verschleierte Gedanken zu Ewing durch, und rettet ihn damit. Das Buch endet mit folgender Passage, welche die Sorgen, die er hat, ansprechen, aber zugleich den Wunsch Ewings für die zukünftige Welt, in der sein Sohn und alle folgenden Generationen leben werden, formuliert:

Scholars discern motions in history & formulate these motions into rules that govern the rises & falls of civilizations. My belief runs contrary, however. To wit: history admits no rules; only outcomes.

What precipitates outcomes? Vicious acts & virtuous acts.

What precipitates acts? Belief.

[...] one fine day, a purely predatory world *shall* consume itself. [...]

Is this entropy written within our nature?

If we *believe* that humanity may transcend tooth & and claw, if we *believe* diverse races & creeds can share this world as peaceably as the orphans share their candlenut tree if we *believe* leaders must be just, violence muzzled, power accountable & and the riches of the Earth & its Oceans shared equitably, such a world will come to pass. I am not deceived. It is the hardest of worlds to make real. Tortuous advances won over generations can be lost by a single stroke of myopic president's pen or a vainglorious general's word.

A life spent shaping a world I *want* Jackson to inherit, not one I *fear* Jackson shall inherit, this strikes me as a life worth the living. [...] Yet what is any ocean but a multitude of drops? (Mitchell 2004, 527-529) [Kursivierung aus dem Originaltext übernommen].¹⁷²

Das Ende ist in seiner Machart und Sprache pathetisch. Dies ist insofern interessant, da die Gesamtheit der Zeitstruktur dieses Ende scheinbar ironisiert. Dazu ebenfalls mehr im Kapitel über die Zeitstruktur.

Wie insgesamt zu sehen ist, sind die Themenfelder, die in *Cloud Atlas* verhandelt werden, so umfangreich und komplex wie der Aufbau: Sie reichen vom Kolonialismus und Rassismus, über das Leben in Europa zwischen den beiden Weltkriegen, Musik, Korruption und eine drohende atomare Katastrophe des „Seaboard HYDRA nuclear power plant“ zu den Grauen einer Entmündigung und „Inhaftierung“ in einem Altenheim, bis zu einer auf absoluter Marktwirtschaft basierenden Diktatur und später der Apokalypse bzw. Postapokalypse. Dabei sind sie immer – wie üblich für die Dystopie – Spiegel der Zeit, die sie abbilden und für sich genommen ist vielerlei Hinsicht mätopisch.

Der intertextuelle Rahmen – und damit die Basis von Mitchells Überlegungen – lässt sich einordnen, wenn man sich folgende Liste vor Augen führt, die aus einem Artikel über Werke stammen, die Mitchell zu *Cloud Atlas* inspiriert haben: *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Ken Kesey), *Brave New World* (Huxley), *We* (Zamjatin), *The Machine Stops* (EM Forster), um nur einige zu nennen.¹⁷³ Bereits in der Auswahl seiner Lektüre zeigen sich enge Verbindungen zur Tradition dystopischer Romane.

Bevor ich explizit auf die beiden verbleibenden, wesentlichen Erzählstränge eingehen werde, möchte ich einige Besonderheiten der Erzählsituation beleuchten. Davon ausgehend, dass Mitchell – nicht nur, weil er als Komparatist ein hohes theoretisches Wissen aufweist und dieses auch im Text wiedergibt – die Erzählsituationen aufgrund des von ihnen erschaffenen Wirkens auswählt, ist eine genauere Kenntnis unerlässlich.

¹⁷² Dieses Ende des Textes ist insbesondere bezüglich des Endes der erzählten Zeit interessant. Darauf wird später noch expliziter eingegangen werden.

¹⁷³ Mitchell, David. „Guardian book club: *Cloud Atlas* by David Mitchell.“ 12. 6 2019. <http://www.guardian.co.uk/books/2010/jun/12/book-club-mitchell-cloud-atlas> (Zugriff am 25. 5. 2013).

4.2.1 Erzählsituation

Der Roman ist in vielerlei Hinsicht postmodern: augenscheinlich gibt es eine Vielzahl intertextueller Verweise, im Besonderen fällt aber die kaleidoskopartige Verknüpfung von Geschichten und Themen auf, die sich wiederum in der Erzählperspektive widerspiegelt. Genauer muss man in diesem Zusammenhang wohl eher von einem Plural der Perspektiven reden. Jede Geschichte weist dabei sowohl ihre eigene Erzählperspektive bzw. Fokalisierung, als auch einen eigenen „Modus“ oder eine eigene (Genre)-Form des Erzählens auf. Einen Überblick bietet folgende Tabelle:

<i>The Pacific Journal of Adam Ewing</i>	<i>Letters from Zedelghem</i>	<i>Half-Lives: The First Luisa Rey Mystery</i>	<i>The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish</i>	<i>An Orison of Sonmi-451</i>	<i>Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After</i>
Tagebuch-einträge	Briefe	Thriller	Memoire	Aufgezeichnetes Verhör	Mündliches Erzählen am Lagerfeuer
Interne Fokalisierung	Interne Fokalisierung	Nullfokalisierung	Interne Fokalisierung	Externe Fokalisierung	Interne Fokalisierung,
Autodiegetisch	Autodieg.	Heterodiegetisch	Autodieg.	Heterodieg.	Autodieg.

Tabelle 2: Erzählmodi/Genre und Erzählsituation.

Die Tabelle ist in zwei Teile untergliedert: Erzählmodi/Genre eines Erzählstranges zum einen, dessen Erzählsituation bzw. Fokalisierung zum anderen.

Bemerkenswert ist dabei auch die Abfolge der verschiedenen Erzählmodi. Ähnlich der „natürlichen“ Erzählreihenfolge der Weltgeschichte werden hier Möglichkeiten gewählt, wie sie zum jeweiligen Zeitpunkt in der Literaturgeschichte auch hätten vorkommen können bzw. prominent waren, wobei den Schluss dieser Reihung das mündliche Erzählen bildet, das ja eigentlich den absoluten Anfang des Erzählens *per se* darstellt.

Die verschiedenen Geschichten sind dabei wie in einer Matrjoschka verschachtelt: Cavendish liest die „vergangene“ Geschichte von Luisa, die wiederum „The Cloud Atlas Sextett“ hört und so weiter. Eine weitere Verknüpfung der einzelnen Episoden erfolgt über die Zeitstruktur mittels Analepsen und Prolepsen. Aus dieser komplexen, verschachtelten Zeitstruktur ergeben sich Konsequenzen, sowohl für die Relation der einzelnen Kapitel zueinander (insbesondere auch der beiden dystopischen Erzählstränge), als auch für das Zeitverständnis des Romans – und daraus resultierend – für die Möglichkeiten einer

Interpretation der dystopischen Schlussfolgerungen des Romans. Darauf wird in späteren Kapiteln dieser Arbeit genauer eingegangen werden, angefangen bei *An Orison of Sonmi~451*.

4.2.2 An Orison of Sonmi~451

Den ersten Erzählstrang, bei dem das dystopische Genre nicht nur als Faden im großen Stoff der Erzählung verwoben ist, stellt *An Orison of Sonmi~451* dar. Im Folgenden gebe ich ausführlicher als bei den anderen Erzählsträngen des Romans die Geschichte wieder: *An Orison of Sonmi~451* spielt in einer anti-utopischen Zukunft im totalitären Staat „Nea So Coprosin“,¹⁷⁴ der in etwa dort liegen dürfte, wo sich heute [2013] Korea befindet. Sonmi~451¹⁷⁵ ist ein weiblicher Klon, der wie unzählige andere ihrer Art für die Fast-Food-Kette *Papa Song's* arbeitet.¹⁷⁶ In einer Verhörsituation wird sie des Verbrechens beschuldigt, nicht nur *wie*, sondern prinzipiell *ein* Mensch sein zu wollen. Die bestehende Gesellschaft, welche als Weiterführung der derzeit existierenden Organisationskultur als Konzernokratie beschrieben werden kann, sieht in ihr und den anderen Klonen jedoch nur kostenlose Arbeitssklaven ohne jedweder Recht. *Papa Song's* ist ihr Lebensraum, niemals ist sie außerhalb des Restaurants. Das Maskottchen besitzt einen gottgleichen Status. Nach zwölf Jahren der Arbeit – so das immer wieder von Klon zu Klon weitergegebene Versprechen – werden sie ins Elysium¹⁷⁷ gelangen, einem Kreuzfahrtschiff, in dem utopisch-paradiesische Zustände herrschen. Gleich einem Initiationsritus geschieht dann unvermittelt das Unfassbare: der erste „Aufstieg“ eines „Duplikanten“. Aufstieg bedeutet in diesem Zusammenhang eine Bewusstwerdung des eigenen Seins und damit verbunden

¹⁷⁴ Vgl dazu folgendes Zitat: „Mitchell has admitted that the name Nea So Copros is an acronym for ‘New East Asian Sphere of Co-Prosperity’, alluding to the Japanese Empire’s self-appellation of the East Asian Sphere of Co-Prosperity during the Second World War” Edwards, Caroline. „‘Strange Transactions’. Utopis, Transmigration and Time in Ghostwritten and Cloud Atlas.“ In David Mitchel. *Critical Essays*, von Sarah Dillon (Hrsg.). Canterbury: Gylphi Limited, 2011.

¹⁷⁵ Der Name ist ein Verweis auf das Träumen, sowie auf den Roman *Fahrenheit 451*.

¹⁷⁶ Es ist wohl davon auszugehen, dass Mitchell mit der rot-gelben Farbgebung, einem Clown als Maskottchen und goldenen Bögen auf McDonald’s anspielt.

¹⁷⁷ Wiederum spielt Mitchell mit Namen: Das Elysium ist in der griechischen Mythologie die „Insel der Seligen“. Die Ironie der Bezeichnung kann aber – wie auch schon bei „Aurora House“ als sarkastische Andeutung der Sprachpolitik der Zukunft gesehen werden, welche Verwandtschaft mit Orwells „Newspeak“ aufweist.

eine Art innere Rebellion gegen die Unterdrückung durch die gesamte Gesellschaft. Sonmi~451 wird kurz darauf zum zweiten „Aufstieg“. Von Wissenschaftlern wird sie aus dem unterirdischen Restaurant geschleust. Die neu gewonnene Freiheit ist ungewohnt und übersteigt alles, was sie sich zuvor vorstellen konnte. Sie wird in eine Universität gebracht und studiert dort im Geheimen. Wegen ihrer im Vergleich zu „pureblood“ (Mitchell 2004, 349), also „natürlichen“ Menschen, verbesserten biologischen Fähigkeiten erlangt sie rasch massives Wissen. Gerade als sie sich zusammen mit Hae-Jo, einem ihrer „Mentoren“ einen alten Film aus dem 21. Jahrhundert ansieht (eine filmische Adaption der Erlebnisse von Cavendish), stürmen Polizeikräfte die Universität. Die letzte Filmsequenz, die Sonmi~451 sieht, ist jene, in der Cavendish einen Schlaganfall erleidet. Ihr wird klar, dass Hae-Jo in Wirklichkeit nicht nur Student ist, sondern auch noch andere, geheime Pläne verfolgt. Damit endet der erste Teil.

Im zweiten Teil fliehen Sonmi~451 Hae-Jo vor den Schergen des Staates. Hae-Jo gibt zu, dass sowohl er als auch der Professor, der sie unterstützt hat, zu den revolutionären „Abolitionisten“ gehören. Hae-Jo bringt Sonmi~451 in ein „Facedesigner-Atelier“, um ihr ein neues Gesicht machen zu lassen. Dank des Eingriffs soll sie nicht so leicht auffallen. Letztendliches Ziel ihrer Flucht ist der Anführer der „Abolitionisten“. Hae-Jo zeigt ihr auf sein Geheiß die Brutkästen ihrer nicht aufgestiegenen Klon-Schwestern und ein verfallenes Buddhisten-Kloster. Auf dem Weg dorthin treffen sie „zufällig“ einen Beamten, der ein „Babyduplikant“ wie Abfall von einer Brücke schmeißt. Aus Sonmi~451s Erschütterung resultiert schließlich ihre Absicht, ein Schiff von *Papa Song's* zu besichtigen. Dort sieht sie ihre Klon-Schwestern, die ins Elysium verschifft werden sollen, wohin sie aber niemals gelangen. Sie werden brutal geschlachtet. Sonmi~451 fasst daraufhin den Plan das Schiff zu zerstören. Sie schreibt ihre „Declarations“. Diese stellen einen Appell an die Menschlichkeit dar. Bevor sie ihren Plan jedoch umsetzen kann, entpuppt sich Hae-Jo als Agent der Regierung. Sowohl Sonmi~451s Rettung als auch ihre Odyssee waren inszeniert, um ein fiktives Feindbild zu erzeugen und damit realen Revolten vorzubeugen.

Der Aufbau dieser Geschichte verknüpft anti-utopische Merkmale mit „generalüberholten“ Variationen, die sich aus den nach 1991 veränderten real-weltlichen Ereignissen ergeben. Auf diese Strukturen und Merkmale, die zugleich repräsentativ für dystopisches Schreiben nach 2000 gelten können, möchte ich nun eingehen.

4.2.2.1 Dialogstruktur

Ein wesentlicher Aspekt, den auch die „Klassiker“ dystopischer Literatur wie *We*, *Brave New World*, und vor allem *1984* beinhalten, ist der große Anteil eines in Form eines Dialoges geführten Streitgesprächs der aufeinanderprallenden Ansichten zu Staat und Gesellschaft.

In diesem Fall ist der gesamte Erzählstrang in Form eines Verhörs organisiert. Das Verhör bildet damit zugleich auch eine Rahmenhandlung, genauer, eine intermittente Rahmung. Sie kann in diesem Zusammenhang folgendermaßen dargestellt werden:

[1 [...] 2 [] 2 [] 1 [...] 2 [] 1 [] 2 [...] 1]

- 1) Fragen des Verhörenden/Direkter Bezug Sonmi~451s zur Jetzt-Zeit
- 2) Erzählung der Flucht usw. Generell alle Ereignisse, die vor der Jetzt-Zeit liegen.

Mit dieser Geschlossenheit der Zeit geht zudem eine (kausale) Determiniertheit einher: Alles, was erzählt wird, ist bereits geschehen, und das unausweichliche Ende bildet gerade *die* Situation, aus der heraus erzählt wird: eine Zelle in der das Verhör stattfindet. Die Rahmung, welche immer wieder die Jetzt-Zeit durchbrechen, lässt, suggeriert hingegen, dass die Vergangenheit veränderlich ist und generiert damit einen Trugschluss. Das anfangs für den Leser als Interview getarnte Verhör beginnt wie folgt:¹⁷⁸

Historians still unborn will appreciate your cooperation in the future, Sonmi~451. We archivists thank you in the present. Our gratitude my not mean much, but I'll endeavor to grant any last request you may have, if it lies within my ministry's influence. Now, this silver egg-shaped device is called an orison. It records both an image of your face and your words. Once we're finished, the orison will be archived at the Ministry of Testaments. This isn't an interrogation, remember, or a trial. Your version of the truth is what matters. (Mitchell 2004, 187)

Gleich zu Beginn soll demnach einerseits eine scheinbare Objektivität erzeugt werden, andererseits unterstreicht sie im Gesamtkontext des Romans aber, dass Geschichte und Historiografie eben auch auf Erzählungen basieren und somit subjektiv sind.

¹⁷⁸ Natürlich werden durch viele Hinweise gleich anfangs Zweifel an der Freiwilligkeit klar, da die Art der Gesellschaft und des Staates aber dem Leser noch nicht bekannt ist, scheint es noch im Bereich des Möglichen, dass das Entgegenkommen des „Verhörenden“ nur ehrlich höflichen gemeint ist, und dafür sorgen soll, das sich Sonmi~451 wohl fühlt.

Das Verhör ist in etwa wie ein Qualitatives Interview in den Sozialwissenschaften geführt.¹⁷⁹ Auf kurze, ergebnisoffene Fragen folgen lange Antworten. Sonmi~451 wird angehalten frei und allgemein zu erzählen, wie beispielsweise die zweite Aufforderung zeigt: „Then would you please describe the world.“ (Mitchell 2004, 187) Offener und zugleich – in einem totalitären System – verfänglicher lässt sich eine Erzähleinladung wohl nicht formulieren. Im Gegensatz zu gängigen Fragen aus der Soziologie, sind damit auch Suggestivfragen und Fragen, die nicht nur die Geschichte, sondern auch Sonmi~451s Denken lenken sollen, zu finden. Hier offenbart sich also bereits eine subtile Einflussnahme des Staates.

Anders als bei den meisten dialogischen Situationen in der anti-utopischen Literatur ist nicht Sonmi~451, also die Rebellin, sondern der Archivist am Ende dem Umdenken näher. Er ist in diesem totalitären System zwar nicht in der Lage, Konsequenzen daraus zu ziehen oder gar dagegen anzukämpfen, aber die Art der Fragen, die er Sonmi~451 stellt, sind zunehmend von Ungläubigkeit und Zweifel geprägt. Dies zeigt sich beispielsweise in der Art, wie er auf die inszenierte Verschwörung reagiert: anfangs lehnt er diese Vorstellung noch gänzlich als Propaganda der „Abolitionisten“ ab.¹⁸⁰ Später ist die letzte Frage, die er Sonmi~451 als Einleitung zu einem ihm interessierenden Themenkomplex stellt aber: **„I still can't understand why Unanimity would go to expense and trouble of staging this fake ... adventure story?“** (Mitchell 2004, 364)

Sonmi~451s Antwort besiegelt dabei das endgültige Glauben des Archivars an die Plausibilität ihrer Erzählung:

To generate a show-trial, Archivist! To make every pure-blood in Nea So Copros mistrustful of every last fabricant. To manufacture consent for the Fabricant Containment Act being presented to the Juche. To discredit Abltlionism. The whole conspiracy was a resounding success. (Mitchell 2004, 364)

Der Archivist stellt direkt im Anschluss die Frage nach dem Sinn und Zweck politischen Handelns in ausweglosen Zeiten: **„But if you knew about this ... conspiracy, why did you cooperate with it?“** (Mitchell 2004, 364), und Sonmis Antwort, ist die Antwort, die in dystopischer Literatur diesbezüglich stets eine Rolle spielt, ein Verweis auf die Zukunft:

¹⁷⁹ Vgl. hierzu etwa: Ulrike Froschauer, Manfred Lueger. *Das qualitative Interview*. Stuttgart: UTB, 2003.

¹⁸⁰ Hier verweist der Name einer fingierten Rebellenbewegung auf eine internationale Bewegung zur Abschaffung der Sklaverei. Wiederum bricht der Name in Verknüpfung zum tatsächlich bezeichneten die Ereignisse ironisch-sarkastisch.

Why does any martyr cooperate with the judases? He sees a further endgame. [...] The *Declarations*. Media have flooded Nea So Copros with my Catechisms. Every schoolchild in Nea So Copros knows my twelve `blasphemies` now. My guards tell me there is even talk of State-wide `Vigilance-Day` against fabricants who show signs of the *Declarations*. My ideas have been reproduced a billionfold. (Mitchell 2004, 364f.)

Die Antwort ist damit das Gegenteil einer mätopischen Weltsicht. Sie geht von einem zukünftigen Ort aus, der aufgrund der Ereignisse wünschenswert ist. Um diesen Ort zu erschaffen, bedient sich Sonmi~451 den Mitteln des totalitären Staates, der Massenpropaganda. Wie ein Computervirus infiltriert sie die Kanäle und unterläuft damit den Wahrnehmungsradar des Systems, das glaubt, ein Exempel zu statuieren, in Wirklichkeit aber Sonmis Ideen vervielfältigt. Diese Art, das System zu seinem eigenen Vorteil zu nutzen, fand auch schon in Zamatjans *We* Verwendung.

Wie in den Ausführungen zu sehen war, ist der strukturelle Aufbau von *An Orison of Sonmi~451* gesamt betrachtet bemerkenswert. Merkmale anti-utopischen Schreibens werden mit einer „Neuerung“ versehen, die sich aus der Zeitstruktur und der Einbettung in ein Konglomerat aus Erzählungen ergibt: ein Ende, dass zwar das Scheitern der anti-utopischen Gegebenheiten einläutet, nicht jedoch eines mätopischen Zustandes, der temporal in *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After* erzählt wird.

4.2.2.2 Der totalitäre Staat

In *An Orison of Sonmi~451* spielt, wie schon bei der Dialogstruktur deutlich wurde, der totalitäre, anti-utopische Staat eine prominente Rolle. Er weist viele Strukturen auf, die sowohl in der anti-utopischen Literatur, als auch damit verbunden, in (ehemals) real existierenden diktatorischen Regimen machtkonstituierend waren und sind. Dazu gehören: Überwachung, Massenpropaganda, Terror gegenüber anti-staatlichen Tendenzen, repressive Sprachpolitik, Sklaverei sowie der Einsatz von Drogen und Spezialeinheiten, um diese Ziele auch durchzusetzen.

Kategorisch möchte ich diese Punkte an etwas verdeutlichen, das einen Großteil dieser Merkmale in sich vereint: eine Substanz mit dem simplen Namen *Soap*, also Seife. Sonmi~451 berichtet davon im Zusammenhang mit dem Aufstieg von Yoona~939 und der

Frage, warum nicht mehr Klone aufsteigen. Sie sagt: „[...] but the amnesiacs¹⁸¹ in our Soap erase subsequently learnt words.“ (Mitchell 2004, 191) Das Wort Seife trägt hierbei mehrere Merkmale: zum einen ist es in Bezug auf seine Wirkung euphemistisch und Teil einer Gedanken-lenkenden Sprachpolitik,¹⁸² zum anderen suggeriert es aber auch eine Reinheit des Denkens, die daraus resultieren soll, dass sich die Klone nicht an die Vergangenheit erinnern können. Es ist damit also auch eine Art der Gehirnwäsche und zeigt, dass der größte Feind totalitärer Systeme ein Erinnern, und vor allem das Erinnern an eine bessere Zeit oder sogar die Zeit vor der Errichtung des Regimes ist.¹⁸³ Ein weiterer Verknüpfungspunkt zur realen Welt und zu totalitären Regimen zeigt sich in folgender Dialog-Sequenz:

But hate men like Seer Kwon, and you hate the whole World.

Not the whole world, Archivist: only the Juche and the Corpocratic Pyramid.

(Mitchell 2004, 353)

Neben der pyramidenförmigen Gesellschaftsstruktur ist hier der Begriff der Juche entscheidend. Das Wort stammt aus dem Koreanischen und bedeutet in etwa „Selbstständigkeit“ oder „Autarkie“.¹⁸⁴ Es steht für die sog. Chuch’e-Ideologie (die romanisierte Schreibweise des Begriffes 주체사상 variiert je nach verwendeter Transkribierung) und ist seit 1977 die offizielle Weltanschauung in Nordkorea. Sie wurde von Kim Il-sung entwickelt, als Weiterführung des Marxismus-Leninismus – obwohl es diesem in wesentlichen Punkten widerspricht – und baut auf folgenden drei Prinzipien auf:¹⁸⁵

- 1) Politische Souveränität (chachu, 자주)
- 2) Wirtschaftliche Selbstversorgung (charib, 자립)
- 3) Militärische Eigenständigkeit (chawi, 자위)

¹⁸¹ Die Bedeutung von Amnesie lässt sich durch die Worte Amnesie und Tensid erklären: also Vergessen und Seife. Wiederum ist ein Sarkasmus zu spüren, der in dieser Häufung als fatalistisch bezüglich der Unausweichlichkeit künftiger Ereignisse bezeichnet werden kann.

¹⁸² Vgl hierzu die Sapir-Whorf-Hypothese, die sich mit dem Zusammenhang von Sprechen und Denken näher befasst. In der kontemporären Linguistik wurde ihr Geltungsanspruch jedoch deutlich abgeschwächt.

¹⁸³ Vgl. dazu auch *Nineteen Eighty-Four*.

¹⁸⁴ Chuch’e-Ideologie. <http://de.wikipedia.org/wiki/Chuch%E2%80%99e-Ideologie>. (Zugriff am 15. 5. 2013).

¹⁸⁵ Ebd.

All diese Punkte gelten auch für „Nea So Copros“ und die meisten anderen anti-utopischen Staaten in der Literatur. Damit ist wiederum die seismografische Empfindlichkeit dieses Genres erkennbar.

