

Alexander Sperling

Dystopien der Gegenwart

Negative Zukunftsvisionen in »postutopischer Zeit«



V&R unipress



unipress

Gesellschaftskritische Literatur – Texte, Autoren und Debatten

Band 19

Herausgegeben von
Monika Wolting und Paweł Piszczatowski

Alexander Sperling

Dystopien der Gegenwart

Negative Zukunftsvisionen in ›postutopischer Zeit‹

Mit 4 Abbildungen

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<https://dnb.de> abrufbar.

Diese Arbeit wurde im Sommersemester 2022 als Inaugural-Dissertation zur Erlangung des
Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen.

© 2023 Brill | V&R unipress, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd,
Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien,
Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink,
Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress und Wageningen Academic.
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: © Alexander Sperling
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, D-25917 Leck
Printed in the EU.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2629-0510
ISBN 978-3-8470-1614-4

Wie meinst ›Krise‹, Spatzl?

Wie meinst ›Krise‹, Spatzl?

Ja merkst du das denn nicht?! Merkst du nicht, in was wir da alle hineinschlittern?

In was?!

Aber das liegt doch förmlich in der Luft – ich sauge mir das doch nicht aus den Fingern, das spüren wir doch alle! Das kann man jetzt nicht mehr so einfach vom Tisch wischen.

Jetzt, Spatzl, tu mir den einen Gefallen und sag mir was!

Unser Tankstellenbesitzer, der Herr Röhrl, der weiß auch nicht mehr, wie's weitergeht. Und seine ganze Familie nicht. Ein Tankstellenbesitzer!

Der Röhrl! Der hat doch allerweil schon gejammert.

Ja, aber anders! Nie so indirekt, so unbewusst, so unterschwellig. So ist's überall! Überall hat man das Gefühl, als ob es auf einmal so... brüchig wird, so untergründig im ganzen Gefüge.

Brüchig im Gefüge?

Jaja, brüchig! Und wo du hinschaust bröckelt und bröselt und kriselt es.

Also Spatzl, ich wüsst nicht, wo's bei uns bröckelt und bröselt und kriselt. Ich glaub eher, dass du dich da in was hineinsteigerst!

Neinmein! Also für sowas hab ich ein ganz untrügliches Gefühl! [...]

Aus: *Monaco Franze*, Folge 8 (Helmut Dietl, Patrick Süskind)

Inhalt

Siglenverzeichnis	9
1. Ein unheilvoller Boom? (Einleitung)	11
2. Theoretische Basis	35
2.1 Vorgeschichte: Die Entwicklung der Utopie bis hin zur Entstehung der Dystopie als ›Anti-Utopie‹	36
2.2 Die Dystopie aus Sicht der Utopieforschung	38
2.3 Notwendigkeit und Ansätze einer eigenständigen ›Dystopieforschung‹	42
2.4 Allgemeine Überlegungen zum Verhältnis von Dystopie und Gesellschaft	53
3. Geschichte und Profil der Dystopie; Forschungsstand	57
3.1 Figurationsphase/Frühphase	58
3.2 Erste Boomphase und Etablierung narrativer Schemata	59
3.3 Brache während der sog. ›Postmoderne‹	64
3.4 Die Dystopie nach 1990 (Forschungsstand)	66
4. Einzelanalysen von Dystopien der Gegenwart	73
4.1 Block I: Die Dystopie in ›postutopischer Zeit‹	73
4.1.1 <i>Infinite Jest</i> (David Foster Wallace, 1996): Die USA auf der Therapeutencouch	75
4.1.2 <i>Corpus Delicti</i> (Juli Zeh, 2009): Das eingeplante Scheitern der Freiheitspropaganda	102
4.1.3 <i>Unterwerfung</i> (Michel Houellebecq, 2015): Die Banalität und Vitalität der Ideologien	124
4.2 Block II: Anti-Utopien des 21. Jahrhunderts	145
4.2.1 <i>Der Tag des Opritschniks</i> (Vladimir Sorokin, 2006): Narrative Experimente mit hohem Risiko	147

4.2.2 <i>The Circle</i> (Dave Eggers, 2013): Irritation statt Identifikation.	159
4.3 Block III: Weitere verkaufstarke Dystopien der Gegenwart	172
4.3.1 Die <i>MaddAddam</i> -Trilogie (Margaret Atwood, 2003/2009/2013): Mit selbstgemachtem Ökohumanismus gegen die Postdemokratie und ihre Folgen	174
4.3.2 <i>Blackout – Morgen ist es zu spät</i> (Marc Elsberg, 2012): Ein Bestseller nach Rezept	196
4.3.3 <i>QualityLand</i> (Marc-Uwe Kling, 2017): Eine ›Summa Dystopia‹ und eine neue Gefahr	206
4.4. Block IV: Relevante Romane jenseits der Gattungsdefinition	219
4.4.1 <i>Never Let Me Go</i> (Kazuo Ishiguro, 2005): Allegorische Wahrheit statt Extrapolation	220
4.4.2 <i>Die Abschaffung der Arten</i> (Dietmar Dath, 2008): Träumereien von fortschreitendem Stillstand	226
5. Die literarische Dystopie nach 1990 – eine Gattung bricht auf (Zusammenfassung)	243
5.1 Themen	243
5.2 Narrative Gestaltung	252
5.3 Boom ohne Ende? Ein Ausblick	255
5.4 Weitere Ansatzmöglichkeiten einer ›Dystopieforschung‹	260
6. Intermedialer Exkurs: Die Gegenwartsdystopie in Film, Serie und Videospiel	263
6.1 Eine zukunfts-narratologische Gegenüberstellung von Videospiel, Film und Literatur	264
6.2 <i>V for Vendetta</i> (James McTeigue, 2005): Traditionelles Paradigma mit neuen Ansätzen	269
6.3 <i>Fifteen Million Merits</i> (<i>Black Mirror</i> , Charlie Brooker, 2011): Die neue Flüchtigkeit des Feindes	280
7. Reflexion statt Radikalpessimismus (Schlussbetrachtung)	289
7.1 Die ›Risikogesellschaft‹	292
7.2 Der Beschleunigungsschub	295
7.3 Die saturierte, postutopische Gesellschaft	298
7.4 Verändern, um zu erhalten (Fazit)	300
8. Literaturverzeichnis	305
Dank	315