Indem Mitchell die Ideologie eines Regimes fiktionalisiert verwendet, das sich geografisch etwa an dem Ort befindet, an dem sich in der Erzählung Nea So Copros befindet, fusioniert er verschiedene dystopische Vorstellungen. Zum einen die Möglichkeit, dass totalitäre Regime (bspw. Nordkorea) sich durchsetzen könnten und zum anderen die Überlegung, dass diese mit dem Kapitalismus (etwa südkoreanischer Prägung) verschmelzen könnten, und die Übel beider Welten vereinen. Deutlich zeigt sich die Tradition, in der dieser Erzählstrang und das darin beschriebene Gesellschaftssystem stehen, auch in der Feststellung, dass sowohl Orwell als auch Huxley als Optimisten betrachtet werden (vgl. Mitchell 2004, 220). Weitere wichtige Merkmale des totalitären Staates werden exemplarisch im Folgenden erörtert.

4.2.2.2.1 Organisationskultur

Das totalitäre System basiert bei Mitchell auf einer konsequenten und ungezügelter Weiterentwicklung des derzeitigen Kapitalismus. Es verbindet dabei die „Freiheit“ des Marktes mit den strengen Reglementierungen kommunistischer Couleur, was den Konsumzwang und die Uniformität des Glaubens anbelangt. Caroline Edwards bemerkt dazu: „The deconstruction of capitalist, free-market utopianism is continued in Cloud Atlas through Mitchell’s projection of the dystopian hyper-capitalist colonialism of twenty-second-century Korea, known as Nea So Copros.”¹⁸⁶

Diese Mischung des totalitären Staates mit einer spätkapitalistischen Konsumversessenheit zeigt sich ebenso deutlich bei den Katechismen. Einige im Buch genannten lauten folgendermaßen: "Catechism Three teaches that for servers to own anything, even thoughts, denies the love Papa Song shows us by His Investment"

¹⁸⁶ Edwards, Caroline. „‘Strange Transactions’. Utopis, Transmigration and Time in Ghostwritten and Cloud Atlas.“ In David Mitchell. Critical Essays, von Sarah Dillon (Hrsg.). Canterbury: Gylphi Limited, 2011.

(Mitchell 2004, 196); Katechismus Nummer sieben: "A Soul's Value is the Dollars Therein." (Mitchell 2004, 341)

Die Organisationskultur macht selbst vor der Natur nicht halt. Sie wird komplett der Ideologie unterworfen, wie Sonmi~451 etwa beim Vorbeifahren an einem Wald feststellt: „The Norfolk pine–rubberwood hybrids were planted in rank-and-file and created the illusion that forest was marching past our stationary ford; a regiment of millions.“ (Mitchell 2004, 344)

Deutlich zeigt sich die Organisationskultur auch in der Namensgebung der Produkte, in der die Namen von Dingen ident mit Markennamen sind, wie etwa schlicht „Ford“ für ein Auto oder „Sony“ für die meisten fernseherähnlichen Geräte. Ebenso ist die strikt mathematische Sprache Sonmi~451s eher ein Indiz ihrer auf Papa Song genormten Verhaltensweise effizienter Prägung, als Ausdruck dafür, dass sie ein Klon ist. Durch ihren Aufstieg ist sie nämlich eher Mensch als Klon geworden.

4.2.2.2.2 Die Entmenschlichung der Gesellschaft

Alles in allem ist gerade die strikte Organisation ein wesentlicher Grund für die Entmenschlichung der Gesellschaft. Der Einzelne zählt nur aufgrund seiner Funktion als Konsument. Die Individualität ist nur soweit gewünscht, als verschiedene „Individuen“ unterschiedliche Produkte begehren und somit die Palette zu produzierender Güter wächst. Dass der Mensch der Wirtschaft untergeordnet ist, zeigt sich auch in der auf zehn Tage genormte Woche.¹⁸⁷

Die strenge Klassifizierung der Gesellschaft sowie die Unterdrückung lebender Menschen, die als Klone gezüchtet werden, ist Ausdruck einer Weltanschauung, in der der Schein und nicht das Sein zählt. Dies zeigt sich schon bei der Verwendung der Sprache, die von Euphemismen geprägt ist, bei den Katechismen, und nicht zuletzt bei einer auf Maximierung ausgelegten Wirtschaft, in der das Wachstum alleine als höchstes Gut angesehen wird. Bei der konkreten textlichen Umsetzung handelt sich dabei auch um ein

¹⁸⁷ Diese Versuche einer Neukonzeption der Woche gab es bei der Französischen Revolution. Es gab nur alle zehn Tage einen freien Tag. Sie wurde aber bald wieder abgeschafft: die Pferde hielten der Arbeitsbelastung nicht stand.

feinmoduliertes Wechselspiel zwischen Ironie und Pathos: das Pathos baut eine anti-utopische Fassade auf, diese wird wieder und wieder durch ironische Elemente gebrochen, die aber nur dem Leser, wohl aber nicht den Charakteren innerhalb der Fiktion auffallen dürften, da sie schon zu weit von der Ideologie vereinnahmt sind.

4.2.3 Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After

Nach der dystopischen, anti-utopischen Zukunft folgt eine postapokalyptische Welt. Die sechste Geschichte um den Ziegenhirte Zachary nimmt dabei eine zentrale Rolle im Roman ein: sie befindet sich genau in der Mitte und wird als einzige nicht unterbrochen. Erzählt wird sie von Zachary selbst. Als alter Mann blickt er auf seine Abenteuer auf einer Insel Hawaiis zurück.

In diesem Erzählstrang ist die Erde in einem zeitlich weit entfernten, postapokalyptischen Zustand. Technik ist ein verschollenes Relikt vergangener Zeit; es wird nur als „Smart of the Old'uns“ (Mitchell, 2004, 258) bezeichnet. Die Kultur auf Hawaii ist in eine neue Steinzeit zurückgefallen: es herrscht wieder Tauschhandel, die technische und medizinische Versorgung ist mit dem „primitiver“ Kulturen vergleichbar. Einmal jährlich erreicht jedoch das Schiff der „Prescients“¹⁸⁸ die Insel. Bei ihnen handelt es sich um ein hoch-technisiertes Volk, welches das „Smart of the Old'uns“ noch besitzt, und teilweise sogar über Wissen von der Zeit vor der Apokalypse verfügt. Die Prescients senden eine Frau namens Meronym¹⁸⁹ auf die Insel, um nicht näher genannte Nachforschungen anzustellen und bezahlen im Ausgleich für die Aufenthaltsgenehmigung besser als üblich. Zachary ist misstrauisch. Er durchsucht ihre Habseligkeiten und findet dabei ein eiförmiges Gerät. Es ist ein Orator, das ein Hologramm anzeigt und in einer ihm unverständlichen Sprache spricht. Während einer Erkundung, bei der Zachary Meronym

¹⁸⁸ Das Wort Prescients lässt sicher wiederum relativ leicht ableiten. Es ist eine Kombination aus dem Präfix „pre“/ „prä“- also vor und dem Nomen „scients“, also Wissenschaftler. Prescients verweist damit auf zwei Dinge: aus Sicht der Bewohner von Big-I sind sie ein Volk, das noch über das Wissen verfügt, das es gab, bevor die Apokalypse eintraf, aus Sicht der Prescients selbst, sind sie ein Volk, das sich vor dem Wissenschaftlichen Standard befindet, das es vor der Apokalypse gab.

¹⁸⁹ Die Bedeutung von Meronym wiederum kommt aus der Linguistik: Ein Meronym ist sprachlicher Ausdruck, der zu einem anderen Ausdruck in der Relation: „ist Teil von“ steht. Nase, Wange, Augen, all das sind beispielsweise Meronyme des Ausdrucks: Gesicht. Der Name lässt sich damit im Zusammenhang mit dem Motiv der Reinkarnation verstehen.

beschützen soll, freunden sie sich – trotz der zuvor gehegten Zweifel – an. Als die Kona die friedlichen Völker von Hawaii angreifen und versklaven, wird auch Zachary verschleppt, später jedoch von Meronym gerettet. Gemeinsam wollen sie sich zur Küste durchschlagen, um von den Prescients abgeholt zu werden.

Zachary erfährt, dass die Prescients sein Volk erforschen wollen, weil sie neben ihnen die letzte zivilisierte Gesellschaft der Erde ist – die nun aber durch Barbarei ausgelöscht wurde. Der endgültige Fall der Menschheit scheint unumkehrbar, vor allem weil auch die Existenz der „Prescients“ von einer unheilbaren Krankheit bedroht wird. Allerdings wird die Erzählung mit einigen Worten von Zacharys Sohn beendet. Er erzählt von Meronyms Orator und „zeigt“ ihn am Schluss seinem Publikum. Das Mädchen im Hologramm ist Sonmi~451 und der zweite Teil ihrer Erzählung wird direkt im Anschluss beendet.

4.2.3.1 Untergang der Zivilisation

Ausgangspunkt der Welt, in der dieser Erzählstrang spielt, ist eine Zeit, die weit in der Zukunft liegt, und postapokalyptische Züge aufweist. Dazu zählen Überbleibsel vergangener Zivilisationen und fehlendes Wissen; großflächig kontaminierte Gebiete auf der Welt; voneinander abgeschnittene, vereinzelt Menschenpopulationen von extrem unterschiedlichen Entwicklungsstandards. Über die Ursachen des Untergangs der Zivilisationen wird jedoch nicht viel Konkretes berichtet. Es wird lediglich angedeutet, bezeichnenderweise oft in Fragen Zacharys, wie etwa der folgenden: „How’d it [das Schiff der Prescients] s’vived all the flashbangin’ an’ the Fall?“ (Mitchell 2004, 258) Eine grobe Chronologie der Ursachen der Ereignisse, die zum Untergang geführt haben, wird im folgenden Zitat gegeben:

The Prescient answered, Old Uns tripped their own Fall. [...] Yay, Old Uns’ Smart mastered sicks, miles, seeds an’ made miracles ord’nary, but it din’t master one thing, nay, a hunger in the hearts o’ humans, yay, a hunger for more. [...] Oh, more gear, more food, faster speeds, longer lifes, easier lifes, more power, yay. Now the Hole World is big, but it weren’t big ’nuff for that hunger what made Old Uns rip out the skies an’ boil up the seas an’ poison soil with crazed atoms an’ donkey ’bout with rotted seeds so new plagues was borned an’ babbits was freak-birtherd. Fin’ly, bit’ly, then quicksharp, states busted into bar’bric tribes an’ the Civ’lize Days ended, ’cept for a few folds’n’pockets here’n’there, where its last embers glimmer. (Mitchell 2004, 286f.)

Die Technik wird von Mitchell also als Hybris¹⁹⁰ begriffen, die nicht mit dem Willen des Menschen zur Macht – kombiniert mit seiner Uneinsichtigkeit – vereinbar ist. Diese Entwicklungen sind damit eine konsequente Weiterführung der anderen Erzählstränge entlang der Wegpunkte Sklaverei und Kolonialismus, Erster Weltkrieg, Gefahren der Atomkraft und wachsende Macht der Konzerne und zuletzt der totalitären Konzernokratie. Es wird also eine Menschheitsgeschichte nach und vorgezeichnet, ganz nach dem Motto: *homo homini lupus*. Das Resultat dieser Apokalypse wird von Mitchell zweifach präsentiert. Zum einen auf der Insel, die ich Ort 1 nennen möchte.

The Icon'ry was the only buildin' on Bony Shore 'tween Kane Valley an' Honokaa Valley. There was no say-so 'bout keepin' out, but no un went in idlesome 'cos it'd rot your luck if you din't have no good reason to 'sturb that roofed night. Our icons, what we carved'n'polished'n'wrote words on durin' our lifes, was stored there after we died. Thousands of 'em there was shelled in my time, yay, each un a Valleysman like me borned'n'lived'n'reborned since the Flotilla what bringed our ancestors got to Big I to 'scape the Fall. (Mitchell 2004, 255f.)

Die Statuen sind dabei die letzten verbleibenden Zeichen einer vergangenen Zeit (mit Ausnahme der Teleskope auf den Vulkanen, die jedoch erst später entdeckt werden). Zweitens werden die gesamten Auswirkungen deutlich, wenn nicht nur die lokale Dimension, sondern das globale Ausmaß von Meronym angesprochen wird. Die Welt ist somit Ort 2.

My parents an' their gen'ration b'liefed, somewhere, hole cities o' Old Uns s'vived the Fall b'yonder the oceans, jus' like you, Zachry. Old-time names haunted their 'maginin's ... Melbun, Orkland, Jo'burg, Buenas Yerbs, Mumbay, Sing'pore. [...] They finded the cities where the old maps promised, dead-rubble cities, jungle-choked cities, plague-rotted cities, but never a sign o' them livin' cities o' their yearnin's. We Prescients din't b'lief our weak flame o' Civ'lize was now the brightest in the Hole World, an' further an' further we sailed year by year, but we din't find no flame brighter. So lornsome we felt. Such a presh burden for two thousand pairs o' hands! I vow it, there ain't more'n sev'ral places in Hole World what got the Smart o' the Nine Valleys. (Mitchell 2004, 285)

Es werden Städte genannt, die über gesamte Welt verteilt sind. Interessant ist, dass darunter auch Buenas Yerbs, also der frühere Standort des Reaktors zu finden ist. Ein Beispiel dafür, dass in der neueren dystopischen Literatur Umweltkatastrophen, die menschengemacht sind, eine größere Rollen spielen, ist dabei auch der Anstieg des Meeresspiegels.

¹⁹⁰ Hier fällt wiederum die „thematische Prolepse“ des HYDRA-Reaktors auf.

Insgesamt gibt es damit nur noch zwei Kulturen, die nicht der Barbarei angehören, die der Prescients, und die Kultur, der Zachery angehört. Beide weisen aber einen enormen Entwicklungsunterschied auf. Wo die einen den Standard einer hochtechnisierten Kultur besitzen, sind die anderen – was ihre gesellschaftliche und technische Organisation betrifft – scheinbar gerade eben erst sesshaft geworden. Dies spiegelt sich auch in der Sprache wieder: Während Zacherys Volk in verkürzten, und damit scheinbar minderkomplexen Formen, kommuniziert, sprechen die Prescients die gängige Standardvariation des Englischen, welche den gehobenen Entwicklungsstand kennzeichnen soll.¹⁹¹

4.2.3.2 Insellage

Ganz in der Tradition anti-utopischer Romane siedelt David Mitchell die mätopischen Ereignisse um Zachery räumlich isoliert an.¹⁹² Im Gegensatz zu früheren Texten, wie denen von Zamjatin, Huxley oder Orwell ergibt sich die Isolation jedoch nicht durch eine bewusste Abschottung – beispielsweise durch den totalitären Staat –, sondern durch die Flucht einer Bevölkerungsgruppe vor der Apokalypse auf eine Insel.

Aus der Insellage ergeben sich verschiedene – für dystopische Romane typische – Merkmale. Darunter fallen ein Raumkonzept, das eine Isolation aufweist, und die (im Gegensatz zu früheren dystopischen Romanen gewandelte) Außenseiterfigur – beides wesentliche Merkmale anti-utopischer Literatur. Sie sind aber auch Verknüpfungspunkte der verschiedenen Erzählstränge, die auf temporaler Ebene angesiedelt sind und, wie wir später sehen werden, ganz entscheidend für die Gesamtinterpretation von *Cloud Atlas* sind. Auf diese beiden Merkmale werde ich im Folgenden eingehen.

¹⁹¹ Dies ist ein bekanntes Phänomen aus der Sprachkontaktforschung: die verkürzten Formen werden als minder entwickelt wahrgenommen (obwohl dem nicht so ist), und daher werden solche Formen abzulegen versucht, wenn ein offizieller Kontext vorherrscht.

¹⁹² Vgl. dazu die Ausführungen über das Merkmal der Isolation in der Utopie und Dystopie, die sich aber in ihrer Ausführung gewandelt haben.

4.2.3.2.1 Zum Raumkonzept

Zuerst ist interessant, wie David Mitchell in dieser zeitlich letzten Episode, die sich im Gesamttext des Buches exakt in der Mitte befindet, mit dem Konzept des Raumes operiert. Die Inselgruppe, auf der Zachery lebt, ist aufgrund verschiedener Merkmale, die Mitchell dem Leser zur Hand gibt, leicht zu erkennen. Es handelt sich um die Inselgruppe Hawaii. Schwieriger ist hierbei jedoch die genaue Festlegung auf eine Insel, wie ich anhand folgender Passage am Anfang des Kapitels erörtern möchte:

Adam, my bro, an' Pa'n'me was trekkin' back from Honokaa Market on miry roads with a busted cart axle in draggly clothesies. Evenin' caught us up early, so we tented on the southly bank o' Sloosha's Crossin', 'cos Waipio River was furyin' with days o' hard rain an' swollen by a spring tide. Sloosha's was friendsome ground tho' marshy, no un lived in the Waipio Valley 'cept for a mil'yun birds, that's why we din't camo our tent or pull cart or nothin'.
(Mitchell 2004, 249)

Gleich zu Beginn werden hier zwei definitiv feststellbare geographische Angaben gemacht: der Waipo River im nach ihm benannten Waipo Vally¹⁹³ und Honokaa. Auch wie Zachery mit seinem Bruder und seinem Vater dorthin gelangen, ist geschildert: mit einem Holzkarren. Nur liegt heute – d.h. in der realen Welt, zeitlich bevor die Apokalypse im Fiktiven stattfinden wird – das Waipo Vally auf O'ahu, Honokaa hingegen auf der Insel Hawaii – besser bekannt unter Big Island. Und auch Zachery nennt die Insel, auf der er ist – er nennt sie „Big Isle“ (Mitchell 2004, 250) Ein weiterer Ort, der in der postapokalyptischen Episode zentral ist, ist der „Mauna Kea“ (Mitchell 2004, 282), und die sich darauf befindende Sternwarte. Neben diesen für die Geschichte wesentlichen Orten werden noch weitere genannt, die Zachery und Meronym während ihrer Wanderung passieren, sodass eine Verfolgung ihres Weges nahezu lückenlos möglich ist. Fraglich bleibt deshalb nur, weshalb Mitchell einmal einen Ort auf Big Island verfrachtet, der dort in Wirklichkeit nicht ist. Von einer fehlerhaften Zuordnung seinerseits kann wohl nicht ausgegangen werden, woraus folgt, dass es intendiert war.

¹⁹³ Tatsächliche Schreibweise: Waipo Valley. Auf den Sprachgebrauch von Zachery in der Postapokalypse wird später noch eingegangen werden.

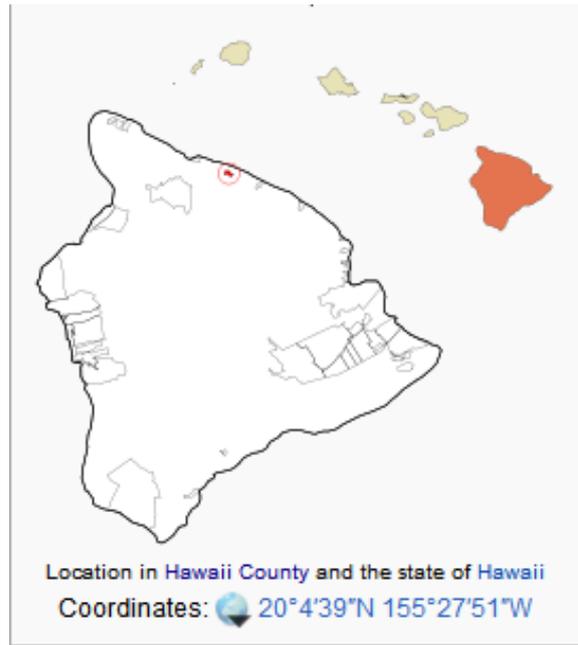
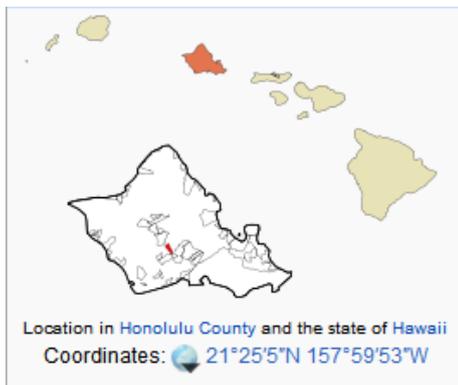


Bild X.: Die Inselgruppe Hawaii, auf Bild a: Standort von „Waipio Vally“¹⁹⁴, auf Bild b: Standort von „Honokaa“¹⁹⁵

Warum agiert Mitchell also derart? Mehrere Gründe sind denkbar. Den Grund, den ich für am wahrscheinlichsten halte, ist, dass er damit auf subtile Weise zeigt, dass Wissen tradiert wird. Wenn nun aber die Linie der Wissensübertragung, in diesem Fall durch den Zerfall der Zivilisation, unterbrochen wird, und nur noch fragmentarische Teile des Wissens vorhanden oder ihres Kontextes beraubt sind, ergeben sich teilweise Neuordnungen, die dem „alten“ Wissen nicht entsprechen. Bei Namen hat dies objektiv betrachtet kaum Konsequenzen. Sie sind meist arbiträr, und ob der Anfangspunkt einer Reise nun X oder Y heißt, hat keinen Einfluss auf den Verlauf des Weges. Etwas anders ist dies jedoch beispielsweise bei der überlieferten Mythologie, oder dem Nicht-Wissen und den Spekulationen um Überbleibsel aus der alten Welt, wie etwa der Sternwarte.

Es zeigt sich also, dass Mitchell das Raumkonzept vielfältig nutzt. Neben den klassischen dystopischen Motiven greift er auch neue Tendenzen auf, denn die Fragmentierung des Wissens ist eng mit dem Chaos verknüpft, das ja auch in den anderen Lebensumständen auf der Insel anzutreffen sind. Interessant ist hierbei ferner, wie Hawaii damit zu einer Art räumlichen Konstante, zu einem verankerten Fixpunkt in der beweglichen Zeit wird: zuerst taucht die Insel als Standort in *The Pacific Journal of Adam*

¹⁹⁴ *Waipio, Hawaii*. http://en.wikipedia.org/wiki/Waipio,_Hawaii (Zugriff am 20. 5. 2013).

¹⁹⁵ *Honokaa, Hawaii*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Honokaa> (Zugriff am 20. 5 2013).

Ewing auf, dann in *An Orison of Sonmi-451* als „Xultation“ (Mitchell, *Cloud Atlas* 2004, 190), also dem „Paradies“ in das die Klone nach ihrem Arbeitsleben bei Papa Song kommen sollen (was allerdings ein leeres Versprechen, eine Täuschung, ist), und zuletzt eben als Schauplatz in *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After*.

4.2.3.2.2 Die Außenseiterfigur

Mit der räumlichen Insellage geht gleichzeitig das Konzept der Außenseiterfigur einher. Sie wird verkörpert durch Meronym, die mit einem Schiff auf die Insel kommt, um dort Forschungen anzustellen. Ihr Volk ist hoch technisiert und „zivilisiert“, während auf der Insel lediglich das Volk, dem Zachary angehört, ebenfalls zivilisiert ist, jedoch stets von einer Unterjochung in die Barbarei durch die Stämme der *Kona* bedroht ist.

Interessant ist die Außenseiterfigur in dieser Erzählepisode vor allem aus einem Grund: Während nämlich die Außenseiterfigur in anti-utopischen Romanen für gewöhnlich entweder aus einer geografischen Region kommt, in der die anti-utopischen Zustände nicht herrschen, oder eine Art innere Emigration aufrechterhält, ist dies bei Meronym anders. Auf der einen Seite ist sie in der von Barbarei bedrohten Inselwelt Außenseiterperson. Sie mischt sich – anfangs zumindest – nicht in die Belange dieser Welt ein. Das ist schon der erste gravierende Unterschied zu etwa I-330 aus *Zamjatin's We*. Auf der anderen Seite handelt es sich bei der Episode *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After* aber nicht um eine totalitäre Gesellschaftsform, wie wir sie aus der anti-utopischen Literatur, in der die Außenseiterfigur Verwendung findet, kennen. Es ist vielmehr eine mätopische Zukunft, die den Regeln dystopischer Schreibweise nach 2000 Rechnung trägt. Chaos und die Bedrohung durch konkurrierende Gruppen, in dem das Recht des Stärkeren gilt, in dem es keinen Staat und ebenso wenig ein Gewaltmonopol gibt, stellt das Setting. Dies ist der erste mätopische Ort, also Ort 1. Über den zweiten mätopischen Ort wird nur indirekt berichtet: Es ist der gesamte Rest der Erde.

Meronym pulled her blanky tighter. My parents an' their gen'ration b'liefed, somewhere, hole cities o' Old Uns s'vived the Fall b'yonder the oceans, jus' like you, Zachry. Old-time names haunted their 'maginein's ... Melbun, Orkland, Jo'burg, Buenas Yerbs, Mumbay, Sing'pore. The Shipwoman was teachin' me what no Valleysman'd ever heard, an' I list'ned tight'n'wordless. Fin'ly, five decades after my people's landin' at Prescience, we relaunched

the Ship what brought us there. Dingos howled in the far-far 'bout folks soon to die, I prayed Sonmi it weren't us. They finded the cities where the old maps promised, dead-rubble cities, jungle-choked cities, plague-rotted cities, but never a sign o' them livin' cities o' their yearnin's. (Mitchell 2004, 285)

Und in diesem zweiten mätopischen Ort 2, der hier beschrieben wird, ist Meronym nicht Außenseiter. Sie ist also gleichzeitig Außenseiter und nicht, je nachdem welchen geografischen Maßstab, der für die Geschichte eine Rolle spielt, herangezogen wird.¹⁹⁶ Damit findet sich auch bei der Schachtelung der mätopischen Orte eine, wenn auch minder komplexe, Matrjoschka-Konzeption.

4.2.4 Die Parabel als Zeitkonzept

Einer der für die Betrachtung von *Cloud Atals* wohl spannendsten Punkte ist Mitchells Umgang mit der Zeit. Dies wird schon bei der Anordnung und Abfolge der einzelnen Erzählstränge evident, die nicht vollends chronologisch funktioniert, sondern jeden Faden einmal einzeln aufgreift, und dann wieder rückwärts laufen lässt. Die Abfolge kann man folgendermaßen begreifen:

- | | | |
|----|---|------------------------------------|
| 1) | <i>The Pacific Journal of Adam Ewing a)</i> | 1850er |
| 2) | <i>Letters from Zedelghem a)</i> | 1931 |
| 3) | <i>Half-Lives: The First Luisa Rey Mystery a)</i> | 1975 |
| 4) | <i>The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish a)</i> | heutige Zeit (2004) ¹⁹⁷ |
| 5) | <i>An Orison of Sonmi~451 a)</i> | nähere Zukunft |
| 6) | <i>Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After</i> | ferne Zukunft |
| 7) | <i>An Orison of Sonmi~451 b)</i> | nähere Zukunft |
| 8) | <i>The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish b)</i> | heutige Zeit (2004) |
| 9) | <i>Half-Lives: The First Luisa Rey Mystery b)</i> | 1975 |

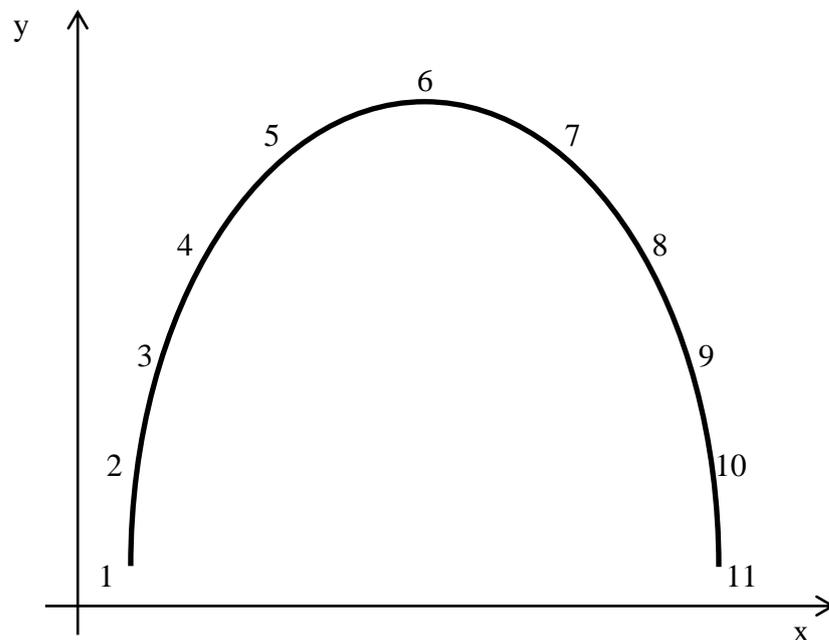
¹⁹⁶ Auch Sonmi kann als Außenseiterfigur herangezogen werden: Neben der Möglichkeit, die Gesellschaft von außen Darzustellen und somit eine fiktive Objektivität zu suggerieren, zielt die Außenseiterfigur auch darauf ab, eine Identifikation zwischen dem Leser – der ja unumstößlich Außenseiter dieser fiktiven Welt ist – und ihr zu generieren. Der „pädagogische“ Mehrwert ist, dass der Leser als objektiver Beobachter auch sieht, was falsch im Staat ist, und dadurch in der Realität dafür sensibilisiert werden soll, frei nach „Sonmi hat das in einer ähnlichen Situation auch verstanden“.

¹⁹⁷ Damit ist in diesem Fall der Zeitpunkt der Entstehung von *Cloud Atlas* gemeint.

- | | | |
|-----|---|--------|
| 10) | <i>Letters from Zedelghem</i> b) | 1931 |
| 11) | <i>The Pacific Journal of Adam Ewing</i> b) | 1850er |

Mit Ausnahme von *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After* hat also jede Erzählung zwei Komponenten, die in sich temporal chronologisch verlaufen – abgesehen von Analepsen und Prolepsen (wie etwa durch Visionen und die Verknüpfung der Episoden durch das Muttermal in Form eines Kometen) – jedoch zusammen einen anderen zeitlichen Ablauf darstellen – den der Parabel.

Zur Veranschaulichung dieses Zeitkonzeptes werde ich die Etappen in ein kartesisches Koordinatensystem integrieren: Wenn man nun den Fortlauf der Geschichten und Episoden auf der X-Achse kennzeichnet, den „Wert“ der Zeit auf der Y-Achse, ergibt sich folgende Kurve:



Grafik 1: Abfolge der Kapitel und sich daraus ergebende Zeitstruktur.

Die Ziffern 1 bis 11 entsprechen dabei der oben verwendeten Nummerierung; die genaue Gesamtzeitspanne ist dabei unbekannt, zieht sich aber gewiss über mehrere Jahrhunderte hin. Aus dieser Konzeption ergeben sich interessante Schlüsse: Während nämlich die

einzelnen Episoden scheinbar ergebnisoffen sind, ist die Gesamtheit der Ereignisse determiniert. Das früher bereits erwähnte hoffungsvolle „Ende“ in 11 ist somit durch die Zeitstruktur widerlegt. Die Menschheit steuert, ohne die Möglichkeit auszuweichen, auf 6 zu. Daran ändert auch eine weitere, denkbare Auffassung der Zeit in Mitchells Roman – die der Zeit als immer wiederkehrender Kreis – wenig. Indizien für diese Lesart wären beispielsweise die vielen direkten und indirekten Nietzsche Zitate und – darauf basierend – dessen Zeitauffassung. Diese Thematik zeigt sich etwa beim Komponisten Ayr. Frobisher schreibt in seinen Briefen, „Ayr wanted to unveil his concept for a final, symphonic major work, to be named Eternal Recurrence in honour of his beloved Nietzsche“ (Mitchell 2004, 84) Ein weiterer Punkt, der dafür spricht, dass die Zeit kreisförmig verstanden werden kann, ist die Wiederkehr gleicher Seelen in anderen Körper, also die Reinkarnation. Mitchell selbst sagte dazu in einem Interview zu *Cloud Atlas*:

Literally all of the main characters, except one *Meronym*, are reincarnations of the same soul in different bodies throughout the novel identified by a birthmark...that's just a symbol really of the universality of human nature. The title itself "Cloud Atlas," the cloud refers to the ever changing manifestations of the Atlas, which is the fixed human nature which is always thus and ever shall be. So the book's theme is predacity, the way individuals prey on individuals, groups on groups, nations on nations, tribes on tribes. So I just take this theme and in a sense reincarnate that theme in another context...¹⁹⁸

Die Anordnung, die Mitchell verfolgt, ist dabei des Weiteren an Italo Calvino orientiert. Mitchell schreibt dazu:

I'd had an idea for a polyphonic "Russian Doll" novel ever since Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveller* had wowed me at uni in the late 80s. Calvino's book is made of interrupted narratives which are never returned to – my idea was to write a novel whose narratives would be returned to, and completed in reverse order.¹⁹⁹

Auch hier sind die Punkte der Wiederkehr durch die Matrjoschka vorhanden. Eine Puppe nach der anderen wird geöffnet und eine neue befindet sich darinnen. Aber es gibt eine letzte, innerste und unteilbare Puppe. Diese ist *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After*.

Das Konzept des Kreises und der Parabel sind sich bis auf einen wesentlichen Punkt sehr ähnlich. Der Kreis ist in sich geschlossen, zyklisch und hat als Konsequenz die ewige

¹⁹⁸ „Bookclub“. BBC Radio 4. 2007-06. Retrieved 2008-04-19. Zit nach: Cloud Atlas (novel). Zit nach: http://en.wikipedia.org/wiki/Cloud_Atlas_%28novel%29 (Zugriff am 18.4.2013).

¹⁹⁹ Mitchell, David. „Guardian book club: Cloud Atlas by David Mitchell.“ 12. 6 2019. <http://www.guardian.co.uk/books/2010/jun/12/book-club-mitchell-cloud-atlas> (Zugriff am 25. 5. 2013).

Wiederkehr; die Parabel nicht. Sie hat einen Endpunkt. Dieser Endpunkt muss aber als Endpunkt innerhalb der Erzählung betrachtet werden. Rein konzeptuell könnte dieser Endpunkt auch Ausgangspunkt für weitere Entwicklungen sein. Ich denke, das zeigt sich auch im doppeldeutigen Titel des temporal letzten Kapitels: *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After*. Dabei sind primär die Geschehnisse nach dem Überfall der *Kona* auf Zachery bei *Sloosha's Crossin'* gemeint, von denen er berichtet, sekundär aber auch die Zeit, die folgt, die also die Zeit nach diesem Ereignis ist. Da *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After* die einzige Episode ist, die nicht geteilt ist, gelten für sie temporal andere Regeln. Dieses *after* hat durch die Singularität der Episode – im Gegensatz zu allen anderen Erzählsträngen – den Charakter des Absoluten. Es ist damit der zeitlich absolute Endpunkt der Erzählung und solch einen Endpunkt besitzt ein Kreis nicht. Auch das Filmplakat für *Cloud Atlas* weist Merkmale auf, die die mögliche Lesart der Zeit als Parabel unterstützen.



Abb. 4.: Filmplakat zu *Cloud Atlas*.²⁰⁰

Der Lichtstrahl, der die Form eines Halbkreises – der ein Sonderfall der Parabel ist – besitzt, weist als obersten Punkt Zacherys Kopf auf. Ein letztes mögliches Indiz für die

²⁰⁰ „Cloud Atlas: Die Musik im Film.“ http://www.wdr3.de/musik/cloudatlas120_lpic-3_lupe-true.html (Zugriff am 8. 5 2013).

Parabel mit ihrem Scheitel als Endpunkt ist folgendes Zitat vom textuellen Ende des Romans, das ja temporal im Sinne des Lesevorgangs steht: “To wit: history admits no rules; only outcomes.” (Mitchell 2004, 528) Auch wenn die Wege zum Endpunkt also, da sie keinen Regeln folgen, chaotisch sind, der Endpunkt ist für diese Geschichte festgelegt.

Die Postapokalypse bei Mitchell muss daher zweifach begriffen werden. Zum einen markiert sie den unausweichlichen, also determinierten, Endpunkt der vorausgegangenen Erzählungen, zum anderen aber zugleich den Beginn einer neuen Erzählung. Diese ist in jeder Hinsicht ein Neuanfang: das Wissen ist mit der Apokalypse verloren gegangen, damit auch die Vorgeschichte und ein Großteil der technischen Errungenschaften. Deswegen wird die neue Geschichte, wie die Mythen des Altertums – und vielleicht die frühesten Erzählungen per se – am Lagerfeuer mündlich wiedergegeben.

4.2.5 Fazit

Wie sich gezeigt hat, greift Mitchell in *Cloud Atlas* einerseits alte, anti-utopische Merkmale auf, nutzt aber andererseits neue Motive. Dies hängt eng mit der Konzeption des Buches zusammen. Während der Erzählstrang um Sonmi~451 gewissermaßen gänzlich in der Tradition anti-utopischer Texte wie *We, Brave New World* und *Nineteen Eighty-Four* steht, beschreitet er mit der Geschichte Zacherys einen dystopischen Weg. Zu den alten Merkmalen, die Verwendung finden, gehören so etwa die Isolation, aber auch die Außenseiterfigur. Beide Merkmale werden aber für den dystopisch-apokalyptischen Teil auch modifiziert. Zu den „neuen“ Merkmalen zählen beispielsweise der Untergang der Zivilisation, damit einhergehend, ein Abhandensein staatlicher Ordnung, aber auch ein global (zum Negativen) geändertes Ökosystem, das wohl mit einer anthropomorphen Klimakatastrophe zusammenhängt.

Interessant ist zuletzt Mitchells Zeitkonzept, dass alle anderen Erzählstränge – auch wenn sie innerhalb des Buches anders angeordnet sind – temporal direkt auf ein unumgängliches Ende der uns bekannten Zivilisation zusteuern lässt, das zugleich einen Neuanfang bilden könnte.

4.3 Michel Houellebecq: *La possibilité d'une île*

Das zweite Buch, das ich eingehender behandeln werde, ist *La possibilité d'une île* von Michel Houellebecq. Houellebecq wurde am 26. Februar 1958 in La Réunion/ Indischer Ozean (Frankreich) geboren. Ab dem siebten Lebensjahr wuchs er bei seinen Großeltern väterlicherseits in Crécy-la-Chapelle auf, machte 1978 sein Diplom als Agraringenieur und ist seither im EDV-Bereich, später auch im Landwirtschaftsministerium, tätig. Er verfasste zahlreiche Lyrikbände und viele Romane, darunter *Extension du domaine de la lutte* (1994), *Les Particules élémentaires* (1998), *Plateforme* (2001), den in dieser Arbeit behandelten Roman *La Possibilité d'une île* (2005) und zuletzt 2010 *La Carte et le Territoire*. Derzeit lebt er auf Lanzarote und in Irland.²⁰¹

Es folgt eine kurze Zusammenfassung des Romans: Daniel ist ein erfolgreicher Komödiant in den späten vierziger Lebensjahren. Seit er als Jugendlicher sein Talent entdeckt hatte, tritt er auf Bühnen und im Fernsehen auf. Er hat vor allem leichte Unterhaltung im Repertoire, bedient sich vieler Blondinen-Witze und setzt auf Tabubrüche. Damit ist er äußerst erfolgreich. Als er zusätzlich noch antisemitische Einlagen in sein Programm aufnimmt – um die Tabubrüche so weit wie möglich auszureizen – und ferner beginnt, Islamisten zu verspotten, bekommt er Morddrohungen, wird aber auch per Strafanzeigen belangt. Er wird also sowohl von der Justiz, als auch von seiner „Schmäh-Opfern“ verfolgt.

Daniel beginnt eine Liebesbeziehung mit Isabelle, einer intellektuellen Chefredakteurin der Mädchenzeitschrift *Lolita*.²⁰² Diese Beziehung scheitert jedoch, als sie an ihrem vierzigsten Geburtstag ihren Beruf aufgibt und sich von ihm trennt, weil sie ihm seine Liebe nicht glaubt, da sie sich selbst nicht mehr als begehrenswert erachtet.

Auf der Suche nach Liebe und Sex findet Daniel in Spanien die zweiundzwanzigjährige Schauspielerin Esther. Sie ist auf den ersten Blick alles, was er begehrt: schön, aufregend und sexbesessen. Zusammen führen sie anfangs ein angenehmes Leben. Lange währt dieser Zustand jedoch nicht. Als „älterer“ Mann ist Daniel nicht in der Lage, sich auf dem

²⁰¹ Michel Houellebecq. http://www.rowohlt.de/autor/Michel_Houellebecq.5348.html (Zugriff am 27. 5. 2013).

²⁰² Houellebecq spielt damit bewusst auf Vladimir Nabokovs Roman *Lolita* und die damit verbundene Thematik an.

Markt der Sexualität und Liebe zu behaupten. Esther verlässt ihn. Nun bleibt ihm nur noch sein treuer Begleiter, der Hund Fox.

Bevor Daniel wegen einer tief empfundenen Verzweiflung, die aus dem generellen Zustand der Welt resultiert, Suizid begeht, wird er Mitglied der Sekte der „élohimites“ (Houellebecq 2005) Sie verspricht die ewige Reinkarnation mittels Klone, und so gibt Daniel sein Erbgut für diesen Vorgang her und hinterlässt seinen potentiellen, späteren Klon-Nachkommen einen von ihm verfassten Bericht über sein Leben. Dieser Bericht ist zuerst eine Gesellschaftsstudie, enthält aber auch die Gründe für seine Entscheidungen. Aus diesem Bericht erfahren seine Klon-Nachfahren, wie das Leben der Menschen vor zweitausend Jahren war. Sie können es jedoch nicht nachvollziehen: ihnen – den Neo-Menschen – ist Sex, Liebe und Romantik fremd. Die „eigentliche“ Menschheit wurde durch eine nicht näher beschriebene Klimakatastrophe fast komplett vernichtet. Nur vereinzelt existieren noch wenige „Wilde“ in den verwüsteten Großstädten. Die neue "Central City" ist lediglich von den geklonten Neo-Menschen bewohnt.

Wegen eines Gedichtes, das Daniel¹ (eigentlich heißt er lediglich Daniel, aber gerade durch die ihm folgenden Klone wird er zu Daniel¹) hinterlassen hat, machen sich Daniel²⁵ und Marie²³ auf den Weg in die ihnen unbekannte Welt außerhalb ihrer vier Wände, um nach „*possibilité d'une île*“, also der Möglichkeit einer Insel, zu suchen.

4.3.1 Erzählsituation

Der Roman beginnt mit folgendem Satz: „Mon incarnation actuelle se dégrade ; je ne pense pas qu'elle puisse tenir encore longtemps.“ (Houellebecq 2005, 13) Er stammt von Daniel²⁴. Der Anfang des zweiten Erzählstrangs – aus der Feder von Daniel – beginnt mit dem Satz, „Comme ils restent présents à ma mémoire, les premiers instants de ma vocation de bouffon !“ (Houellebecq 2005, 23) und die letzte Passage, wenn Daniel²⁵ Daniel²⁴ ersetzt, lautet folgendermaßen:

Au moment où la barrière de protection se refermait, le soleil perça entre deux nuages et l'ensemble de la résidence fut baigné d'une lumière aveuglante. La peinture des murs extérieurs contenait une petite quantité de radium, à la radioactivité atténuée, qui protégeait efficacement des orages magnétiques, mais augmentait l'indice de réflexion des bâtiments ; le port de lunettes de protection, dans les premiers jours, était conseillé.
Fox vint vers moi en agitant faiblement la queue. Les compagnons canins survivent rarement à la disparition du néo-humain avec lequel ils ont passé leur vie. (Houellebecq 2005, 168)

Prinzipiell handelt es sich in allen drei Instanzen also um einen Ich-Erzähler, oder, um mit Genette zu sprechen, es herrscht eine interne Fokalisierung sowie Autodiegese vor. Gänzlich trifft dies auf alle Fälle für Daniel (bzw. Daniel1) zu. Etwas anders könnte man bei Daniel24 sowie Daniel25 argumentieren. Zwar handelt es sich auch bei ihnen um autodiegetische Erzähler, die bezüglich zu den Passagen, in denen sie erzählen, dies mit interner Fokalisierung tun; im Bezug zu Daniel1 ist das aber anders geartet: nicht umsonst ist vom „Commentaire de Daniel24“ bzw. „Commentaire de Daniel25“ die Rede. Sie beziehen sich auf den autobiografischen Bericht Daniel1s und haben dementsprechend ein größeres Wissen als der Autor der Autobiographie, da sie ja aus der Zukunft heraus argumentieren. Dies ist insofern interessant, da die Rahmung des Romans durch die beiden Klone Daniel24 und Daniel25 erfolgt. Sie bilden so gesehen die relative Jetzt-Zeit.²⁰³ Bezüglich der Fokalisierung bedeutet dies aber, dass es sich um eine Multi-Fokalisierung handelt (der Terminus kommt meines Wissens bisher in der Literatur nicht vor, ist aber – wie ich finde – treffend für diese Art der Erzählsituation-Organisation). Es besteht eine interne Fokalisierung, bezüglich ihrer eigenen Jetzt-Zeit vor aber eine Nullfokalisierung. Hieraus ergibt sich eine scheinbare Objektivierung des in der Vergangenheit Erzählten, die – wie später noch folgt – gut mit der Isolation des Individuums korreliert.

Der nüchterne Stil, den schon Daniel anwendet – Houellebecq ist für seine schnörkellose Sprache bekannt – wird von den Klonen noch weitergeführt und perfektioniert. Es ist, wenn man so will, eine Mathematisierung der Sprache, also menschlicher Kommunikation – in ihr ist kein Raum für „Überflüssiges“ wie etwa Emotionen. Die Ambivalenz zu Lebzeiten von Daniel1 wird von ihm aber bezeichnenderweise dadurch ausgedrückt, dass er sich der Poesie bedient. In ihr verleiht sie der romantischen Wesensseite seiner Selbst Ausdruck. So auch das letzte Gedicht, das Daniel an Esther richtete und in dem auch die dem Roman den Namen zur Verfügung stellende Zeile vertreten ist:

²⁰³ Darauf wird später beim Kapitel über die Zeitkonzeption noch näher eingegangen werden.

Ma vie, ma vie, ma très ancienne
Mon premier vœu mal refermé
Mon premier amour infirmé,
Il a fallu que tu reviennes.

Il a, fallu que je connaisse
Ce que la vie a de meilleur,
Quand deux corps jouent de leur bonheur
Et sans fin s'unissent et renaissent.

Entré en dépendance entière,
Je sais le tremblement de l'être
L'hésitation à disparaître,
Le soleil qui frappe en lisière

Et l'amour, où tout est facile,
Où tout est donné dans l'instant ;
Il existe au milieu du temps
La possibilité d'une île.
(Houellebecq 2005, 398f.)

Auch Marie²² greift auf das Medium der Lyrik zurück, um sich in einer dystopischen – da gefühlslosen – Welt auszudrücken. Daniel²⁴ sieht dies als Ausdruck geistiger Degeneration, als Altlast der normalen, also Nicht-Neo-Menschen an.

Ein weiterer interessanter Punkt auf der Ebene des Textes ist die Nummerierung der einzelnen Episoden. Diese folgt dem Prinzip der Bibel. So lautet etwa das erste Kapitel Daniels *Daniel1,1*, das erste Daniel 24s *Daniel24,1*,²⁰⁴ das fünfte von Daniel *Daniel1,5*, das von Daniel24 *Daniel24,5* et cetera. Dies hat zuerst natürlich nichts mit der Erzählperspektive, wohl aber mit der gesamten Erzählsituation zu tun.²⁰⁵ Weiter ist das Zusammenwirken der unterschiedlichen Zeitstufen, die sich natürlich auch in der Erzählsituation widerspiegelt, einen näheren Blick wert.

4.3.2 Zeitkonzept

Der Name des Romans ist programmatisch: *La possibilité d'une île*. Dieser Titel kann und sollte nun mit der ihm vorausseilenden Zeile im Gedicht kombiniert werden: *Il existe au milieu du temps*, also insgesamt: „Il existe au milieu du temps [l]a possibilité d'une île.“

²⁰⁴ Ebengleiches gilt natürlich für Daniel25.

²⁰⁵ Ein weiterer Punkt, der hinsichtlich der Erzählsituation interessant wäre, aus Platzgründen hier aber nicht behandelt werden kann, ist die Wahl Daniel1s, der die Autobiografie als optimales Medium zum Erzählen einer Geschichte, in der das Individuum verschwindet, erachtet.

(Houellebecq 2005, 398f.). Es gibt in der Mitte der Zeit die Möglichkeit einer Insel. Und die Mitte der Zeit ist – von einem linearen Zeitverständnis ausgehend – die Gegenwart.²⁰⁶

Interessant ist ferner, wie Houellebecqs Zeitkonzept mit seiner Verwendung von Pathos und Ironie verknüpft ist. Das Jetzt, welches – wie wir später genauer sehen werden – komplett durch die Regeln des Spätkapitalismus geprägt ist, wird von der Ironie dominiert. Denn ebenso wie die unablässige Reproduzierbarkeit der Dinge (seien es Produkte oder sogar menschliche „Individuen“²⁰⁷ bzw. Beziehungen, die versachlicht werden), bedeutet die Ironie mehr Schein als Sein.²⁰⁸ Ironie lässt sich immer die Möglichkeit offen, nicht ernst, nicht wahr, nicht konkret zu sein – genauso, wie die absolute Flexibilität, die vom Menschen Anfang des 21. Jahrhunderts verlangt wird. Dem stellt Houellebecq eine Vergangenheit gegenüber, die verklärt und verkitscht „wahr“ ist. In ihr sind die menschlichen Beziehungen noch natürlich und unbelastet. Und ebenso stellt er sich eine Zukunft vor, in der keine menschlichen Beziehungen mehr existieren. Es gibt keine richtigen und keine falschen Herangehensweisen an Beziehungen, nur noch das Sein des Einzelnen.

Nachdem Grundlegendes zum Zeitkonzept erläutert wurde, werde ich nun näher auf das Nebeneinander der beiden Zeitstufen, Zukunft und Gegenwart, eingehen, die für die Wirkung und das Verständnis des Romans unabdinglich sind.

4.3.2.1 Nebeneinander von Gegenwart und Zukunft

Die Kapitel im Buch sind zuerst alternierend angeordnet, also so, dass auf ein Kapitel, das in der Zukunft spielt, ein Kapitel folgt, das in der „Gegenwart“ angesiedelt ist. Es gibt also die Abfolge:

²⁰⁶ Hier wäre auch eine weiterführende Analyse bezüglich der Verknüpfung von Zeit und Raum denkbar. Die Metapher der Insel in der Zeit, die beide Elemente zusammenbringt, lädt geradezu dazu ein, vor allem, wenn man im Hinterkopf behält, dass die Insel das räumliche „Habitat“ der Utopie ist. Die Möglichkeit einer Insel in der Mitte der Zeit, also dem Jetzt, zu einem erzählten Zeitpunkt, der in der Zukunft liegt, ist dann mit einer Absage an alle utopischen Ansprüche verbunden. Die Utopie kann nicht sein, sie kann – wenn überhaupt – gewesen sein. Dies erinnert natürlich stark an die Christliche Mythologie und das Paradies vor der Erbsünde. Weiter Überlegungen dazu würden aber den Rahmen der Arbeit sprengen.

²⁰⁷ Zum Begriff des Individuums bei Houellebecq, später mehr.

²⁰⁸ Vgl. dazu auch die Welt des ungezügelten Konsums im „Nea So Coprosin“ in *Cloud Atlas*.

Zukunft, Jetzt-Zeit, Zukunft [...]Jetzt-Zeit, Zukunft, Jetzt-Zeit, Zukunft.

Abgeschlossen wird das Buch von einem Prolog, der komplett, d.h. ohne temporale oder textuelle Unterbrechung in der Zukunft spielt. Daniel1 und seine sozialen Kontakte, die allesamt auf die ein oder andere Art und Weise scheitern, sind repräsentativ für die Zeitstufe der Gegenwart, ja, ihr Handeln konstituiert gewissermaßen die Erzählung der Gegenwart. Genaue Jahreszahlen der Jetzt-Zeit werden selten genannt, da es sich bei *La possibilité d'une île* in vielerlei Hinsicht aber um eine Weiterführung von *Les particules élémentaires* handelt,²⁰⁹ kann davon ausgegangen werden, dass sie mit der Entstehungszeit korreliert, also kurz nach der Jahrtausendwende. Hierfür spricht auch Daniels Betrachtung, dass „les intégristes islamistes, apparus au début des années 2000, avaient connu à peu près le même destin que les punks.“ (Houellebecq 2005, 46) Eine weitere Zahl, 2003, wird von Daniel24 in Verbindung mit einem Sommer voller Hitzerekorde genannt (vgl. Houellebecq 2005, 88).

Die zweite Zeitstufe liegt in der Zukunft, und zwar – nimmt man Daniel als Grundlage – 23 bzw. 24 Generationen. Geht man von einer Lebenserwartung von ca. 77,6 Jahren aus – das ist der statistische Wert für Männer in Frankreich, die zwischen 2005 und 2010 geboren wurden²¹⁰ – findet die Handlung in der Zukunft etwa im Jahre 3790 statt.²¹¹ Es wird also eine Zeitspanne von nahezu 1790 Jahre verhandelt. Die Zeitspanne entspricht damit zum einen (sehr grob) der Zeit von Christi Geburt, bis zur Gegenwart, also, wenn man der Argumentationslinie Houellebecqs folgt, genügend Zeit, um eine komplett neue Kultur oder Zivilisation zu begründen, die praktisch nicht mehr mit ihren Ursprüngen, also dem Christlichen Abendland, gemein hat. Dem folgt auch die Beschreibung Daniel 25s über den Ursprung der Klon-Menschen, die als Genesis zu lesen ist: „Au commencement fut engendrée la Sœur suprême, qui est première. Furent ensuite engendrés les Sept Fondateurs, qui créèrent la Cité centrale.“ (Houellebecq 2005, 391) Genesis1,1 in der

²⁰⁹ Freudenthal, David. „Houellebecq, Michel.“ *La possibilité d'une île*. [https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+0h756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateWAY.dll/kl/h/k0301500.xml/k0301500_030.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$q=\[rank,500%3A\[domain%3A\[and%3A\[field,body%3A\]die%20m%C3%B6glichkeit%20einer%20insel\]\]\]\[sum%3A\[f \(Zugriff am 20. 5. 2013\).](https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+0h756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateWAY.dll/kl/h/k0301500.xml/k0301500_030.xml?f=templates$fn=index.htm$q=[rank,500%3A[domain%3A[and%3A[field,body%3A]die%20m%C3%B6glichkeit%20einer%20insel]]][sum%3A[f (Zugriff am 20. 5. 2013).)

²¹⁰ United Nations – Department of Economic and Social Affairs (UN/DESA): *World Population Prospects: The 2008 Revision*, United Nations, New York 2009; Statistisches Bundesamt: *Statistisches Jahrbuch 2010*.

²¹¹ Dass das Durchschnittsalter als Zeitmaß angewendet werden kann, zeigt sich auch dadurch, dass Houellebecq Daniel17 das Durchschnittsalter der letzten, normalen Menschengeneration angeben lässt. Dieses beträgt 54,1 für Männer und 63,2 für Frauen, (Houellebecq 2005, 98) ist also deutlich geringer als noch während der Jetzt-Zeit, der Zeit vor der ersten „Verringerung“.

Bibel lautet in der französischen Fassung: „Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre.“²¹² Die Schwester wird dabei wie Gott groß geschrieben. Zum anderen entspricht diese Zeitspanne – genauer – der Zeit von Christi Geburt bis zur französischen Revolution. Der Bruch mit Traditionen ist also leitmotivisch. Ein weiterer Punkt, der auf drastische Weise zeigt, dass die Zukunft mit der alten Zeit bricht, ist der Bericht von Daniel²⁴, in dem eine sehr detaillierte Beschreibung des Untergangs gegeben wird:

Des recherches plus poussées ont cependant montré que le début de l'effondrement des civilisations humaines fut marqué par des variations thermiques aussi soudaines qu'imprévisibles. La Première Diminution en elle-même, c'est-à-dire la fonte des glaces, qui, produite par l'explosion de deux bombes thermonucléaires aux pôles arctique et antarctique, devait provoquer l'immersion de l'ensemble du continent asiatique à l'exception du Tibet et diviser par vingt le chiffre de la population terrestre, n'intervint qu'au bout d'un siècle.

D'autres travaux ont mis en évidence la résurgence, au cours de cette période troublée, de croyances et de comportements venus du passé folklorique le plus reculé de l'humanité occidentale, tels que l'astrologie, la magie divinatoire, la fidélité à des hiérarchies de type dynastique. Reconstitution de tribus rurales ou urbaines, réapparition de cultes et de coutumes barbares : la disparition des civilisations humaines, au moins dans sa première phase, ressembla assez à ce qui avait été pronostiqué, dès la fin du XXe siècle, par différents auteurs de fiction spéculative. Un futur violent, sauvage, était ce qui attendait les hommes, beaucoup en eurent conscience avant même le déclenchement des premiers troubles ; certaines publications comme *Métal hurlant* témoignent à cet égard d'une troublante prescience. Cette conscience anticipée ne devait d'ailleurs nullement permettre aux hommes de mettre en œuvre, ni même d'envisager une solution quelconque. L'humanité, enseigne la Sœur suprême, devait accomplir son destin de violence, jusqu'à la destruction finale ; rien n'aurait pu la sauver, à supposer même qu'un tel sauvetage eût pu être considéré comme souhaitable. La petite communauté néo-humaine, rassemblée dans des enclaves protégées par un système de sécurité sans faille, dotée d'un système de reproduction fiabilisé et d'un réseau de communications autonome, devait traverser sans difficulté cette période d'épreuves. Elle devait survivre avec la même facilité à la Seconde Diminution, corrélative du Grand Assèchement. Maintenant à l'abri de la destruction et du pillage l'ensemble des connaissances humaines, les complétant à l'occasion avec mesure, elle devait jouer à peu près le rôle qui était celui des monastères tout au long de la période du Moyen Âge - à ceci près qu'elle n'avait nullement pour objectif de préparer une résurrection future de l'humanité, mais au contraire de favoriser, dans toute la mesure du possible, son extinction. (Houellebecq 2005, 412-413)

Diese Beschreibung zeichnet das Bild einer mätopischen Zukunft, die durch apokalyptische Ereignisse hervorgerufen wurde. Die Verknüpfung von Gegenwart und Zukunft macht also die Gegenwart zur relativen Vergangenheit, zu einer unwiderruflich abgeschlossenen Zeit. Dadurch wird – wie in *Cloud Atlas* – eine Determiniertheit der Zeit etabliert, die in ihrer Konzeption voraussetzt (und auch fordert), dass die Zukunft als Zuspitzung der Gegenwart eintreffen wird. Darauf werde ich im folgenden Abschnitt genauer eingehen.

²¹² „Die Bibel - Zweisprachig.“ <http://www.transcripture.com/deutsch-franzosisch-genesis-1.html> (Zugriff am 15. 5. 2013).

4.3.2.2 Die Zukunft als Destillat der Gegenwart: Die scheinbare Unabwendbarkeit gesellschaftlicher Entwicklungen

Daniell sagt im Zusammenhang mit seiner Arbeit an Sketchen für sein Bühnenprogramm: „J'étais, en effet, un observateur acéré de la réalité contemporaine ; il me semblait simplement que c'était si élémentaire, qu'il restait si peu de choses à observer dans la réalité contemporaine : nous avons tant simplifié, tant élagué, tant brisé de barrières, de tabous, d'espérances erronées, d'aspirations fausses ; il restait si peu, vraiment.“ (Houellebecq 2005, 25)

Er führt weiter aus, dass die Welt und alles, was einem wichtig ist, nur noch ironisch gemeint sein könnte, und die einzige „konkrete“ Möglichkeit, die übrig bleibt, sich zugrunde zu richten sei. Daniell spielt damit zum einen auf die „Ironiefalle“ an, der es zu entkommen gelte; zum anderen auf die Auswüchse einer nicht mehr in Zaum gehaltenen Marktwirtschaft, in der verschiedene Gruppen um „Alleinherrschaft“ beziehungsweise – um im Wortfeld der Marktwirtschaft zu bleiben – um eine Monopolstellung miteinander konkurrieren. Das gilt für einzelne Menschen in (sexuellen) Beziehungen, aber auch für Organisationen oder Glaubensrichtungen, wie sie etwa der Islam oder das Christentum darstellen; insgesamt wohl für alle monotheistischen Religionen, die Regeln ähnlich dem zweiten Gebot des Christentums haben: „Du sollst neben mir keine anderen Götter haben.“ Als Resultat dieser Tendenzen sieht und erfährt Daniell schon zu Lebzeiten den Zerfall zwischenmenschlicher Beziehungen, die in der Zukunft in absoluter Isolation münden werden.

Wie fatal diese Lebensbedingungen in der Zukunft, in der diese Entwicklung nach 2000-jähriger Geschichte fast komplett umgesetzt worden sind, angesehen werden, zeigt eine Feststellung Daniel24s:

C'est cette lettre qui a eu sur Marie²³ une influence catastrophique, qui l'a poussée à partir, à s'imaginer qu'une communauté sociale - d'humains ou de néo-humains, au fond elle ne savait pas très bien - s'était formée quelque part, et qu'elle avait découvert un nouveau mode d'organisation relationnelle ; que la séparation individuelle radicale que nous connaissons pouvait être abolie dès maintenant, sans attendre l'avènement des Futurs. J'ai essayé de la raisonner, de lui expliquer que cette lettre témoignait simplement d'une altération des capacités mentales de votre prédécesseur, d'une ultime et pathétique tentative de déni du réel, que cet amour sans fin dont il parle n'existait que dans son imagination, qu'Esther en réalité ne l'avait même jamais aimé. (Houellebecq 2005, 397f.)

Der Brief, um den es sich dabei handelt, ist der letzte Brief, den Daniell an Esther geschrieben hat, bevor er Suizid beging. Der Selbstmord ist damit die letzte, konkrete Möglichkeit, von der er am Anfang seiner Autobiografie – denn gerade das sind ja die von ihm verfassten Texte, Kapitel seiner Autobiografie – berichtete, um der *condition humaine postmoderne* zu entfliehen. Das Marie²³ ebendiesem „Vorbild“ folgt, lässt als Interpretationsschluss zu, dass dieser Zustand menschlichen Seins in der Zukunft, zumindest aus ihrer Sicht, nicht verbessert sein wird. Es handelt sich als um einen, im Sinne der erzählten Zeit, zeitresistenten Mätopos. Dies zeigt sich nicht zuletzt, bei der ironisch von Houellebecq als Paratext beigefügten Frage, „Qui, parmi vous, mérite la vie éternelle?“ (Houellebecq 2005, 11) Die Antwort wäre: niemand – oder jeder.

4.3.3 Der Zerfall zwischenmenschlicher Beziehungen

Wie sich aus den bisher gezeigten Ausführungen offenbart, ist für Houellebecq ein Ort, in dem Gefühllosigkeit, das Recht des Stärkeren und der totale globale sowie emotionale Geltungsbereich der freien Marktwirtschaft gilt, ein erschreckender Ort, ein nicht lebenswerter, dystopischer Ort, oder besser: ein Mätopos bereits während der Gegenwart. In seiner weiteren Zuspitzung führt dies dazu, das man *La possibilité d'une île* mit Fug und Recht als mätopischen – im Sinne einer Unterkategorie des Dystopischen – Roman bezeichnen kann. Das zeigt sich nur zu deutlich im folgenden Ausschnitt:

[...] cette constatation ne diminuait d'ailleurs en rien mon chagrin, parce qu'au point où j'en étais je n'avais plus d'autre issue que de souffrir jusqu'au bout, jamais je n'oublierais son corps, sa peau ni son visage, et jamais non plus je n'avais ressenti avec autant d'évidence que les relations humaines naissent, évoluent et meurent de manière parfaitement déterministe, aussi inéluctable que les mouvements d'un système planétaire, et qu'il est absurde et vain d'espérer, si peu que ce soit, en modifier le cours. (Houellebecq 2005, 336)

Das Ende jedweder Beziehungen ist laut Daniell also unabwendbar, wie der Lauf der Planeten. Dies sieht er zuerst einmal als Tatsache an, die sich aus Sicht der Zukunft auch bewahrheiten wird. Als Gründe für den Zerfall zwischenmenschlicher Beziehungen nennt Daniell den totalen Werteverlust, gepaart mit der Beliebigkeit und Auswechselbarkeit, die

sich aus der Massenproduktion des Kapitalismus ergibt. Wir werden nun zwei unmittelbare Folgen dieses Zerfalls betrachten.

4.3.3.1 Isolation

Konkret ergibt sich aus dem Zerfall zwischenmenschlicher Beziehungen zuerst die Isolation. Diese Isolation stellt Houellebecq doppelt dar: Zum einen als wörtlich aufzufassende Isolation der einzelnen Individuen, zum anderen (in der Zukunft) als räumlich und soziale, das heißt in ihrer Konzeption, absolute Isolation.

Des êtres humains chauves, vieux, raisonnables, vêtus de gris, se croisent à quelques mètres de distance dans leurs fauteuils roulants. Ils circulent dans un espace immense, gris et nu - il n'y a pas de ciel, pas d'horizon, rien ; il n'y a que du gris. Chacun marmotte en lui-même, la tête rentrée dans les épaules, sans remarquer les autres, sans même prêter attention à l'espace. Un examen plus attentif révèle que le plan sur lequel ils progressent est faiblement incliné ; de légères dénivellations forment un réseau de courbes de niveau qui guide la progression des fauteuils, et doit normalement empêcher toute possibilité de rencontre. (Houellebecq 2005, 154-155)

Ein weiterer Baustein, der zu Isolation der Klone beiträgt, ist ihre geringe Anzahl, die nicht zuletzt mit der „Diminution“ aller Nicht-Neo-Menschen in Verbindung steht. Als Quintessenz der Auffassung Houellebecqs bezüglich Gemeinschaft lässt sich damit folgende Passage verstehen, die aus der Feder Daniell entstammt:

« Au fond on naît seul, on vit seul et on meurt seul. » Accessible aux esprits les plus sommaires, cette phrase était également la conclusion des penseurs les plus déliés ; elle provoquait en toutes circonstances une approbation unanime, et il semblait à chacun, ces mots sitôt prononcés, qu'il n'avait jamais rien entendu d'aussi beau, d'aussi profond ni d'aussi juste - ceci quels que soient l'âge, le sexe, la position sociale des interlocuteurs. (Houellebecq 2005, 388)

Hier offenbart sich also nicht der Staat im Sinne seiner Konzeption in anti-utopischen Texten, sondern viel mehr das Nichtvorhandensein jedweder sozialer Gefüge. Und das heißt weitergedacht, hier offenbart sich das ins extremste getriebene Gegenteil eines Staates, wenn man als Ausgangspunkt des Staates den Menschen als soziales Wesen sieht. In diesem Punkt unterscheidet sich Houellebecqs Roman also wesentlich von

dystopischen Texten, die vor 2000 erschienen sind. Zwar ist auch hier die Isolation ein treibender Faktor, nicht jedoch, um exemplarisch einen totalitären Staat vom Rest der Welt (temporal oder geografisch) abzugrenzen, und somit eine Gegenposition zu etablieren, sondern um – und ich bin mir der „Pervertierung“ des Ausspruchs durchaus bewusst – frei nach „L' État, c'est moi!“ die einzelnen Menschen voneinander abzugrenzen, indem jeder dystopische Ich-Staat vom anderen isoliert ist, obwohl nur in den seltensten Fällen, wie etwa bei Marie²³, diese konkrete Gegenposition eingenommen wird. Ansonsten herrscht absolute Uniformität.²¹³

4.3.3.2 Uniformität

Die Uniformität der Menschen in der Jetzt-Zeit ergibt sich aus ihrer Austauschbarkeit. Sie sind Funktionsträger geworden: Sexualpartner, Lebensabschnittspartner, Freundschaften sind nur durch ihren konkreten Nutzen legitimiert. Damit sind ein weiteres Mal die unkontrollierten, für den Menschen aufgrund ihrer Komplexität chaotischen Gesetzmäßigkeiten der freien Marktwirtschaft Auslöser für einen wesentlichen Aspekt, den Houellebecq einsetzt, um einen dystopischen Text zu generieren. Denn durch die Austauschbarkeit des Einzelnen entsteht die Beliebigkeit, die ständige Verfügbarkeit und letztendlich das Verschwinden des Einzelnen hinter dem oder der potentiellen Nächsten. Es ist damit – anders ausgedrückt – eine auf den Menschen projizierte Anwendung von Walter Benjamins Betrachtungen in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.²¹⁴ Der Mensch verliert, mit Benjamin gesprochen, seine Aura.

Noch viel drastischer gebaren sich die Umstände in der Zukunft. Eine Uniformität, wie sie im Grunde bei Zamjatins *We* schon thematisiert wird, zeigt sich auch in der Namensgebung. Während in *We* ein Buchstabe des Alphabets mit einer nachgestellten Zahl kombiniert wird, ergibt sich der Name der Klone aus den Namen ihres DNA-Spenders und einer nachgestellten Zahl, für die gilt: $x = n-1$, wobei n die Gesamtzahl der „Personen“ mit

²¹³ Auch das räumliche Konzept der Insel, das ja für Titel und Thema des Romans maßgeblich ist, unterstützt die These von einer Isolation des Einzelnen: offensichtlich sind Inseln komplett alleine, in der Weite des Ozeans, sie sind jedoch, für das bloße Auge unsichtbar, da unter dem Meeresspiegel verborgen, durch Festlandsockel miteinander verbunden, und nur durch ihre Verbundenheit überhaupt möglich.

²¹⁴ Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Auflage: 22. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.

der gleichen DNA ist. Die Klone verschiedener Generationen unterscheiden sich also praktisch nicht mehr, da ihre Genetik ident ist, und auch aufgrund der Reizarmut, in der sie leben, im wahrsten Sinne des Wortes abgeschottet vom gesamten Rest der Welt, auch keine epigenetischen Veränderungen oder eine spezifische Entwicklung eines eigenständigen Charakters vermuten lässt. Ausbrüche aus dieser Uniformität sind möglich, aber so selten, dass sie als atavistische Geisteskrankheit der alten Menschen gilt und für Aufsehen in der Chat-Gemeinschaft der Neo-Menschen führen.

4.3.4 Fazit

Auch Houellebecq sieht also in seinem dystopischen Roman die Zukunft in einem klimatisch anderen Licht. Wie bei Mitchell ist nicht eindeutig klar, ob diese globale klimatische Katastrophe menschengemacht ist, oder nicht. Der zentrale Punkt für Houellebecq ist jedoch der Zusammenbruch zwischenmenschlicher Beziehungen. Er sieht dabei das Jetzt [um 2000] als Basis einer Entwicklung, die in einer Welt voller Klone mündet (was durchaus auch übertragend gemeint ist). Die Isolation, ehemals rein spatialer Aspekt anti-utopischer Romane wird dabei zu einer räumlichen Isolation der Individuen, die gleichzeitig eine Isolation des Selbst und einen Zerfall des Gemeinwesens symbolisiert. Grundannahme für Houellebecqs Überlegungen ist dabei ein aus den Schranken geratener Spätkapitalismus, in dem die „Gesetze“ der Märkte eins zu eins auf den Menschen übertragen worden sind. Im Gegensatz zu früheren Anti-Utopien spielt der Staat daher keine Rolle mehr; er ist abhandengekommen, die Welt bleibt fragmentiert zurück.

Zuletzt ist auch bezüglich der – für die Epochenthematik relevanten – Beziehung von Pathos zu Ironie eine Änderung zu konstatieren: Houellebecq schreibt dazu: „[...] je compris également que l'ironie, le comique, l'humour devaient mourir, car le monde à venir était le monde du bonheur, et ils n'y auraient plus aucune place.“ (Houellebecq 2005, 281) Somit sieht Houellebecq einen direkten Zusammenhang zwischen den gesellschaftlichen Entwicklungen, die zur völligen Entfremdung führen und dem Umschwung im ironisch-pathetischen Gefüge. Diese Erkenntnis wird später noch von Nutzen sein.

4.4 Cormac McCarthy: *The Road*

Das nächste Werk in der Reihe stammt vom US-amerikanischen Schriftsteller Cormac McCarthy.²¹⁵ McCarthy wurde am 20. Juli 1933 in Rhode Island geboren. 1937 zog er mit seiner Familie nach Knoxville, Tennessee, wo er 1951 ein Kunststudium begann. Er schloss es mit dem Master`s Degree ab, trat für vier Jahre der United States Air Force bei und ging schließlich 1957 an die University of Tennessee in Knoxville zurück. Seit 1959 ist er freier Autor und gilt als einer der bedeutendsten Romanciers der USA. Er erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter 2007 den Pulitzer Prize for Fiction für *The Road*. Sein Debütroman erschien 1965 unter dem Namen *The Orchard Keeper*, es folgten acht weitere Romane, darunter die Border-Trilogie und zuletzt 2006 *The Road*. Gerade arbeitet er simultan an drei weiteren Romanen, darunter *The Passenger*.²¹⁶ Er lebt in Santa Fe, New Mexico.

Die Handlung von *The Road* ist vergleichsweise spärlich: Ein Mann und sein Sohn wandern durch ein verbranntes Amerika. Sie ziehen durch zerstörte Landschaften, überall ist Asche. Ursachen für die Katastrophe, die sich fraglos vor Beginn der Handlung ereignet haben muss, werden nur selten explizit genannt. Der Mann hat sich – nachdem seine Frau vor ihrer Wanderung Suizid begangen hat – zum Ziel gemacht, seinen Sohn an die Westküste zu bringen, auf ihn zu achten und ihm trotz der Umstände ein moralisches Leben zu lehren. Dabei begegnen sie auf ihrer Reise immer wieder verlassenem Häusern, und nur vereinzelt Menschen, die wie sie auf der Wanderung zu einem unbestimmten Ziel sind. Sie müssen stets auf der Hut sein. Kannibalische Gangs durchziehen das Land. Diese sind stark bewaffnet, und töten, um zu essen oder aus purer Lust zu foltern. Die Habseligkeiten des Mannes und Sohnes werden in einem Einkaufswagen transportiert. Des Weiteren besitzen sie einen Revolver mit zwei Schuss Munition. Es ist die einzige Verteidigung, und – im schlimmsten aller Fälle – der letzte Ausweg, um seinen Sohn zu töten und anschließend Selbstmord zu begehen, wenn die Gefahr drohen sollte, dass sie in die Hände der Kannibalen fallen. Immer wieder muss der Mann Blut spucken, er versteckt seine Krankheit aber vor dem Kind.

²¹⁵ Sein Geburtsname lautet Charles McCarthy.

²¹⁶ „Cormac McCarthy Papers.“ The Wittliff Collections. <http://www.thewittliffcollections.txstate.edu/research/a-z/mccarthypapers.html> (Zugriff am 17. 4. 2013).

Eines Tages begegnen sie tatsächlich einer Bande schwerbewaffneter Kannibalen. Sie sitzen auf der Ladefläche eines fahrtüchtigen Trucks (Rohstoffe, Benzin und funktionierendes technisches Gerät ist rar) und streifen durch das zerstörte Land. Der Sohn wird von einem Mitglied der Bande gefasst, doch mit einem Kopfschuss gelingt es dem Vater seinen Sohn zu befreien. Sie haben jetzt nur noch eine Patrone, den Einkaufswagen mitsamt aller Lebens- und Versorgungsmittel müssen sie zurücklassen.

Einige Tage später stoßen sie auf ein Haus, in dessen Keller zahllose verhungerte Menschen eingepfercht sind. Es ist das Hauptquartier einer anderen Bande, die Menschen dienen ihnen als Nahrung. Sohn und Vater können ein weiteres Mal flüchten und finden kurz darauf einen Privat-Bunker, der mit Lebensmitteln angefüllt ist. Dennoch bleiben sie aus Angst entdeckt zu werden, nur einige Tage, bevor sie zur Küste weiterziehen. Dafür nehmen sie aus dem Bunker eine Schubkarren und so viel Nahrungsmittel wie möglich mit.

Schließlich erreichen sie die Küste. Entgegen ihrer Hoffnung finden sie dort aber kaum Nahrung, geschweige denn eine intakte soziale Gemeinschaft. Als sie eines Tages ihr Lager nicht sorgfältig genug bewachen, raubt ein in Lumpen gekleideter Mann sämtliche Vorräte. Sie finden ihn kurz darauf; der Vater zwingt den Mann sich nackt auszuziehen, um ihm das Gefühl, alles weggenommen zu bekommen am eigenen Leib erfahrbar zu machen. Sie lassen ihn nackt und frierend zurück. Erst nach Drängen des Jungen kehren sie um. Sie wollen dem Mann seine Kleidung wiedergeben, doch er ist weg.

In einer Hafensiedlung wird der Vater später von einem Pfeil angeschossen. Er schafft es jedoch, den Angreifer mit einer Leuchtpistole, die er – als sie zuvor ausgeraubt wurden – aus einem Schiffswrack geborgen hatte, zu verwunden. Sie ziehen weiter. Aufgrund seiner Verletzung und seiner Lungenkrankheit fällt es dem Vater immer schwerer, Schritt zu halten und weiterzugehen. Eines Nachts stirbt er. Sein Sohn bleibt bei ihm und trauert. Nach drei Tagen stößt der Sohn auf einen anderen Mann. Er ist Familienvater, mit Kindern und Frau unterwegs, und praktiziert dennoch (oder gerade deswegen) keinen Kannibalismus, um an Essen zu gelangen. Der Junge fasst Vertrauen zu ihm und schließt sich der Familie auf dem Weg in eine ungewisse Zukunft an.

4.4.1 Erzählsituation

Mit Stanzel gesprochen herrscht in *The Road* meist eine personale Erzählsituation vor, nach Genette handelt es sich dabei um einen heterodiegetischen Erzähler mit interner Fokalisierung.²¹⁷ Fast während des kompletten Romans ist der Vater Träger der Erzählperspektive: Durch ihn wird die Welt in ihrem Jetzt-Zustand wahrgenommen, durch ihn wird aber auch das Bild einer Welt evoziert, die unwiderruflich vergangen scheint. Dies geschieht mittels Analepsen, wie der folgenden, in der er sich an seine mittlerweile tote Frau erinnert:

He could remember everything of her save her scent. Seated in a theatre with her beside him leaning forward listening to the music. Gold scrollwork and sconces and the tall columnar folds of the drapes at either side of the stage. She held his hand in her lap and he could feel the tops of her stockings through the thin stuff of her summer dress. (McCarthy 2006, 18f.)

Durch diese Analepsen, die die Vergangenheit gegenwärtig machen, baut McCarthy ein konkretes Gegenbild der dystopischen Realität auf. Erst so wird wieder und wieder in der fiktiven Welt offensichtlich, was zugrunde gegangen ist. Ganz im Sinne postmoderner Erzählungen gibt es aber auch Perspektivwechsel. Diese Wechsel sind dann meist aus der Warte eines heterodiegetischen Erzählers mit externer Fokalisierung berichtet (mit Stanzel also auktorial). Dadurch wird eine Objektivität generiert, die den anderen personalen Erzählpassagen entgegenwirkt. So etwa auch im letzten Absatz des Buches:

Once there were brook trout in the streams in the mountains. You could see them standing in the amber current where the white edges of their fins wimpled softly in the flow. They smelled of moss in your hand. Polished and muscular and torsional. On their backs were vermiculate patterns that were maps of the world in its becoming. Maps and mazes. Of a thing which could not be put back. Not be made right again. In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery. (McCarthy 2006, 286-287)

Durch dieses „you“ wird gleichzeitig eine Allgemeinheit als auch eine Allgemeingültigkeit hervorgerufen, die auf Zeitbeständigkeit abzielt. Der personale 3. Person Erzähler wird aber teilweise auch direkt mit einem Erzähler aus Sicht der 1. Person kombiniert, wie unter anderem in dieser Passage zu sehen ist:

²¹⁷ Ich verwende eine Mischung der Terminologie von Stanzel und Genette, da damit eine Verbindung zur Analyse der vorausgegangenen Teile leichter und vergleichbarer wird, aber auch, da teilweise selbst innerhalb eines Textes beide Konzepte unterschiedlich gewinnbringend sind.

The dog that he remembers followed us for two days. I tried to coax it to come but it would not. I made a noose of wire to catch it. There were three cartridges in the pistol. None to spare. She walked away down the road. The boy looked after her and then he looked at me and then he looked at the dog and he began to cry and to beg for the dog's life and I promised I would not hurt the dog. A trellis of a dog with the hide stretched over it. The next day it was gone. That is the dog he remembers. He doesn't remember any little boys. (McCarthy 2006, 87)

Hier verläuft, wie oft im Roman, der Übergang fließend: erst 3. Person, dann ein „us“, also wir, um den Fokus zu erweitern, und abschließend ein 1. Person Erzähler. Damit erlangt die Geschichte zugleich einen umfassenderen, aber auch einen persönlicheren, authentischeren Ton.

Kurz vor Ende des Romans findet ein prinzipieller Erzähler-Wechsel statt. Weiterhin haben wir es mit einem personalen Erzähler, bzw. eine heterodiegetische Erzählsituation mit interner Fokalisierung zu tun, der Träger des *Point of View* hat indes aber gewechselt. Der Übergang von einem Erzähler zum nächsten findet hier relativ schnell, aber dennoch fließend statt. Prinzipiell ist der Roman in einer Abfolge kurzer Absätze geschrieben, die selten länger als ein bis zwei Seiten sind. Hier, beim folgenden Übergang, funktioniert es wie folgt. In einem Absatz wird noch aus der Perspektive des mittlerweile schwerkranken Vater erzählt: „He woke in the darkness, coughing softly.“ (McCarthy 2006, 280) Dann findet ein kurzer Dialog zwischen Vater und Sohn statt. Weil McCarthy hier weder Inquit-Formeln, noch andere Indizien verwendet, die einen Rückschluss auf einen personalen Erzähler erlauben – es gibt in dieser Passage nichts, als das gesprochene Wort – muss man von einer kurzen Episode szenischen Erzählens sprechen. Im nächsten Abschnitt wird die Erzählposition vom Vater an den Sohn übergeben:

He slept close to his father that night and held him but when he woke in the morning his father was cold and stiff. He sat there a long time weeping and then he got up and walked out through the woods to the road. When he came back he knelt beside his father and held his cold hand and said his name over and over again. (McCarthy 2006, 281)

Zusammen mit einer Frage des Kindes an den Mann, den er sich kurz darauf anschließt, ob er das Feuer bewahre,²¹⁸ wird offensichtlich, dass die Übergabe der Perspektive zugleich eine Weitergabe moralischer Werte, sowie den natürlichen Lauf der Generationen symbolisiert.

Die personale Erzählsituation ist also insofern interessant, als McCarthy dadurch ein Hauptanliegen verdeutlichen kann – die Beibehaltung moralischer Maßstäbe in Angesicht

²¹⁸ Auf die Bedeutung des „Feuers“ werde ich später noch detaillierter eingehen.

des Untergangs. Mittels neutraler Passagen evoziert er ferner kontrapunktisch zeitneutrale Ebenen (wie oben gezeigt), die sich nicht selten paradoxerweise aus der Vergangenheit herauschälen. McCarthy verwendet die Perspektive und deren Wechsel also auch, um das Verhältnis der verschiedenen Zeitstufen und die sich daraus ergebenden (Zeit-)Umstände zu verdeutlichen.

4.4.2 Die Apokalypse als Ende der Gesellschaft

Die Apokalypse, die in *The Road* der Handlung vorangeht, wird niemals explizit genannt. Dennoch sehen viele Literaturwissenschaftler in den Beschreibungen der Landschaften und der allgemeinen Szenerie genügende Anzeichen für einen nuklearen „Holocaust“, wobei der Begriff „Holocaust“ hier in der vom griechischen Adjektiv *ὀλόκαυστον* (*holókauston*) abgeleiteten Bedeutung „vollständig verbrannt“²¹⁹ Verwendung findet. Sehr interessant ist aber auch, dass McCarthy selbst meint, er sehe als Ursache einen Meteoriteneinschlag²²⁰, ferner jedoch sagt, „[my] money is on humans destroying each other before environmental catastrophe sets in.“²²¹ McCarthy geht also prinzipiell von einer Vernichtung der Menschheit aus, die diese selbst zu verschulden hat.

Damit wird offensichtlich, dass es sich vom Autor intendiert um eine Naturkatastrophe handelt, für die der Mensch – ausnahmsweise im Hinblick auf dystopische Literatur – nicht direkt verantwortlich ist. Aufgrund der Beschreibungen und der realweltlichen Ereignisse würden aber viele Leser, genauso wie dies bei den meisten Literaturwissenschaftlern der Fall ist (wie sich in ihren Analysen zeigt), von einer nuklearen Katstrophe ausgehen. Hier zeigt sich, wie sehr dystopische Literatur ein Spiegel der Entstehungszeit ist, indem der Leser seine eigene, mitunter nicht zutreffende, Interpretation ansetzt. Natürlich ist es nicht möglich, für eine Allgemeinheit der Leser zu sprechen, ich würde jedoch argumentieren, dass gerade McCarthys Aussage, dass er selbst denkt, die Menschheit richte sich selbst zu Grunde, schon Hinweise genug ist, dass eine generalisierte Leseart nicht jeder Grundlage entbehrt.

²¹⁹ *Holocaust*, der. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Holocaust> (Zugriff am 17. 5. 2013)

²²⁰ Christman, Phil. „A Tabernacle in the Dark: On the Road with Cormac McCarthy.“ *Books and Culture: A Christian Review.*, 13. 5. 2007. S. 40-42.

²²¹ Kusher, David. „Cormac McCarthy’s Apocalypse.“ *Rolling Stone*, 27. 12 2007.

Während es also für *The Road* eine prinzipielle Diskrepanz zwischen autorenintendierter und lesergenerierter Ursache für die Apokalypse zu geben scheint, ist die von McCarthy gedachte Ursache in Form eines Meteoriteneinschlags eines weiteren Blickes wert: zwar ist es somit keine menschengemachte Katastrophe – wie etwa die globale Erwärmung oder ein Atomkrieg – ein Meteorit kann bei McCarthy, der sich einer biblischen Sprache und Metaphorik bedient, aber durchaus als Bestrafung der Menschheit aufgrund eines allgemeinen moralischen Verfalls gewertet werden. Die Quintessenz wäre damit, dass die Katastrophe, wie bei Sodom und Gomorra, wenn schon nicht menschengemacht, so doch menschenverschuldet ist.

Des Weiteren ist das Misstrauen als gedanklicher Allgemeinzustand die Konsequenz bzw. Manifestation der Apokalypse, und in dieser Welt allgegenwärtig: Der Mann traut niemand anderen, da er Angst um das Leben seines Sohnes hat, und keine stabilen sozialen Verhältnisse herrschen: jeder ist potentiell gefährlich und Feind, weil jeder ums nackte Überleben kämpft. Das daraus resultierende Misstrauen geht sogar so weit, dass der Mann generell Situationen der Ruhe nicht traut. So wird ein Wasserfall, der ihnen Flüssigkeit liefert und eine Möglichkeit sich zu waschen, zu einem weiteren Ort, der Kannibalen auf sie aufmerksam machen könnte. Auch traut er sich selbst und seinen Gedanken nicht, wie folgender Abschnitt offenbart:

He mistrusted all of that. He said the right dreams for a man in peril were dreams of peril and all else was the call of languor and of death. He slept little and he slept poorly. He dreamt of walking in a flowering wood where birds flew before them he and the child and the sky was aching blue but he was learning how to wake himself from just such siren worlds. Lying there in the dark with the uncanny taste of a peach from some phantom orchard fading in his mouth. He thought if he lived long enough the world at last would all be lost. Like the dying world the newly blind inhabit, all of it slowly fading from memory. (McCarthy 2006, 18)

Der Mann schenkt darin seinen Träumen, die ihm die schöne, vergangene Zeit vergegenwärtigen, keinen Glauben mehr – obwohl es, nach allem, was der Leser weiß, tatsächlich so geschehen ist. Hier wird schon auf das Verhältnis von Wissen zu Nicht-Wissen angespielt, das später noch eine größere Rolle spielen wird.

Wie bei den Merkmalen zu Dystopien nach 2000 gezeigt wurde, ist ein neues, zentrales Thema die Umweltkatastrophe, egal ob anthropomorph oder nicht. Die Frage, wie es im Fall von *The Road* ist, lässt sich, je nachdem, ob man die breite Lesart der Allgemeinheit,

oder die Autorenintention wählt, unterschiedlich beantworten. Sicher ist jedoch, dass das Ökosystem zusammengebrochen ist. Kennedy schreibt dazu:

„Initially, this final ensemble of images may seem a peculiar departure from the novel’s principal narrative, but the perspectival shift here to a panoramic viewpoint affirms what has been so searingly absent from the novel: humanity’s essential need to exist in concert with functioning ecosystems.“²²²

Der Zusammenbruch des Ökosystems im Widerspruch zur Abhängigkeit des Menschen von einem noch intakten Ökosystem zeigt sich nur zu offensichtlich in der Allgegenwärtigkeit der zerstörten, verödeten und monotonen Landschaft, durch die Vater und Sohn ziehen.

Ein weiterer, ganz wesentlicher Punkt bezüglich der Darstellung der Apokalypse ist die Rolle des Staates. Wie schon gezeigt wurde, unterscheiden sich Dystopien, welche nach 2000 geschrieben wurden, häufig von ihren Vorgängern, indem sie keinen totalitären, anti-utopischen Staat abbilden, sondern vielmehr gar keinen Staat haben. Dies ist – wie bereits im letzten, temporalen Kapitel von *Cloud Atlas* und in der Zukunft von *La possibilité d'une île* – auch in *The Road* der Fall. Es sind keine Zeichen staatlicher Instanz zu erkennen, keine Polizei, keine Einrichtungen, einzig die betonierte Straßen erwiesen sich als beständig genug, der Apokalypse zu trotzen:

We follow the road here along the eastern slope of the mountains. These are our roads, the black lines on the map. The state roads.
Why are they the state roads?
Because they used to belong to the states. What used to be called the states.
But there's not any more states?
No.
What happened to them?
I dont know exactly. That's a good question.
But the roads are still there.
Yes. For a while.
How long a while?
I dont know. Maybe quite a while. There's nothing to uproot them so they should be okay for a while.
But there wont be any cars or trucks on them.
No. (McCarthy 2006, 42-43)

Lindsey Banco schreibt dazu in ihrer linguistisch-literaturwissenschaftlichen Arbeit über die Kontraktionen in der Rede McCarthys ferner: “His contractions, which often austere

²²² Brandt, Kenneth K. „A World Thoroughly Unmade: McCarthy’s Conclusion to THE ROAD.“ *The Explicator*, 2012: 63-66.

lack their apostrophes, reproduce visually the disavowal at the heart of much of McCarthy's fiction and thus help underscore a broken, fragmented, and ultimately empty world. The occasional inclusion of an apostrophe in certain contractions, however, reveals a counterpoint to what is often read as unrelenting nihilism.²²³

Diese Kontraktionen sind im obigen Dialog gut zu beobachten. Sie bilden damit eine zersplitterte, in Scherben liegende Welt ab. Die nicht immer einheitliche Verwendung hingegen zeigt weiter eine Unsicherheit, die darauf abzielt, dass keine stabilen Zustände herrschen. Mit anderen Worten: Es herrscht Chaos, eine der Neuerungen, die sich in Dystopien nach 2000 etabliert haben. Das strikte Nicht-Verwenden von Anführungszeichen ist zwar ein wesentliches Merkmal in allen Romanen McCarthys, dennoch ist gerade in *The Road* durch ihr Fehlen die gesamte Welt auf die beiden Hauptfiguren zurückgeworfen, weil sogar das Vorhandensein einer Metaebene (hier in Form einer außertextlichen Instanz, wie sich Anführungszeichen als Andeutung für die direkte Rede ja sind) negiert wird. Ferner zeigt sich in diesem Dialog neben dem Abhandensein des Staates (bzw. der Bundes-Staaten) das Unwissen, welches ein Resultat nicht näher geklärter Umstände ist. Darauf werde ich nun ausführlicher eingehen.

4.4.2.1 Unwissenheit

Die Unwissenheit als Folge der Apokalypse ist, wie wir sehen werden, zweigeteilt: zum einen in Form von Wissen, das in der fiktiven Welt durch die Apokalypse verloren gegangen ist, zum anderen aber auch – und das ist für den dystopischen Roman interessant – in Form von Wissen, das dem Leser nicht zur Verfügung steht.

Schon alleine durch direkte Äußerungen wird die Unwissenheit, die durch die personale Erzählsituation zuerst mit dem Vater (teilweise auch mit dem Sohn) verknüpft ist, welcher aber aufgrund seiner zentralen Stellung und „Lebensweisheit“ für den Jungen als *pars pro toto* für das Wissen der Welt steht, offensichtlich. Ganze 82 Mal fällt der Satz „I dont know“, bzw. „we dont know“, und genau auf dieses „dont know“ kommt es dabei an. In den Fällen, in denen nicht der Vater wortführend ist, zeigt sich damit das verlorene Wissen

²²³ Banco, Lindsey. „Contractions in Cormac McCarthy's THE ROAD.“ *The Explicator*, 2010: 276-279.

in Form des Sohnes, der maximal wissen kann, was sein Vater weiß, jedoch an die alte Welt keinerlei Erinnerungen hat.

Auch der in 4.4.2 analysierte Dialog zeigt deutlich die Ausmaße der Unwissenheit. Der Vater weiß, dass die Bundesstaaten nicht mehr existieren, er weiß aber nicht weswegen. Das einzige, was sich indirekt daraus ableiten lässt, ist, dass es keine lange Entwicklung zum Status Quo gab, sondern dass sich die Umwälzungen sehr rapide ereignet haben müssen. Dies unterstützt wiederum die vielfach angewandte Leseart von einer plötzlichen nuklearen Katastrophe, oder eben McCarthys intendierten Meteoriteneinschlag.

Was darüber hinaus noch einen verbleibenden weißen Fleck auf der Landkarte der Interpretation von *The Road* darstellt, ist der Zeitpunkt, an dem die Geschichte angesiedelt ist. Diese Unwissenheit des Lesers baut eine eigenartige Spannung auf. Jahreszahlen werden nicht genannt, und auch die anderen kulturellen und technischen Quer-Verweise im Text, die zwangsläufig vorhanden sind, lassen nicht zu, eine genauere Einordnung vorzunehmen. Oliver James Brearey geht daher von zwei Zeiträumen aus: die apokalyptischen Ereignisse verortet er zwischen 1985 und 1991, die Handlung zwischen 1995 und 2001.²²⁴

Die Unwissenheit wird aber nicht nur als schlecht dargestellt. Ronja Tripp schreibt, dass „[d]er Mann, als Überlebender der Katastrophe vom Weltbild einer anderen Zeit geprägt, [...] im Gegensatz zum Jungen [scheitert], der ohne Geschichte, Erinnerungen und Erzählungen lebt.“²²⁵ In einer neuen Welt erweisen sich die alten Paradigmen also als nicht mehr brauchbar. Dass der Junge nicht so viel Wissen hat, ist daher in Anbetracht der Umstände kein Manko, es ist vielmehr ein Vorteil.²²⁶ McCarthy entfernt sich damit von der Vorstellung, dass Wissen prinzipiell mit Macht gleichzusetzen ist: es kommt auf die Umstände an. In einer Welt, in der das soziale Gefüge zusammengebrochen ist, scheint es eher notwendig, praktische Fähigkeiten, als Wissen zu besitzen. In einer solch archaischen Welt ist Wissen Luxus oder Bürde. Das zeigt sich darüber hinaus auch in McCarthys Verwendung von Büchern: „Im Gegensatz zur genrespezifischen Symbolik der Bibliotheken wird die erlösende Qualität von Büchern und Erzählungen in diesem Roman

²²⁴ Brearey, James. „The Technological Paradox in Cormac McCarthy's.“ *The Explicator*, 70:4, 2012: 335-338.

²²⁵ Tripp, Ronja. „McCarthy, Cormac.“ *The Road*. [https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+1h756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateway.dll/kl/m/k0457200.xml/k0457200_040.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$q=\[rank,500%3A\[domain%3A\[and%3A\[field,body%3Athe%20road\]\]\]\[sum%3A\[field,lemmatitle%3Athe%20road](https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+1h756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateway.dll/kl/m/k0457200.xml/k0457200_040.xml?f=templates$fn=index.htm$q=[rank,500%3A[domain%3A[and%3A[field,body%3Athe%20road]]][sum%3A[field,lemmatitle%3Athe%20road) (Zugriff am 18. 5. 2013).

²²⁶ Vgl. hierzu auch Davide Longos Auffassung zu Wissen und kulturellen Fähigkeiten.

negiert.²²⁷ Darüber hinaus nimmt McCarthy noch eine Entwicklungen auf, die aus einer neuen, medialen Bildpolitik erwachsen, und folgt damit den Merkmalen post-2000er Dystopien. Ronja Tripp schreibt dazu:

„Hinzu kommen die visuellen Tropen – u. a. die Absenz der Sonne als göttliches ›eye in the sky‹ –, die Blickkonstellationen, die paradoxe Figur des blinden Sehers und das Infragestellen einer visuell geprägten Epistemologie sowie die erzählerische Vermittlung, die diesen [...] Roman im Kontext einer postmodernen, ›visual culture‹- und post-9/11-Debatte situieren.“²²⁸

Die Bilder, die McCarthy immer wieder eindrucksvoll zeichnet, sind in diesem Zusammenhang sicher bewusst inszeniert. Durch eine ständige Wiederholung immer gleicher, oder sich nur wenig ändernder Motive, wird eine Konstanz der Tristesse auf der einen Seite geschaffen, auf der anderen erzeugt aber gerade diese ständige Wiederholung eine ungeheure Sogwirkung und Macht, wie sie beispielsweise bei den Bildern des 11. Septembers 2001 generiert wurden. McCarthy zeigt damit: erst die mediale Inszenierung verleiht einem Ereignis den Charakter des realen und unumstößlichen. Dies ist gerade in Anbetracht dessen interessant, dass das Internet oder andere Medien in *The Road* nicht mehr vorhanden sind. Das von ihnen transportierte Wissen geht also verloren, die soziale Welt, die Welt der Politik, Kultur, des Sports – sprich alles, was früher die Nachrichten generierten – ist nicht mehr real. Real ist einzig und allein, was der Vater – und später der Sohn – sieht.

4.4.2.2 Isolation

Ein weiterer wesentlicher Punkt, der für Dystopien insgesamt prägend ist, in dystopischen Romane, die nach 2000 verfasst wurden aber eine neue Verwendung finden, und in *The Road* bis ins Extremste ausgereizt wird, ist die Isolation. Sie ist als roter Faden im gesamten Buch präsent und auf mehreren Ebenen vorhanden: zum einen – und am offensichtlichsten - besteht die Isolation von Vater und Sohn als *Einheit*, die alleine durch

²²⁷ Tripp, Ronja. „McCarthy, Cormac.“ *The Road*. [https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+1h756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateway.dll/kl/m/k0457200.xml/k0457200_040.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$q=\[rank,500%3A\[domain%3A\[and%3A\[field,body%3Athe%20road\]\]\]\[sum%3A\[field,lemmatitle%3Athe%20road](https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+1h756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateway.dll/kl/m/k0457200.xml/k0457200_040.xml?f=templates$fn=index.htm$q=[rank,500%3A[domain%3A[and%3A[field,body%3Athe%20road]]][sum%3A[field,lemmatitle%3Athe%20road) (Zugriff am 18. 5. 2013).

²²⁸ Ebd.

ein verbranntes Amerika ziehen, und nicht wagen, sich jemanden anzuschließen, aus Angst zu Opfern zu werden (gleichwohl natürlich insgesamt nicht mehr viele Überlebende existieren). Zum anderen gibt es die Isolation von jeweils a) Vater und b) Sohn für sich. Sie sind abgeschnitten von a) der Frau bzw. b) der Mutter, die immer wieder thematisiert wird.

Zuletzt soll hier die räumliche Isolation thematisiert werden, (der Leser erfährt nur etwas über die USA) sowie eine damit einhergehende – wie ich sie nennen möchte – die Isolation des Wissens. Auf diese Punkte möchte ich nun *en détail* eingehen. McCarthy baut die Isoliertheit ihrer Wanderung anders auf, als vielleicht zu erwarten wäre. Er schreibt nicht mal um mal, Episode um Episode, dass sie niemanden trafen. Er erwähnt schlicht nicht einmal die Abwesenheit anderer Menschen. Dadurch wird eine Atmosphäre geschaffen, in der es anfangs nicht als gesichert erscheint, ob es überhaupt noch andere Überlebende gibt. In einer Analepse wird vor dieser seriellen Ansammlung des Nicht-Treffens noch einmal ein anderes Bild gezeichnet:

In those first years the roads were peopled with refugees shrouded up in their clothing. Wearing masks and goggles, sitting in their rags by the side of the road like ruined aviators. Their barrows heaped with shoddy. Towing wagons or carts. Their eyes bright in their skulls. (McCarthy 2006, 28)

Dieses „In those first years“ verschärft diese Diskrepanz noch weiter. Und als dann das erste Mal Überlebende in der Jetzt-Zeit der Erzählung erwähnt werden, geschieht das in Form einer auf Trucks fahrenden Bande, die das Böse repräsentieren. Obwohl also weitere Menschen existieren, wurde durch deren Nennung in – Kombination mit der ansonstigen (bis auf wenige Ausnahmen) Aufrechterhaltung der Nicht-Nennung – die Isolation der beiden noch erhöht. Sie sind abgeschnitten von der Gesellschaft, weil es keinen Staat und keine wie auch immer geartete Gesellschaft mehr gibt, in die sie sich integrieren könnten. Alles was bleibt, sind barbarische Gruppen, denen es auszuweichen gilt.

Dies verschärft sich auf der persönlichen Ebene zusätzlich durch die Abgeschiedenheit von Partner bzw. der Mutter. Hierdurch wird wieder und wieder aus einer Zweisamkeit eine Einsamkeit, die nicht kompensiert werden kann. Der Junge sagt einmal in diesem Zusammenhang: „I wish I was with my mom.“ (McCarthy 2006, 55) Der Vater antwortet darauf: „You mean you wish that you were dead.“ (McCarthy 2006, 55) Dies beantwortet der Sohn mit *ja*. Hier zeigt sich die Isolation, die für beide aus der Abwesenheit der Mutter

bzw. Frau resultiert. Getriggert durch diese Passage wird direkt im Anschluss in Form einer Analepse die Diskussion zwischen dem Mann und seiner Frau wiedergegeben, in dem sie für den Selbstmord plädiert, weil sie die Zukunft fürchtet, die sie alle erwartet. Der Mann schließt sich ihrer Entscheidung aber nicht an. Er bleibt somit alleine zurück. Dennoch hat er aufgrund seiner Entscheidung Gewissensbisse und denkt, seine Frau alleine der „Dunkelheit“ übergeben zu haben, wie folgende Passage zeigt: „In his dream she was sick and he cared for her. The dream bore the look of sacrifice but he thought differently. He did not take care of her and she died alone somewhere in the dark and there is no other dream nor other waking world and there is no other tale to tell.” (McCarthy 2006, 32) und weiter: „On this road there are no godspoke men. They are gone and I am left and they have taken with them the world. Query: How does the never to be differ from what never was?” (McCarthy 2006, 32)

Später bleibt damit auch stets die „Drohung“ aufrecht, dass der Sohn wegen der Krankheit des Vaters, die im Tod münden könnte, gänzlich alleine, also Vollwaise sein wird, denn sie sind „[...] each the other's world entire.“ (McCarthy 2006, 6) Diese „Dunkelheit“, die das Alleinsein als absoluten Schrecken aufbaut, wird auch im Zusammenhang mit der Zukunft des Sohnes relevant:

He held him all night, dozing off and waking in terror, feeling for the boy's heart. In the morning he was no better. He tried to get him to drink some juice but he would not. He pressed his hand to his forehead, conjuring up a coolness that would not come. He wiped his white mouth while he slept. I will do what I promised, he whispered. No matter what. I will not send you into the darkness alone. (McCarthy 2006, 247-248)

Der Tod wird damit im wahrsten Sinne zu einem, sogar dem ultimativen Mätöpos. Interessant ist, dass – da der Tod jeden Menschen ereilt – die mätöpische Zukunft als unausweichlich dargestellt wird.

Die andere Seite dieser „Dunkelheit“, in die der Vater den Sohn nicht alleine schicken möchte, ist daher der Tod des Vaters, der letztendlich auch eintreten wird. Dabei weiß der Leser für eine gewisse Zeit nicht, dass der Sohn die Möglichkeit findet, sich einer größeren, sozialen Gruppe, einer richtigen Familie anschließen können. Vielmehr ist damit zu rechnen, dass er einer der kannibalischen Gruppen zum Opfer fallen wird. Diese temporäre Unsicherheit, ob diese letzte Isolation gleichzeitig die absolute Isolation eines kleinen, hilflosen Kindes ist, führt die existentielle Isolierung des Menschen vor Augen, die

aus der *Condition humaine* resultiert: wir werden alleine geboren – und wir sterben auch alleine.

Zuletzt werde ich noch auf die räumliche Isolation eingehen. Diese hat naturgemäß einige Funktionsüberschneidungen mit der räumlichen Isolation, wie sie in anti-utopischen Werken existiert. Wie in Romanen, die früher erschienen sind, und die durch die räumliche Isolation eine Isolation der Ideen der anti-utopischen Staaten generierten, wird durch die räumliche Isolation in *The Road* eine Konzentration der Welt auf einen mätopischen Ort gewährleistet. Alleine anhand des Textes ist es nicht möglich, herauszufinden, ob nicht vielleicht der Rest des Planeten von der Katastrophe verschont geblieben ist. Es bleibt also wiederum ein Ort für „Experimente“, ein hermetisch abgeriegeltes Gebiet. Das gleiche gilt dabei für die Informationsquellen und deswegen auch für das Wissen. Interessant ist im Sinne neuerer Dystopien aber, dass – wie der Titel schon andeutet – die Bewegung eine wesentliche Rolle spielt. Einer Statik der Ereignisse steht also eine Dynamik des Ortes gegenüber, die auch ein Ziel hat. Dies mag zum einen sicherlich mit dem Frontier-Gedanken der amerikanischen Kultur zusammenhängen,²²⁹ zum anderen aber auch damit, dass in einer von Bewegung geprägten Welt nicht mehr die Statik (wie zu Zeiten des Kalten Krieges) sondern eben ein chaotisches Sich-Bewegen, wie etwa bei den Kannibalen, die mit ihren Trucks dabei klar im Vorteil sind, zum Schrecken werden kann. Die Erlösung erscheint in *The Road* am Ende des Buches eben gerade, wenn soziale Statik und Stabilität in Form der Familie gegeben ist, oder – und vielleicht im Zusammenhang mit McCarthys metaphysischen Überlegungen wichtiger – ein räumliches Ziel, in diesem Fall die Küste, erreicht ist.

4.4.2.3 Werteverfall

Ein weiteres wesentliches Merkmal, das McCarthy aufbaut, um den Zerfall der Gesellschaft zu beschreiben und einen mätopischen Ort zu generieren, ist der Werteverfall. Dabei verwendet er eines der letzten, großen Tabus der heute bestehenden Gesellschaft,

²²⁹ Vgl. dazu beispielsweise Turner, Frederick Jackson. *The Frontier in American History*. Holt. New York, 1921. oder speziell für McCarthy: Vieth, Ronja. *A frontier Myth turns Gothic: Blood Meridian: Or, the Evening Redness in the West*. Cormac McCarthy Journal Fall 2010.

und bricht diese bewusst: den Kannibalismus. Dieser ultimative Akt der „Entmenschlichung“ ist dabei in einem einfach strukturierten, binären System von Gut vs. Böse gebettet.

Nach allem, was der Text preisgibt, handelt es sich bei den beschriebenen Fällen um den sog. *Exokannibalismus*. Dieser bezeichnet das Töten und Verzehren von nicht dem eigenen Stamm bzw. der eigenen Gruppe zugehörigen Mitgliedern. Während der Endokannibalismus häufig religiöse Gründe besitzt, ist dies beim Exokannibalismus nicht der Fall. Hier wird den Opfern beim Verzehr keinerlei Respekt entgegengebracht, und die Körper wie die eines erlegten Tieres gehandhabt. Dieses Gebaren zeigt sich in der folgenden Passage:

He started down the rough wooden steps. He ducked his head and then flicked the lighter and swung the flame out over the darkness like an offering. Coldness and damp. An ungodly stench. The boy clutched at his coat. He could see part of a stone wall. Clay floor. An old mattress darkly stained. He crouched and stepped down again and held out the light. Huddled against the back wall were naked people, male and female, all trying to hide, shielding their faces with their hands. On the mattress lay a man with his legs gone to the hip and the stumps of them blackened and burnt. The smell was hideous. (McCarthy 2006, 110)

Damit thematisiert *The Road* die Hinwendung der Menschheit zum Kannibalismus nach dem Untergang der Gesellschaft. McCarthy inszeniert so den Untergang der Gesellschaft *per se* und damit einhergehend das Fehlen von richtungsweisenden Normen als Kennzeichen sozialer Gefüge. Auch verfolgt er damit biblische Elemente. Cooper spricht in diesem Zusammenhang auch von einem „Apocalyptic grail narrative“.²³⁰ Für diese These spricht auch, dass ein früherer Titelvorschlag McCarthys für *The Road*, „The Grail“²³¹ war. Zentral ist daneben die Aufteilung in Gut und Böse, die der Sohn als moralische Mitgift der alten Welt von seinem Vater in den Übertritt in die neue bekommt; so zu beobachten etwa bei folgendem Dialog:

Were they the bad guys?
Yes, they were the bad guys.
There's a lot of them, those bad guys.
Yes there are.
(McCarthy 2006, 92)

²³⁰ Cooper, Lydia. *Cormac McCarthy's The Road as apocalyptic grail narrative*. Studies in the novel. Volume 43, number 2. University of North Texas. 2011. S. 218.

²³¹ Ebd. S. 219.

Neben dem Gegenüber von Gut und Böse werden hier auch die Zahlenverhältnisse offensichtlich. Es gibt noch sehr viele „bad guys“ aber nur sehr wenige andere Gute, wie im vorausgegangenen Abschnitt (der fast als direkte Fortsetzung des moralfestigenden Dialogs gesehen werden kann, obwohl er bereits viel früher erscheint) ersichtlich wurde. Ihre Zugehörigkeit zur Gruppe der Guten klärt der Vater in folgender Passage:

You wanted to know what the bad guys looked like. Now you know. It may happen again. My job is to take care of you. I was appointed to do that by God. I will kill anyone who touches you. Do you understand?

Yes.

He sat there cowered in the blanket. After a while he looked up. Are we still the good guys? he said.

Yes. We're still the good guys.

And we always will be.

Yes. We always will be.

Okay.

(McCarthy 2006, 77)

Wie wir damit sehen können, setzt McCarthy also den Untergang der Gesellschaft mit dem Untergang der Moral gleich. Dies zeigt er am deutlichsten mit der Thematik des Kannibalismus.

4.4.3 Fazit

Das oben bereits zitierte Ende des Buches ist in der auktorialen Erzählperspektive verfasst. Kenneth K. Brandt bemerkt dazu: „It also increases the externality of the narrative focalization, which enables McCarthy to render a view from a more detached, authorial vantage point that poignantly underscores the devastating finality of complete loss.“²³² Dieser komplette Verlust ist Grundtenor von McCarthys Erzählung: der Verlust des Partners, der Verlust der Mutter, der Verlust eines intakten Ökosystems und zuletzt – der Verlust der Werte. Spätestens bei *The Road* sind die Merkmale früherer anti-utopischer Werke verschwunden. Anstelle eines staatlichen Terrors, der den einzelnen unterdrückt, tritt das Abhanden-Sein jedweder Strukturen. Es ist in diesem Sinne das absolute Gegenteil

²³² Brandt, Kenneth K. „A World Thoroughly Unmade: McCarthy’s Conclusion to THE ROAD.“ *The Explicator*, 2012: 63-66.

anti-utopischer Entwürfe (das Gegenteil des literarischen Anti-Utopischen darf aber keinesfalls als Utopie bezeichnet werden). Welches Merkmal sich wiederum als standfest genug erwiesen hat, um die Wende im anti-utopisch-dystopischen Gefüge zu überstehen, ist die Isolation. Sie tritt wiederum eher als soziale, denn als räumliche Isolation auf (die auch eine Rolle spielt, vom Motiv des „Wanderns“ aber überlagert wird).

4.5 Juli Zeh: *Corpus Delicti*

Der letzte Roman, mit dem ich mich beschäftigen werde, ist *Corpus Delicti* von Juli Zeh. Juli Zeh wurde am 30. Juni 1974 in Bonn geboren. Sie ist die Tochter von Wolfgang Zeh, dem ehemaligen Direktor beim Deutschen Bundestag. Sie studierte Rechtswissenschaften mit dem Schwerpunkt Völkerrecht in Passau, Krakau, New York und Leipzig,²³³ wo sie am Deutschen Literaturinstitut das Diplom erhielt. Für ihr literarisches Werk erhielt sie zahlreiche Auszeichnungen. Bisher erschienen von ihr die Romane *Adler und Engel* (2001), *Spieltrieb* (2004), *Schilf* (2007), *Corpus Delicti* (2009) und zuletzt *Nullzeit* (2012). Darüber hinaus verfasste sie zahlreiche andere Texte und Bücher, die sich vor allem mit Recht im Allgemeinen und Bürgerrechten im speziellen auseinandersetzen.

Ich werde nun kurz auf den Inhalt von *Corpus Delicti* eingehen. Hauptprotagonistin ist Mia Holl.²³⁴ Sie ist 30 Jahre alt, Biologin und lebt in einem Land, in der die Gesundheit als oberstes Gut gilt. Durch die „METHODE“ wird festgelegt, wie sich die Menschen verhalten müssen, um den Normen des Staates zu genügen. Dabei werden über einen Chip, der im Oberarm aller Bürger implantiert wird, Daten gesammelt. Es gibt daher von jedem Bürger Statistiken über Blut-, Urin- und Schlafwerte, und somit auch die Möglichkeit, Abweichungen von der persönlichen, oder der allgemeinen Norm zu ermitteln. Mia ist von diesem System, das dem Wohl aller dienen soll, überzeugt, bis eines Tages ihr Bruder wegen der Vergewaltigung an Sybille verurteilt wird – er beteuert jedoch bis zuletzt seine Unschuld. Ohne Erfolg. Mia leistet ihm daraufhin Beihilfe zum Suizid, indem sie ihm eine Angelschnur ins Gefängnis bringt. Er erhängt sich. Daraufhin vernachlässigt Mia ihre Bürger-Pflichten: sie arbeitet nicht mehr so effektiv wie zuvor, treibt keinen Sport und landet infolgedessen mehrmals vor Gericht. Sie muss sich rechtfertigen, warum sie nicht mehr der METHODE gehorcht. Mehrmals lässt die zuständige Richterin Sophie – auch aufgrund Mias bisherigen, tadellosen Lebens – Gnade walten; erst als sie beim Rauchen erwischt wird, wird es ernst. Ihr wird vorgeworfen, sich offen gegen die METHODE zu

²³³ Sie erlangte darin den Magister.

²³⁴ Der Name Mia Holl erinnert stark an Maria Holl, einer Frau aus Nördlingen, die im 17. Jahrhundert als Hexe verfolgt wurde. Sie wurde angeklagt, überstand aber die Folterungen und wurde freigesprochen. Ihr wurde daher am Nördlinger Weinmarkt ein Denkmal gesetzt, mit der Inschrift: „Der standhaften Maria Holl“.

stellen. Mia gibt an sich nur von ihrem Schicksalsschlag, dem Tod ihres Bruders, erholen zu müssen. Sie wird daher nur zu zwei Jahren auf „Bewährung“ verurteilt.

Dann erkennt aber Würmer, der Moderator der Polittalkshow „WAS ALLE DENKEN“, dass Mia als Gefahr für die METHODE vermarktet werden kann. Da Heinrich Kramer²³⁵ behauptet, Moritz wäre Teil einer terroristischen Organisation gewesen, erlangt die Affäre um Mia noch mehr Brisanz. Sie versucht vergeblich sich dem Medienrummel zu entziehen und sich geistig ihrem Bruder zu nähern. Deswegen beschließt sie, die Grenzen des legalen Territoriums zu verlassen. Sie geht zum Fluss, wo sie oft mit Moritz gewesen ist: es war sein Lieblingsort, und sie raucht dort – quasi in Memoriam – eine weitere Zigarette. Sie wird daraufhin verhaftet.

Nun ist die Liste der Vergehen derart angewachsen, dass es für sie keine Chance mehr gibt, einer Anklage und (höchstwahrscheinlich) der Verurteilung zu entgehen. Ihr Anwalt Rosentreter versucht dennoch ihr zu helfen – nicht zuletzt, weil er sich an der METHODE rächen will, da ihm wegen ihr untersagt wurde, seine große Liebe zu heiraten. Seine Freundin hatte – nach der Argumentation der METHODE – das falsche Immunsystem. Er ist in der Lage zu beweisen, dass Moritz, von dem bei Sybille DNA-Spuren gefunden wurden, nicht schuldig war. Moritz hatte als Kind Leukämie. Er hatte daher dieselbe DNA wie sein Knochenmarkspender. Dieser Spender war der eigentliche Täter. Aus dem Ergebnis dieses Prozesses geht hervor, dass die METHODE doch nicht, wie propagiert, unfehlbar ist. Das Resultat ist ein Entfachen von Unruhen und Protesten im gesamten Land. Es gibt Massendemonstrationen; die Freilassung von Mia wird öffentlich gefordert und die terroristische Vereinigung R.A.K.²³⁶ (Recht auf Krankheit) droht damit, einen Virus in Umlauf zu bringen – die größte Angst der Allgemeinheit.

Mia missfallen diese sich zuspitzenden Entwicklungen. Sie fürchtet die Konsequenzen, die sich daraus ergeben können, und sie behält Recht: Kramer unternimmt den Versuch ihr terroristische Machenschaften anzuhängen. Er konstruiert eine nicht haltbare Geschichte, laut der Mia die eigentliche Anführerin einer Terroristengruppe ist, welche einen Bakterien-Anschlag mit Hilfe des Belüftungssystems der Stadt plant. Unter Verwendung vieler gefälschten Beweise und erlogener Zeugenaussagen erzeugt er eine erdrückende Beweislast. Mia und Rosentreter sind dagegen machtlos. Weil Mia aber das Geständnis

²³⁵ Heinrich Kramer wiederum ist der Namen des Verfassers des Hexenhammers. Damit wird der gesamte Prozess als Schauprozess dargestellt, der einer Hexenverfolgung gleichkommt.

²³⁶ Hier ist die Ähnlichkeit zur Abkürzung RAF (Rote Armee Fraktion) augenscheinlich.

nicht unterschreibt, wird sie gefoltert. In der letzten Gerichtsverhandlung wird sie schuldig gesprochen. Die Bestrafung ist, nachdem die Todesstrafe nicht mehr existiert, das Einfrieren. Mia akzeptiert ihr Los und rechnet damit, dass sie aufgrund ihrer ungerechtfertigten Bestrafung einst zur Märtyrerin wird, und somit zum Untergang der METHODE beisteuern wird. Kramer sieht dies jedoch auch voraus und arrangiert daher, dass sie begnadigt wird.

4.5.1 Erzählsituation

In weiten Teilen ist *Corpus Delicti* auktorial konzipiert. Es handelt sich demnach um einen heterodiegetischen²³⁷ Erzähler mit externer Fokalisierung. Diese Erzählperspektive erlaubt mehrere Finessen, die Zeh intendiert einsetzt, um damit unterschiedliche Wirkungen zu entfalten: zum einen ermöglicht es den potentiellen Zugriff auf die Gedanken aller Personen. Mittels dieser Wechsel wird die Bandbreite, die von der Ideologie der METHODE auf der einen Seite, zu den Kontrahenten – wie etwa Mias Bruder – auf der anderen Seite reicht, offengelegt. So treten die Spannungen, die in der Gesellschaft existieren, offen zu Tage. Die homogene Fassade wird dekonstruiert. In Bezug auf das Zeitgeschehen während der Entwicklung des Romans weist diese Situation ferner darauf hin, dass es eben keine Welt gibt, die frei von Zweifel und Widersprüchen ist. Dieses Motiv wird auch, wie wir noch sehen werden, später zentral sein. Die allgemeine Kommentierungen, wie etwa „Es gibt Momente, in denen die Zeit stehenbleibt“ (Zeh 2010, 29), regeln den Verlauf des Geschehens und simulieren paradoxerweise neben dem Hinweis auf Meinungsvielfalt eine scheinbare Objektivität. Das Spiel mit dieser Ambivalenz ist ein Balanceakt, in dem Zeh versucht, argumentativ ihren Standpunkt zu vertreten. Ebenso ist dies bei der Verwendung eines Inklusiv-Auktorialen-Wir zu beobachten: „Wählen wir für ein paar Minuten die Vergangenheitsform. Anders als Mia, bereitet es uns keine Schmerzen, im Präteritum an ihren Bruder zu denken.“ (Zeh 2010, 60) Einerseits erzeugt das Wir den scheinbaren Effekt, den Leser mit einzubeziehen, er sieht sich als Teil des Wir, andererseits ist das Wir aber auch eine vom Leser losgelöste

²³⁷ Teilweise wechselt dies auch: es gibt, wie bei der Besprechung der „Wir-Anrede“ gezeigt wird, auch Passagen, in denen der Erzähler durch das „Wir“ implizit Teil der Erzählung wird.

Autoritäts-Instanz, die zu einer gewissen Leseart drängt, welche das System der METHODE anprangert. Insofern unterstützt die von Zeh gewählte Perspektive ihren Anspruch auf politisches Schreiben. Zuletzt befähigt die externe Fokalisierung des heterodiegetischen Erzählers auch, die Geschichte wie einen Körper zu sezieren. Je nach Bedarf werden einzelne Teile – wie Organe, die in ihrer Gesamtheit den funktionierenden Körper ausmachen – beleuchtet, um damit eine gewisse Wirkung zu evozieren.

Das Bild einer Unabwendbarkeit der Ereignisse wird so mehrmals generiert: „Mia nimmt auf dem Schreibtischstuhl Platz [...]. Auf der anderen Seite der Welt wälzt der Amazonas zweihundert Millionen Liter Wasser pro Sekunde in den Atlantik.“ (Zeh 2010, 112) Zusammen mit Abschnitten, in denen eine Beschreibung des Jetzt-Zustandes mit einer Analyse der Vergangenheit gepaart wird, fügt sich so eine Welt-Betrachtung zusammen, die einerseits den Einzelnen, hier genauer Mia, isoliert, ihn aber andererseits in einen Kontext, genauer, in den Kontext einer Welt bettet, in der alles zusammenhängt:

Rings um zusammengewachsene Städte bedeckt Wald die Hügelketten. Sendetürme zielen auf weiche Wolken, deren Bäuche schon lange nicht mehr grau sind vom schlechten Atem einer Zivilisation, die einst glaubte, ihre Anwesenheit auf diesem Planeten vor allem durch den Ausstoß gewaltiger Schmutzmengen beweisen zu müssen. Hier und da schaut das große Auge eines Sees, bewimpert von Schilfbewuchs, in den Himmel – stillgelegte Kies- und Kohlegruben, vor Jahrzehnten geflutet. (Zeh 2010, 11)

Als weitere Erzählinstanz findet sich eine personale Erzählperspektive, in Form einer 1. Person-Erzählerin, beispielsweise im Kapitel „Wie die Frage laute“ (Zeh 2010, 186) Darin hält Mia eine Art Plädoyer. Durch den dort vorgenommenen Wechsel der Perspektive erlangt gerade diese Passage eine größere Unmittelbarkeit, vor allem kontrastiv gegenüber den auktorialen Passagen.

4.5.2 Aktuelle gesellschaftliche Debatten als Grundlage für die dystopische Zukunft

Wie bei Houellebecqs *La possibilité d'une île* zeigt sich die Gesellschaftssituation in *Corpus Delicti* als Destillat gesellschaftlicher Umstände, die zum Zeitpunkt der Produktion des Buches herrschten. Der Zeitpunkt, in dem die Romanhandlung angesiedelt ist, wird zuerst mit der Überschrift „Mitten am Tag, in der Mitte des Jahrhunderts“ (Zeh 2010, 11)

angegeben. Zeh sagt zu ihrem Roman und der Zeit, in der er angesiedelt ist: „Eigentlich sehe ich das ausschließlich als Warnung an die jetzige Gesellschaft. Ich habe die Zukunftsform nur benutzt, um ein bisschen überspitzen und übertreiben zu dürfen. Ansonsten ist die im Roman vorherrschende Mentalität eine, die wir jetzt schon sehen können.“²³⁸ Speziell stehen dabei ein überspitzter „Gesundheits-Sinn“²³⁹ und eine Einengung des öffentlichen Raums durch Überwachung, sowie die Vorverurteilung von Individuen – eines „größeren Gutes“²⁴⁰ wegen – im Mittelpunkt. Auf diese Punkte werde ich nun eingehen.

4.5.2.1 Gesundheitswahn

Ein sehr zentraler Aspekt von *Corpus Delicti* ist ein Gesundheitsempfinden, das zum Gesundheitswahn wird. Dieser Wahn ist wiederum nur die Manifestation des Bedürfnisses der Menschen nach einem sorgenfreien, gesunden Leben, und – bis ins Letzte gesteigerte – eine prometheische Anmaßung des Willens nach Unsterblichkeit.

Um zu zeigen, wie Juli Zeh diesen kollektiven Gesundheitswahn nutzt, um eine dystopische Zukunft zu schaffen, werde ich mich im Folgenden *pars pro toto* auf das komplette Vorwort zur „Gesundheit als Prinzip staatlicher Legitimation“ von Heinrich Kramer, den Chefideologen der METHODE in *Corpus Delicti* konzentrieren. Dabei werde ich versuchen herauszuarbeiten, wie Zeh vom Körper als Kleinem zum Staat als Großem fortschreitet, um zu verdeutlichen, welche Schlagkraft gegenwärtige Entwicklungen entfalten können. Hier also zuerst das Vorwort:

Das Vorwort

Gesundheit ist ein Zustand des vollkommenen körperlichen, geistigen und sozialen Wohlbefindens – und nicht bloß die Abwesenheit von Krankheit.

Gesundheit könnte man als den störungsfreien Lebensfluss in allen Körperteilen, Organen und Zellen definieren, als einen Zustand geistiger und körperlicher Harmonie, als ungehinderte Entfaltung des biologischen Energiepotentials. Ein gesunder Organismus steht in

²³⁸ Brodnig, Ingrid. *Menschen werden gezielt eingeschüchtert*. 24. 9 2009. <http://www.fuzo-archiv.at/artikel/1627946v2> (Zugriff am 29. 5. 2013).

²³⁹ Dabei spielen vor allem die Forderungen der Krankenkassen, aber auch der eingeführte Nichtraucherschutz eine wesentliche Rolle.

²⁴⁰ Dies ist eine Anspielung auf den Kampf gegen den Terror, also dem Kampf „for the greater good“, der nach der Maxime „Der Zweck heiligt die Mittel“ geführt wird.

funktionierender Wechselwirkung mit seiner Umwelt. Der gesunde Mensch fühlt sich frisch und leistungsfähig. Er besitzt optimistisches Rüstungsvertrauen, geistige Kraft und ein stabiles Seelenleben.

Gesundheit ist nicht Starres, sondern ein dynamisches Verhältnis des Menschen zu sich selbst. Gesundheit will täglich erhalten und gesteigert sein, über Jahre und Jahrzehnte hinweg, bis ins höchste Alter. Gesundheit ist nicht Durchschnitt, sondern gesteigerte Norm und individuelle Höchstleistung. Sie ist sichtbar gewordener Wille, ein Ausdruck von Willensstärke in Dauerhaftigkeit. Gesundheit führt über die Vollendung des Einzelnen zur Vollkommenheit des gesellschaftlichen Zusammenseins. Gesundheit ist das Ziel des natürlichen Lebenswillens und deshalb natürliches Ziel von Gesellschaft, Recht und Politik. Ein Mensch, der nicht nach Gesundheit strebt, wird nicht krank, sondern ist es schon.

(Aus dem Vorwort zu: Heinrich Kramer, »Gesundheit als Prinzip staatlicher Legitimation«, Berlin, München, Stuttgart, 25. Auflage) (Zeh 2010, 7-8)

Gleich zu Beginn lehnt sich Kramer mit seiner Formulierung an eine Definition der Weltgesundheitsorganisation an, die schreibt, Gesundheit ist „ein Zustand des vollständigen körperlichen, geistigen und sozialen Wohlergehens und nicht nur das Fehlen von Krankheit oder Gebrechen.“²⁴¹ Hier zeigt sich die verquere Argumentation konkret im scheinbar schlichten Tausch der Worte „Wohlergehen“ mit „Wohlbefinden“. „Wohlergehen“ ist zuerst von einem selbst abhängig, „Wohlbefinden“ wird von den äußeren Umständen diktiert. Schnell fällt auf, dass das verwendete Vokabular wie etwa „vollkommen“ darauf abzielt, einen utopischen Zustand zu generieren. Expliziter wird die Argumentationsstoßrichtung, die geradewegs in eine Gesundheitsdiktatur mündet, bei Aussagen wie „Ein gesunder Organismus steht in funktionierender Wechselwirkung mit seiner Umwelt.“ (Zeh 2010, 8)

Das Pochen auf einen funktionierenden Menschen ist neben der anti-utopischen Staatsräson aber gleichzeitig Ausdruck eines kapitalistischen Lebensverständnisses. So schreibt Kramer weiter: „Der gesunde Mensch fühlt sich frisch und leistungsfähig“ und „Gesundheit ist nicht Durchschnitt, sondern gesteigerte Norm und individuelle Höchstleistung.“ Mit diesen Sätzen im Ohr klingt der für sich scheinbar harmlose Satz „Gesundheit will täglich erhalten und gesteigert sein, über Jahre und Jahrzehnte hinweg, bis ins höchste Alter“ zynisch. Es erinnert an die die Konzernokratie in *Cloud Atlas*.

Insgesamt folgt Kramer dabei dem Sprichwort (zwar in dieser Form falsch, aber so in der Allgemeinheit verwendeten Sprichwort) *Mens sana in corpore sano*. Der Staat, repräsentiert durch ihren Chefideologen, legt dabei normativ fest, was gesund und was Gesundheit ist. Die gesamte Absolutheit, Starrheit und Dogmatik dieser Argumentation

²⁴¹ Zit. nach der Übersetzung der *Verfassung der Weltgesundheitsorganisation*. Stand: 25. Juni 2009. Zugänglich unter: <http://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19460131/200906250000/0.810.1.pdf> (Zugriff am 20.5.2013). S.1.

zeigt sich im letzten Satz des Vorwortes: „Ein Mensch, der nicht nach Gesundheit strebt, wird nicht krank, sondern ist es schon.“ Spätestens damit nimmt sich der Staat das Recht, einen permanenten Ausnahmezustand aufrechtzuerhalten, im Namen der Gesundheit des einzelnen und des Volkes.

Felix Welt bemerkt dazu eingangs in seinem Artikel *Allokation, Rationierung, Priorisierung: Rechtliche Grundlagen**: „Die Diskussion über Rationierung und Priorisierung behandelt dabei [...] auch die Frage, in welchem Verhältnis individuelle und gesellschaftliche Entscheidungen stehen und wem die Rechtsordnung dabei Entscheidungsbefugnisse zuordnet.“²⁴² Er schreibt weiter, „[m]it ihrem Roman ‚Corpus Delicti‘ hat Juli Zeh vor kurzem die Gefahren der Präventions-Diktatur auch literarisch deutlich gemacht.“²⁴³ Hier wird deutlich, wie Zeh als Bürgerrechtlerin agiert und Tendenzen des Zeitgeschehens fiktiv weiterspinn. Auch wenn der Staat, den Zeh in *Corpus Delicti* zeichnet, eine Diktatur ist, ist er doch im Vergleich zu Anti-Utopien des vorangegangenen Jahrtausends eine „weiche“ Diktatur. Dieses „weich“ bezieht sich weder auf die Macht des Staates, noch auf dessen skrupelloses Vorgehen, sondern vielmehr auf die von ihm verwendeten Mitteln wie eine äußerst raffinierte Propaganda, die im Gegensatz zu anti-utopischen Texten à la *1984* oder *We* eher den Anschein erweckt, ein wahres Medium der Massen zu sein (in Form einer Talk-Show etwa),²⁴⁴ also äußerst subtil vorgeht. Die Zeitung heißt etwa „DER GESUNDE MENSCHENVERSTAND“ (Zeh 2010, 138), die Talk Show „WAS ALLE DENKEN“. Natürlich verfolgt Zeh hier ironische Motive: der Leser ist in der Lage, die plumpe Meinungsmache und verquere Logik der Sprachpolitik zu durchschauen, dennoch weist das nur darauf hin, was auf subtilere Art und Weise schon heute als gesellschaftliche Tendenz auszumachen ist.

Zuletzt wird auch durch die in dieser dystopisch-anti-utopischen Zukunft gängigen Phrasen wie, „Hol mich der Virus!“ (Zeh 2010, 23), welche die Krankheit als absolutes Böses, quasi als Teufel darstellt, die Totalität des kollektiven Denkers sichtbar: denn Sprache lenkt Denken und Denken lenkt Sprache. So hat etwa der Spruch „IM NAMEN DER METHODE“ den eigentlichen Satz aus der Rechtsprechung „Im Namen des Volkes“ ersetzt. Die „METHODE“ soll damit, über kurz oder lang, mit dem Volk gleichgesetzt

²⁴² Welti, Felix: *Allokation, Rationierung, Priorisierung: Rechtliche Grundlagen*, in: *Medizinrecht* 2010. Juni 2010, Volume 28, S. 379-387.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Die Tendenz zu gescrripteten TV-Formaten mit kitschigen Realitätsvorstellungen und euphemistischen Titel ist auch heute schon zu erkennen.

werden.²⁴⁵ Diese ironische Doppeldeutigkeit zeigt sich zuallererst auch schon im Titel des Romans, als auf paratextlicher Ebene:

Corpus delicti is a legal phrase that means “body of the crime,” the physical evidence that proves a crime has been committed. In German usage the phrase normally refers to a piece of unmistakable evidence for the crime and its delinquent. The phrase is central to Western jurisprudence and refers to the principle that it must be proven that a crime has occurred before a person can be convicted of committing the crime.²⁴⁶

Es wird also durchgängig ein Spiel mit Doppeldeutigkeiten betrieben, bei dem Zeh die Ironie als Gegenteil des Pathos und damit des Kitsch des Totalitären verwendet.

4.5.2.2 Überwachungsstaat

Die zweite Säule, der von Zeh geschaffenen Dystopie, ist der Überwachungsstaat. Wie schon der Titel des von Kramer verfassten Buches zeigt, sieht sich der Staat durch das Überwachen des Strebens nach Gesundheit legitimiert; somit hängen Gesundheit und Staat untrennbar zusammen. Um dieser Aufgabe auch gerecht zu werden, greift die METHODE auf verschiedene Mittel zurück, die Bürger zu kontrollieren. Dabei ist auch der Ausdruck „GStPO“ (Zeh 2010, 68), wohl die Abkürzung für Gesundheits-Strafprozessordnung, welches erstaunliche Ähnlichkeiten mit dem Wort Gestapo hat, ein wesentlicher Hinweis auf die Stoßrichtung. Er deutet damit ein totalitäres, menschenverachtendes System an, dass nicht zurückschreckt auch mittels absoluter Überwachung und Folter an alle Informationen zu gelangen, die es zur Machterhaltung braucht. Im Folgenden werde ich darauf eingehen, wie sich diese Aspekte konkret im Buch manifestieren.

²⁴⁵ Vgl. Hier auch Orwells “newspeak”.

²⁴⁶ Virginia McCalmont, Waltraud Maierhofer. „Juli Zeh’s Corpus Delicti (2009): Health Care, Terrorists, and the Return of the Political Message.“ Monatshefte, Volume 104, Number 3, 2012: 375-392. S. 379.

4.5.2.2.1 Überwachung im öffentlichen Raum

Eine der wenigen Szenen, in der das, was alle Wissen aber selten thematisieren, ausgesprochen wird, nämlich, dass die Überwachung Realität ist, zeigt sich im folgenden Abschnitt: „Spielt keine Rolle [...]. Der Methodenschutz hat deinen gesamten Datenapparat gescannt. Gespeicherte Telephonanrufe, Abhörergebnisse aus deiner Wohnung, elektronische Korrespondenz.“ (Zeh 2010, 223) Hier wird offensichtlich, dass die METHODE über ein ausgeklügeltes und umfassendes Überwachungssystem verfügt. Ausgangspunkt für dessen Legitimation ist, wie die des Staates insgesamt, die „Gesundheit“ der Bürger, so etwa erkennbar bei Bemerkungen wie: „Ihr Hometrainer hat in den vergangenen Wochen einen Rückstand von 600 Kilometern angesammelt.“ (Zeh 2010, 79) Wie groß der Rückstand ist, wäre nicht relevant, wenn nicht automatisch die Behörden davon wüssten, und die Vernachlässigung des eigenen Körpers als schwerer Strafbestand gelten würde.

Somit sind die Medizinwerte zentral für den Aufbau der Überwachung. Zeh zieht damit Parallelen zur nach dem 11. September geführten Debatte um die Überwachung des öffentlichen Raumes, sowie zur Vorratsdatenspeicherung (ein Punkt, der vor allem bei dem DNS-Verfahren relevant sein wird). Auch in der real geführten Auseinandersetzung wird das „Wohl“ der Allgemeinheit als Argument für die zeitweilige Einschränkung des Wohls des Einzelnen angeführt. Zeh erläutert in ihrem durch und durch politischen Buch, dass diese Argumentation einen Trugschluss unterliegt, denn das Wohl der Allgemeinheit ist nur über das uneingeschränkte Wohl des Einzelnen zu erhalten. Sie und Trojanow schreiben dazu explizit in ihrem 2009 erschienen Buch *Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*: „Die totalitären Systeme des 20. Jahrhundert haben [...] alle konservativen Kontrollphantasien seit Hobbes diskreditiert. Denn die Auswirkungen staatlicher Übermacht haben sich als unendlich viel schlimmer erwiesen als jede individuelle Verfehlung.“²⁴⁷ Diese Meinung, die Zeh und Trojanow hier essayistisch festhalten, verarbeitet sie in *Corpus Delicti* literarisch. McCalmont und Maierhofer stellen daher diesbezüglich folgerichtig fest: „Corpus Delicti has a clear political message: There is no good reason for the state to restrict individual

²⁴⁷ Trojanow, Juli Zeh Ilija. *Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München: Hanser Verlag, 2009. S. 27.

liberties in the name of societal welfare because these restrictions rarely work out in the ways they were intended.“²⁴⁸

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass eine Überwachung des öffentlichen Raumes stattfindet, eben gerade weil selbst der private Raum durch die stetige Aufzeichnung der obligatorischen Messdaten nicht mehr privat ist, sondern öffentlich. Das Verhältnis vom Recht des Einzelnen auf Individualität und dem Wohl der Allgemeinheit, muss daher in Verbindung mit den in Deutschland geführten Debatten um Krankenkassenbeiträge (dabei die Forderungen nach Erhöhungen bei „ungesunder“ Lebensführung) und dem Nichtraucherschutz betrachtet werden. Welches Ergebnis die Gesellschaft in *Corpus Delicti* beschlossen hat, zeigt sich in folgender Formulierung der Richterin im Prozess gegen Mia Holl: „Frau Holl“, sagt Sophie und fährt sich mit dem Handrücken über die Augen, „ich muss Sie bitten, mir zu erklären, was Sie mit *Privatangelegenheiten* meinen.“ (Zeh 2010, 57), und darüber hinaus: „Wie kommt es dann, dass sie sich seit Wochen sämtlichen obligatorischen Kontrollen entziehen?“ (Zeh 2010, 52) Hier wird nur zu deutlich, inwieweit das Private schon als Teil des Öffentlichen, und damit als im Einflussbereich des Staates, betrachtet wird. McCalmont und Maierhofer schreiben dazu: “The novel is clearly inspired by political debates and actions in Germany, Europe, the USA and globally since September 11, 2001 concerning the prevention of terrorism [...]”²⁴⁹ Damit zeigt sich, dass die Entwicklungen, die sich aus dem 11. September ergeben haben, zu einem Thema dystopischer Texte nach 2000 geworden sind.

Zuletzt ist noch eine Ähnlichkeit zwischen dem Tenor des Romans, sowie dem Amerika der McCarthy-Ära sowie der Welt nach dem 11. September erkennbar. Virginia McCalmont und Waltraud Maierhofer stellen in diesem Zusammenhang folgendes fest:

Analogies to witch hunts have been drawn wherever marginalized “Others” in society—Jews in Nazi Germany, Communists in McCarthy America, or Islamic groups as suspects of terrorism after 9 /11—are persecuted by a majority that believes herself right. In evoking with Mia’s trial the trials of witches in Early Modern times, Zeh draws a line of connection that extends from the 15th century through the more recent historical examples mentioned above and into the future as imagined in *Corpus Delicti*, thus persuasively arguing that “nothing ever changes” and that basic rights gained through a long and complex historical process and taken for granted today, are fragile and in danger of being lost due to the unchanging human nature.²⁵⁰

²⁴⁸ Virginia McCalmont, Waltraud Maierhofer. „Juli Zeh’s *Corpus Delicti* (2009): Health Care, Terrorists, and the Return of the Political Message.“ Monatshefte, Volume 104, Number 3, 2012: 375-392. S. 376.

²⁴⁹ Ebd. S. 381.

²⁵⁰ Ebd. S. 387.

Somit ist eine lange Linie, von den Hexenprozessen über eine Zeit der Kommunistenverfolgung in den USA, die ähnlich fanatische Züge annahm, bis in unsere heutige Zeit erkennbar. Die Methoden haben sich dabei wohl teilweise gewandelt: der Scheiterhaufen ist *passé*, in der McCarthy-Ära drohten dafür Verleumdung und Berufsverbot, nach dem 11. September waren es zuweilen Folter - und ein bislang noch nicht gekanntes Maß der Überwachung im öffentlichen Raum.

4.5.2.2.2 Zweifel am DNS-Verfahren

Ausschlaggebend für eine Wendung in der Handlung ist das Scheitern eines angeblich unfehlbaren DNA(bzw. DNS)-Tests. Kramer sagt über das Verfahren: „Der DNA-Test ist unfehlbar. Unfehlbarkeit ist ein Grundpfeiler der METHODE. Wie sollten wir den Menschen im Land die Existenz einer Regel erklären, wenn diese Regel nicht vernünftig und in allen Fällen gültig, mit anderen Worten, unfehlbar wäre?“ (Zeh 2010, 37)

Der aufgetretene Fehler beim Verfahren hat die potentielle Sprengkraft, ein ganzes System, das auf seiner kitschigen Absolutheit aufbaut, zu zerstören. Als klar wird, dass ein Unschuldiger zum Opfer wurde, wird Mia zur Heldin. Demonstrationen und Widerstand formieren sich immer deutlicher. Zeh und Trojanow verweisen bei ihrer Auseinandersetzung mit der sogenannten „Volks-DNA“ unter anderem auf ein Gespräch, das BKA-Chef Jörg Ziercke mit dem Stern führte. Darin spricht er sich gegen die „Volks-DNA“ sowie gegen eine flächendeckende Kameraüberwachung im öffentlichen Raum aus. Er sagt: „Das ist nicht meine Vorstellung von einem demokratischen Rechtsstaat.“²⁵¹, sowie: „Abweichungen von präventivmedizinischen Handlungsempfehlungen können zum Entzug von Vergünstigungen, zur Ausgrenzung sowie zur Begünstigung von Diskriminierungstendenzen führen.“²⁵²

²⁵¹ „BKA-Chef Ziercke: "Ich bin gegen diese Volks-DNA".“ 29. 8. 2007. <http://www.stern.de/presse/vorab/bka-chef-ziercke-ich-bin-gegen-diese-volks-dna-596362.html> Zugriff am 10. 05. 2013).

²⁵² Gunnar Duttge, Wolfgang Engel, Barbara Zoll (Hrsg.). „Das Gendiagnostikgesetz im Spannungsfeld von Humangenetik und Recht.“ *Göttinger Schriften zum Medizinrecht, Band 11*. S. 33.

Der DNA-Test steht bei Zeh also exemplarisch für die Blüten, die der Wunsch nach Sicherheit treiben kann. Sicherheit wird von der Gesellschaft als absolutes Gut erwünscht, weil von verschiedenen Seiten Angstbilder aufgebaut und propagiert werden. Welches dabei das gängigste Angstbild ist, wechselt: mal ist es der Terrorismus, mal die Gefahr für die Gesundheit, mal ein Feind von außen. Damit zeigt Zeh, dass es ein ewig währendes Spiel mit gleichen Mitteln ist: Die Freiheit des Einzelnen wird eingeschränkt aufgrund einer überspitzt dargestellten Bedrohung, die nur derart überspitzt dargestellt werden kann, wenn man das Absolute als Maßstab nimmt. Aber in einer nicht kitschigen Welt gibt es keine hundertprozentige Sicherheit. Insofern ist das DNS-Verfahren, das Zeh bemüht, zum einen ein sehr ausgeklügeltes Überwachungselement, das – wie die meisten Überwachungsmaßnahmen – erst greift, nachdem eine Straftat begangen wurde, und somit nicht mehr Sicherheit bietet, sondern, wenn überhaupt – und das darf angezweifelt werden – eine abschreckende Wirkung besitzt. Das Scheitern dieses Elements führt vor Augen, wie diese Macht über die Einzelnen zum Wohle aller in Wahrheit zum Übel aller verkommt. Das Ziel, das Zeh mit dieser parabelartigen Wendung des Falles verfolgt, ist also ein zweifaches: zum einen akute Kritik an den Überlegungen in der Welt (und vor allem in der Europäischen Union), flächendeckend die Bevölkerung biometrisch und mittels DNA-Proben zu erfassen und zu katalogisieren, und zum anderen die auf Dauerhaftigkeit spekulierende Aussage, dass die prophylaktische Aufhebung der Freiheit des Einzelnen unter keinen – wie auch immer gearteten – Umständen zur Freiheit der Allgemeinheit führt.

4.5.3 Fazit

Juli Zehs *Corpus Delicti* ist hinsichtlich der für Anti-Utopien bekannten Merkmale ein konservativer Roman: der Staat beherrscht das Individuum, es gibt eine klassische Außenseiterfigur, erst in Form von Mias Bruder, dann durch Mia selbst. Sie durchläuft aber im Unterschied zu den meisten anti-utopischen Werken, die vor 2000 veröffentlicht wurden, viele Veränderungen und hält auch an diesen fest. Das lässt sich etwa an folgenden Geisteszustandsetappen der Mia Hall belegen: Erst steht sie hinter der Wissenschaft, die wiederum Sinnbild für die METHODE ist. Dann beginnt sie an ihrem

Verstand zu zweifeln, hat aber auch keine Angst mehr vor dem Tod. Zuletzt sagt sie: „Ich entziehe einer METHODE das Vertrauen, die lieber der DNA eines Menschen als seinen Worten glaubt.“ (Zeh 2010, 186-187)

Hier zeigt sich also eine Modulation der althergebrachten Merkmale. Zehs Werk weist des Weiteren, wie Mitchells und Houellebecqs Romane, eine fatalistische Sichtweise hinsichtlich zukünftiger Zeiten auf. Die von ihr verinnerlichte Unabwendbarkeit der Ereignisse ist dabei auch deutlich auf der Metaebene zu erkennen. So schreibt sie: „Siehe oben. Siehe wieder und wieder und immer wieder, siehe früh im Jahrhundert und spät im Jahrhundert und mitten im Jahrhundert – oben.“ (Zeh 2010, 259)

Insofern beende ich die Reihe der zu analysierenden Dystopien bewusst mit einem Text, der sehr deutlich anti-utopische Merkmale trägt. Damit zeigt sich, dass die „Merkmalliste“ der Dystopien nach 2000 auf keinen Fall umfassend ist, geschweige denn die darin befindlichen Punkte obligatorisch. Der dystopische Roman ist und bleibt in seiner konzeptionellen Grundtendenz, was er auch schon vor 2000 war: ein Genre, dass mit geradezu seismischer Genauigkeit auf aktuelles politisch-gesellschaftliches Tagesgeschehen reagiert. Insofern sind die neuen Merkmale Zeichen einer Welt im Umbruch. Zehs *Corpus Delicti* macht jedoch auch deutlich, dass das noch lange nicht heißt, dass die alten Schrecken überwunden wären.

5 Schlussfolgerungen

Die Analyse der vier Romane lässt hinsichtlich der Entwicklung dystopischer Werke zuerst folgenden Schluss zu: es scheint Merkmale dystopischen Schreibens zu geben, die relativ zeitresistent sind; und es gibt Merkmale, die extrem von den jeweiligen Zeitumständen abhängig sind. Als in (leichten) Variationen am beständigsten hat sich dabei die *Isolation* erwiesen. Während sie bei anti-utopischen Texten zumeist eine hermetische, räumliche Trennung von der restlichen, realen und bekannten Welt war, wurde sie im Laufe der dystopischen Entwicklung mehr und mehr zu einer Kombination aus räumlicher und zeitlicher Komponente. Bei David Mitchells *Cloud Atlas* (im Kapitel *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After*) findet sie sogar dreifach Verwendung: räumlich, zeitlich und als abgeschottetes – da verlorenes – Wissen. Die *Isolation* ist auch das einzige Merkmal, das zumindest in einer Manifestation in allen untersuchten dystopischen Texten vorkommt – sei es vor 2000, oder danach.

Die in dieser Arbeit aufgeführten – aber keineswegs erschöpften – kontextabhängigen Merkmale lassen sich in dieser Phase dystopischen Schreibens hingegen in zwei Gruppen unterteilen: a) Merkmale für anti-utopische Texte und b) Merkmale für dystopische Texte nach 2000. Zu a) zählen etwa die *Statik*, also eine ereignislose Welt ohne Veränderlichkeit, der *Ein-Parteien-Staat*, die *säkularisierte Ersatzreligion* sowie der *Kollektivismus*; zu b) gehören die *Naturkatastrophen*, die *Klimaveränderung*, das *Chaos* in allen Facetten, der *Zerfall des Staates*, der *Zerfall der Gesellschaft* und zuletzt auch der *Zerfall und die Bedeutungslosigkeit des Individuums*. Damit erweist sich das Genre der Dystopie als „Zustandsmesser“, der gesellschaftlichen Tendenzen, Hoffnungen, aber vor allem auch Ängste widerspiegelt. Insofern ist es ein extrem vielfältiges, da wandelbares Genre. Die Merkmale, die im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends relevant waren, müssen dies schon in einigen Jahren nicht mehr zwangsläufig sein. Die derzeitige Hochkonjunktur dystopischer Werke – sei es in Literatur oder Film – lässt sich sicherlich einerseits auf die gewachsene Unsicherheit, vor allem der jüngeren Generation, zurückführen, andererseits aber auch auf die Pluralität der Themen, die sich aus der Ablösung der monofunktionalen Anti-Utopie ergibt, und diese zu einer Subkategorie gemacht hat.

Was ferner auffällt, ist, dass es neben einer Neustrukturierung der dystopischen Merkmale auch eine Umwälzung im ironisch-pathetischen Gefüge zu geben scheint.

Während die anti-utopischen Texte (man sehe sich dafür etwa Orwell *Nineteen Eighty-Four*, oder Zamjatins *We* an) Pathos verwendeten, um die totalitären Systeme zu charakterisieren, und die Ironie, um diese Gesellschaften als bloße Fassade zu demaskieren und zu zeigen, dass Heilsideen für gewöhnlich nur Unheil anrichten, ist das Pathetische in den nach 2000 konzipierten Texten der vorherrschende Ton. In Passagen mit totalitären Staaten (etwa bei Zeh oder Mitchells Staat „Nea So Coprosin“) wird die Ironie so zwar auch weiterhin verwendet, ansonsten herrscht aber ein Ton der Ernsthaftigkeit, der auch aufgrund der jeweiligen Romankonzeptionen nur wenig Raum für Ironie lässt. Bei Houellebecq sind Pathos und Ironie etwa temporal getrennt: die Ironie symbolisiert das Jetzt, das Pathos die Zukunft. Da bei Dystopien aber die gesellschaftlichen Umstände des Jetzt entscheidend zur Entstehung zukünftiger mätopischer Orte beitragen, deklariert er die aus den Fugen geratene Ironie (damit meint er eine Ironie, die zwanghaft X Ordnungen kennt, aber keine eigentliche Rede mehr zulässt) als Ursache für das Scheitern zwischenmenschlicher Beziehungen – und damit weitergeführt den Zerfall der Gesellschaft. Der generelle Umschwung im Kälte-Wärme-Empfinden der Autoren und Autorinnen könnte auf eine Epochenschwelle hinweisen. Ob dem wirklich so ist, wird sicherlich viele weitere Analysen in anderen Genres erfordern, vor allem aber eines – Zeit.

6 Literaturverzeichnis

- Achcar, Gilbert. „Das Ende der Blöcke und die neue Kriege.“ *Atlas der Globalisierung. Die neuen Daten und Fakten zur Lage der Welt*, 2006: 40-41.
- „AKUF Analysen.“ *Kriege und bewaffnete Konflikte*. 12 2012. <http://www.sozialwiss.uni-hamburg.de/publish/Ipw/Akuf/publ/AKUF-Analysen-11.pdf> (Zugriff am 14. 5. 2013).
- Banco, Lindsey. „Contractions in Cormac McCarthy’s THE ROAD.“ *The Explicator*, 2010: 276-279.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Auflage: 22*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.
- Biesterfeld, Wolfgang. *Die Literarische Utopie*. Stuttgart, 1974.
- Billington, Alex. „TORONTO 2012.“ *TIFF 2012: 'Cloud Atlas' is a Cinematic Revelation on a Grand Scale*. 8. 9 2012. <http://www.firstshowing.net/2012/tiff-2012-cloud-atlas-is-a-cinematic-revelation-on-a-grand-scale/> (Zugriff am 29. 5. 2013).
- „BKA-Chef Ziercke: "Ich bin gegen diese Volks-DNA".“ 29. 8 2007. <http://www.stern.de/presse/vorab/bka-chef-ziercke-ich-bin-gegen-diese-volks-dna-596362.html> (Zugriff am 10. 05. 2013).
- „Bookclub“. BBC Radio 4. 2007-06. Retrieved 2008-04-19. Zit nach: Cloud Atlas (novel). http://en.wikipedia.org/wiki/Cloud_Atlas_%28novel%29 (Zugriff am 18.4.2013).
- Borinski, Ludwig. *Meister des englischen Romans*. Heidelberg, 1963.
- Brander, Laurance. *George Orwell*. London: LONGMANS, GREEN, 1954.
- Brandt, Kanneth K. „A World Thoroughly Unmade: McCarthy’s Conclusion to THE ROAD.“ *The Explicator*, 2012: 63-66.

- Brearey, James. „The Technological Paradox in Cormac McCarthy's.“ *The Explicator*, 70:4, 2012: 335-338.
- Brodnig, Ingrid. *Menschen werden gezielt eingeschüchtert*. 24. 9 2009. <http://www.fuzo-archiv.at/artikel/1627946v2> (Zugriff am 29. 5. 2013).
- Christman, Phil. „A Tabernacle in the Dark: On the Road with Cormac McCarthy.“ *Books and Culture: A Christian Review.*, 13. 5. 2007.
- Chuch'e-Ideologie. <http://de.wikipedia.org/wiki/Chuch%E2%80%99e-Ideologie>. (Zugriff am 15. 5. 2013).
- „Cloud Atlas.“ *Box Office Mojo*. <http://boxofficemojo.com/movies/?id=cloudatlas.htm> (Zugriff am 29. 4. 2013).
- Cooper, Lydia. *Cormac McCarthy`s The Road as apocalyptic grail narrative*. Studies in the novel. Volume 43, number 2. University of North Texas. 2011.
- „Cormac McCarthy Papers.“ *The Wittliff Collections*. <http://www.thewittliffcollections.txstate.edu/research/a-z/mccarthypapers.html> (Zugriff am 17. 4. 2013).
- „David Mitchell.“ http://www.rowohlt.de/autor/David_Mitchell.25924.html (Zugriff am 20. 5. 2013).
- „David Mitchell.“ http://www.randomhouse.com/acmart/catalog/author.pperl?authorid=20870&view=full_sptlght (Zugriff am 20. 5. 2013).
- Derrida, Jacques. *Autoimmunisierung, wirkliche und symbolische Selbstmorde. Ein Gespräch mit Jacques Derrida*, in: Jürgen Habermas/Jacques Derrida, Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradorie, Berlin/Wien 2004.
- „Die Bibel - Zweisprachig.“ <http://www.transcripture.com/deutsch-franzosisch-genesis-1.html> (Zugriff am 15. 5. 2013).

- Donnelly, Ignatius. „Caesar`s Column.“ *Project Gutenberg*.
<http://www.gutenberg.org/files/5155/5155-h/5155-h.htm> (Zugriff am 13. 4. 2013).
- Edwards, Caroline. „‘Strange Transactions’. Utopis, Transmigration and Time in Ghostwritten and Cloud Atlas.“ In *David Mitchel. Critical Essays*, von Sarah Dillon (Hrsg.). Canterbury: Glyphi Limited, 2011.
- Fisher, Joseph. *The History of Landholding in Ireland*. London. Longmans, Green, and co. 1887.
- Fludernik, Monika. „Roman.“ In *Handbuch der literarischen Gattungen*, von Dieter Lampig (Hrsg.), 627-645. Alfred Kröner Verlag: Stuttgart, 2009.
- Freudenthal, David. „Houellebecq, Michel.“ *La possibilité d'une île*.
[https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+0h756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateway.dll/kll/h/k0301500.xml/k0301500_030.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$q=\[rank,500%3A\[domain%3A\[and%3A\[field,body%3A\]die%20m%3B6glichkeit%20einer%20insel\]\]\]\[sum%3A\[f](https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+0h756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateway.dll/kll/h/k0301500.xml/k0301500_030.xml?f=templates$fn=index.htm$q=[rank,500%3A[domain%3A[and%3A[field,body%3A]die%20m%3B6glichkeit%20einer%20insel]]][sum%3A[f) (Zugriff am 20. 5. 2013).
- Fukuyama, Francis. *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* München: Kindler Verlag GmbH, 1992.
- G. Negly, J. Max Patrick. *The Quest for Utopia*. New York, 1952.
- Gunnar Duttge, Wolfgang Engel, Barbara Zoll (Hrsg.). „Das Gendiagnostikgesetz im Spannungsfeld von Humangenetik und Recht.“ *Göttinger Schriften zum Medizinrecht, Band 11*.
- Hanuschek, Sven. „Satire.“ In *Handbuch der literarischen Gattungen*, von Dieter Lampig (Hrsg.), 652-661. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2009.
- Harris, Robert. *Fatherland*. London: Random House UK, 1992.
- Heer, Friedrich. *Europa - Mutter der Revolutionen*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2004.
- Herzog, Bert. „Der utopische Roman.“ *Schweizer Rundschau*, 1961: 1056-1064.

- Höffe, Otfried (Hrsg.). Platon. Politeia. Berlin : Akademie Verlag, 1997.
- Holm, Kerstin. *Die Monstersklaven sind unter uns*. 09. 12 2008. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/wladimir-sorokins-duestere-russland-vision-die-monstersklaven-sind-unter-uns-1742272.html> (Zugriff am 23. 04. 2013).
- Holocaust, der*. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Holocaust> (Zugriff am 17. 5. 2013).
- Honokaa, Hawaii*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Honokaa> (Zugriff am 20. 5 2013).
- Houellebecq, Michel. *Les particules élémentaires*. Bd. 5602. Paris: Éd. J'ai lu, 2000.
- . *La possibilité d'une île*. Paris: Éditions Fayard, 2005.
- Howe, Irving. *Politics and the Novel*. New York: Horizon Press, 1957.
- Hrsg., Peter Hall. *Mundus alter idem, sive Terra Australis ante hac semper incognita longis itineribus peregrini Academici nuperrime lustrata*. Oxford, 1837-39.
- Hug, Franziska. *Die Gattung der Utopie im Wandel. Samuel Butlers "Erewhon" und Georg Orwells "Ninetenn Eighty-Four" als Beispiele*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007.
- Huntemann, Georg Hermann. *Utopisches Menschenbild und utopisches Bewußtsein im 19./20. Jahrhundert*. Erlangen: DISSERTATION, 1953.
- Kaufman, Amy. „'Silent Hill' sequel likely to lead lackluster weekend at box office.“ 25. 10 2012. <http://www.latimes.com/entertainment/envelope/cotown/la-et-ct-box-office-cloud-atlas-mavericks-silent-hill-20121025,0,5144803.story> (Zugriff am 29. 4. 2013).
- Kessel, Martina. „Individuum/Familie/Gesellschaft. Neuzeit.“ In *Europäische Mentalitätsgeschichte*, von Peter Dinzelbacher Hrsg., 44-60. Stuttgart: Kröner Verlag, 2., durchgesehene und ergänzte Auflage, 2008.
- Koselleck, Reinhart. *Zeitschichten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000.

- Krause, Gerd. „Die Kulturkrise in der Utopie Aldous Huxleys.“ *Die Neueren Sprachen, Beiheft 2*, 1958.
- Kusher, David. „Cormac McCarthy`s Apocalypse.“ *Rolling Stone*, 27. 12 2007.
- List of dystopian literature.* http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_dystopian_literature (Zugriff am 13. 5. 2013).
- Lethen, Helmut. *Verhaltenslehren der Kälte*. 1. Aufl., Erstausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Longo, Davide. *Der aufrechte Mann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 2012.
- Lukács, Georg. *Ästhetik*. Neuwied, 1963.
- „LUMIERE Datenbank über Filmbesucherzahlen in Europa.“ http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=32548 (Zugriff am 29. 4. 2013).
- Marcus, Dorothea. „Sauberkeit sündigt nicht.“ 15. 9 2007. http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=433 (Zugriff am 5. 5. 2013).
- Margret, Altwood. *The Year of the Flood*. London: Bloomsbury, 2009.
- Marsh, Calum. „Toronto International Film Festival 2012: Cloud Atlas.“ <http://www.slantmagazine.com/house/2012/09/toronto-international-film-festival-2012-cloud-atlas/> (Zugriff am 29. 5. 2013).
- Mauthe, Jörg. „Pessimistische Utopie.“ *Österreichische Furche* 6, 1950.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. New York: Vintage Books, 2006.
- Meadows, Dennis. *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1972.

- Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*. Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2001.
- Michel Houellebecq. http://www.rowohlt.de/autor/Michel_Houellebecq.5348.html (Zugriff am 27. 5. 2013).
- Mill, John Stuart. „ADJOURNED DEBATE. HC Deb 12 March 1868.“ <http://hansard.millbanksystems.com/commons/1868/mar/12/adjourned-debate> (Zugriff am 10. 5. 2013).
- Mitchell, David. *Cloud Atlas*. London: Hodder and Stoughton Ltd, 2004.
- . „Guardian book club: Cloud Atlas by David Mitchell.“ 12. 6 2019. <http://www.guardian.co.uk/books/2010/jun/12/book-club-mitchell-cloud-atlas> (Zugriff am 25. 5. 2013).
- Morus, Thomas. „Digitale Sammlungen der Universitätsbibliothek Bielefeld.“ *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus.* http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/2006024/1/LOG_0000/ (Zugriff am 1. 5. 2013).
- Nünning, Ansgar. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, op. 2008.
- Orwell, George. „Review of ‘WE’ by E. I. Zamyatin.“ *Tribune*, 4. January 1946.
- . *Why I Writ*. In: ‘The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell’. London: Harcourt Trade Publishers. 1968.
- . 1984. Von <http://www.planetebook.com/ebooks/1984.pdf> (Zugriff am 12.05.2013).
- Pfeifer, Wolfgang. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 3. Aufl. der Taschenbuchausg. München: Dt. Taschenbuch Verl., 1997.

- Pfister Manfred, Lindner Monika. „Alternative Welten: Ein typologischer Versuch zur englischen Literatur.“ In *Alternative Welten*, von Hrsg. Manfred Pfister, 11-38. München: Fink, 1982.
- Reiner Arntz, Heribert Picht, Felix Mayer. *Einführung in die Terminologiearbeit*. Reiner Arntz, Heribert Picht, : 5. Auflage, Georg Olms Verlag, 2004.
- Ross, Harry. *Utopias old and new*. London: Nicholson and Watson, 1938.
- Saage, Richard. *Utopische Profile, Band I: Renaissance und Reformation*. Münster: LIT Verlag, 2001.
- . *Utopische Profile, Band III: Industrielle Revolution und Technischer Staat im 19. Jahrhundert*. Münster: LIT Verlag, 2002.
- . *Utopische Profile, Band IV: Widersprüche und Synthesen des 20. Jahrhunderts*. Münster: Lit Verlag, 2003.
- Samjatin, Jewgenij. *Wir*. 11. Auflage, Köln: Verlag Kiepenheuer& Witsch, 2011.
- Schepelmann, Wolfgang. *Die englische Utopie im Übergang : von Bulwer-Lytton bis H.G. Wells : Strukturanalysen an ausgew. Beispielen d. ersten evolutionistischen Perioden*. Wien: VWGÖ Verb. d. Wissenschaftl. Gesellschaften Österreichs, 1975.
- Schnebelin, Johann A.: Johann Andreas Schnebelins Erklärung der Wunder-seltzamen Land-Charten UTOPIÆ, Verlag Rockstuhl, Bad Langensalza, Reprint 1694/2004.
- Schölderle, Thomas. *Geschichte der Utopie*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2012.
- Schulte-Herbrüggen, Hubertus. *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*. Bochum: Verlag Heinrich Pöppinghaus OHG, 1960.
- Sorokin, Vladimir. *Der Tag des Opritschniks*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 2009.
- „The Road .“ *Box Oficce Mojo*. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=road08.htm> (Zugriff am 29. 4. 2013).
- Theroux, Marcel. *Far North*. London: Faber and Faber, 2009.

- Tripp, Ronja. „McCarthy, Cormac.“ *The Road*.
[https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+1h756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateway.dll/kll/m/k0457200.xml/k0457200_040.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$q=\[rank,500%3A\[domain%3A\[and%3A\[field,body%3Athe%20road\]\]\]\[sum%3A\[field,lemmatitle%3Athe%20road](https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+1h756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateway.dll/kll/m/k0457200.xml/k0457200_040.xml?f=templates$fn=index.htm$q=[rank,500%3A[domain%3A[and%3A[field,body%3Athe%20road]]][sum%3A[field,lemmatitle%3Athe%20road) (Zugriff am 18. 5. 2013).
- Trojanow, Ilija. „Apokalypse Soon.“ 13. 3 2013. <http://www.taz.de/!112690/> (Zugriff am 18. 5. 2013).
- Trojanow, Juli Zeh Ilija. *Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München : Hanser Verlag, 2009.
- Turner, Frederick Jackson. *The Frontier in American History*. Holt. New York, 1921.
- Ulrike Froschauer, Manfred Lueger. *Das qualitative Interview*. Stuttgart: UTB, 2003.
- United Nations – Department of Economic and Social Affairs (UN/DESA): World Population Prospects: The 2008 Revision, United Nations, New York 2009.
- Statistisches Bundesamt: Statistisches Jahrbuch 2010.
- Virginia McCalmont, Waltraud Maierhofer. „Juli Zeh`s Corpus Delicti (2009): Health Care, Terrorists, and the Return of the Political Message.“ *Monatshefte, Volume 104, Number 3*, 2012: 375-392.
- Vieth, Ronja. *A frontier Myth turns Gothic: Blood Meridian: Or, the Evening Redness in the West*. Cormac McCarthy Journal Fall 2010.
- Vocelka, Karl. „Ängste und Hoffnungen. Neuzeit.“ In *Europäische Mentalitätsgeschichte*, von Peter Dinzelbacher Hrsg., 337-345. Stuttgart: Kröner Verlag, 2., durchgesehene und ergänzte Auflage, 2008.
- Waipio, Hawaii*. http://en.wikipedia.org/wiki/Waipio,_Hawaii (Zugriff am 20. 5. 2013).
- Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne, 4. Auflage*. Berlin: Akademie Verlag, 2003.

Weltgesundheitsorganisation. *Verfassung der Weltgesundheitsorganisation*. Stand am 25. Juni 2009. Zugänglich unter: <http://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19460131/200906250000/0.810.1.pdf> (Zugriff am 20.5.2013).

Welti, Felix: *Allokation, Rationierung, Priorisierung: Rechtliche Grundlagen*, in: *Medizinrecht* 2010. Juni2010, Volume 28, S. 379-387.

Wetzel, Johannes. „Houellebecq scheitert mit seiner Verfilmung.“ 12. 9 2008. <http://www.welt.de/kultur/article2431282/Houellebecq-scheitert-mit-seiner-Verfilmung.html> (Zugriff am 5. 5. 2013).

Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. und erw. Stuttgart: Kröner, 2001.

Zeh, Juli. *Corpus Delicti. Ein Prozess*. München: btb Verlag, 2010.

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: World map. From Joseph Hall's *Mundus alter et idem*.“ *The La Trobe Journal*. <http://www.slv.vic.gov.au/latrobejournal/issue/latrobe-41/fig-latrobe-41-010a.html> (Zugriff am 13. 4. 2013)

Abb. 2: „AKUF Analysen.“ *Kriege und bewaffnete Konflikte*. 12 2012. <http://www.sozialwiss.uni-hamburg.de/publish/Ipw/Akuf/publ/AKUF-Analysen-11.pdf> (Zugriff am 14. 5. 2013)

Abb. 3: a) Cronin, Patrick. „‘THE ROAD’ movie review: in-depth analysis and book-to-film comparison.“ 13. 12 2010. <http://damngoodcup.com/the-road-movie-review-in-depth-analysis-and-book-to-film-comparison> (Zugriff am 5. 5. 2013).

b) „Cloud Atlas Poster.“ http://www.impawards.com/2012/cloud_atlas_ver7.html (Zugriff am 5. 5. 2013).

Abb. 4: „Cloud Atlas": Die Musik im Film .“

http://www.wdr3.de/musik/cloudatlas120_lpic-3_lupe-true.html (Zugriff am 8. 5. 2013).

Videos

„youtube.“ Macintosh Werbung (□1984) . <http://www.youtube.com/watch?v=Z9IoSPT-suc> (Zugriff am 16. 4. 2013).

Abstract

Im Rahmen dieser Arbeit werden die Veränderungen dargestellt, die das Genre der Dystopie seit dem Ende des Kalten Krieges – und insbesondere nach 2000 – durchlaufen hat. Dabei werden zuerst die Traditionslinien der Utopie sowie der Anti-Utopie nachgezeichnet, um anschließend auf neue Entwicklungen, aber auch auf Konstanten in der dystopischen Produktion aufmerksam zu machen. Das Textkorpus für die eingehendere Analyse kontemporärer Dystopien besteht aus vier Romane: David Mitchells *Cloud Atlas*, Michel Houellebecqs *La possibilité d'une île*, Cormac McCarthys *The Road* und Juli Zehs *Corpus Delicti*. Anhand exemplarischer Untersuchungen wird gezeigt, dass der Themenkomplex des totalitären Staates, der ehemals prägend für Dystopien war, zunehmend zu einer Subkategorie wird und stattdessen neue Themenschwerpunkte an Gewicht gewinnen – zuvorderst das *Chaos* in mannigfachen Ausführungen.

Curriculum vitae

Name: Manuel Niedermeier
Geburtsort: Regensburg/ Deutschland

Studium:

Von 2007-2010 B.A.-Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Sprachwissenschaften sowie der Germanistik an der Universität Regensburg

2008-2010 Studentische Hilfskraft am Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Sprachwissenschaften an der Universität Regensburg

Seit 2011 M.A-Studium der Komparatistik an der Universität Wien