Siglenverzeichnis

- AA: Dietmar Dath: *Die Abschaffung der Arten*. Roman. Suhrkamp. 1. Auflage. Frankfurt am Main 2008.
- BO: Marc Elsberg: *Blackout*. Morgen ist es zu spät. Roman. Blanvalet. 1. Auflage. München 2012.
- CD: Juli Zeh: *Corpus Delicti*. Ein Prozess. Schöffling & Co. 1. Auflage. Frankfurt am Main 2009.
- IJ: David Foster Wallace: *Infinite Jest*. A Novel. Abacus. An imprint of Little, Brown Book Group. London 2012 [1997].¹
- MA: Margaret Atwood: *MaddAddam*. A Novel. Talese. An imprint of Doubleday. 1. Auflage (USA). New York [u. a.] 2013.
- NE: George Orwell: *Nineteen Eighty-Four*. A Novel. Secker & Warburg. 1. Auflage. London 1949.
- NG: Kazuo Ishiguro: *Never Let Me Go*. Faber and Faber Limited. London, ohne Jahr [ursprünglich bei Knopf, 2005].²
- OC: Margaret Atwood: *Oryx and Crake*. A Novel. Talese. An imprint of Doubleday. 1. Auflage (USA). New York [u. a.] 2003.
- QL: Marc-Uwe Kling: *QualityLand*. Roman. Helle Edition. Ullstein. 1. Auflage. Berlin 2017.
- TC: Dave Eggers: *The Circle*. A Novel. McSweeney's Books and Alfred A. Knopf. 1. Auflage. San Francisco und Toronto 2013.
- TO: Vladimir Sorokin: *Der Tag des Opritschniks*. Roman. Aus dem Russischen von Andreas Tretner, Kiepenheuer und Witsch. 1. Auflage. Köln 2008.

1 Zitiert wird hier bewusst nicht nach der Erstauflage, da der Autor nach deren Erscheinen noch einige Korrekturen vorgenommen hat, insbesondere was kleinere chronologische Inkongruenzen zwischen den verschiedenen Handlungsteilen angeht. Stattdessen liegt hier die Ausgabe von 2012 zugrunde, die mit der vergriffenen ersten Paperback-Edition von 1997 seitenidentisch ist, die als Ausgabe letzter Hand betrachtet werden kann.

2 Auch hier liegt eine signifikante Veränderung zwischen dem Erstdruck und den späteren Auflagen vor, die interpretatorisch bedeutsam ist (vgl. hierzu Gliederungspunkt 4.4.1). Zitiert wird daher auch hier nicht nach der Erstausgabe.

- UN: Michel Houellebecq: *Unterwerfung*. Roman. Aus dem Französischen von Norma Cassau und Bernd Wilczek. DuMont. Mit der Erstausgabe seitenidentische 2. Auflage. Köln 2016.
- YF: Margaret Atwood: *Year of the Flood*. A Novel. Bloomsbury. 1. Auflage (GB). London [u. a.] 2009.

1. Ein unheilvoller Boom? (Einleitung)

Die Dystopie boomt – und zwar nahezu überall. Egal ob in der Literatur, im Kino, in der (Streaming)-Serie oder im Videospiel, die Gattung erlebt aktuell die erfolgreichsten und bewegtesten Jahrzehnte ihrer Geschichte: In der Kinokritik ist von einer »neue[n] Lust am Untergang« die Rede,³ in der Literaturkritik von »eine[r] wahre[n] Flut von dystopischen Romanen«.⁴ In der Rezension eines dystopischen Romans aus dem Jahr 2019 heißt es: »Ach, denkt man, wieder einmal eine Dystopie. Ein Genre, das die deutschsprachige Gegenwartsliteratur in den vergangenen Jahren ausgiebig und nicht ohne Grund bearbeitet hat.«⁵ Damit ist die deutschsprachige Literatur- bzw. Kunstszene aber nicht alleine. Auch das Kulturmagazin *The New Yorker* diagnostiziert in der Überschrift eines umfangreichen Artikels »A Golden Age for Dystopian Fiction«.⁶ Tatsächlich ist das gegenwärtig große Interesse an der Dystopie nicht nur ein intermediales, sondern auch ein internationales Phänomen.

Inzwischen hat der Boom der Dystopie solche Ausmaße angenommen, dass er in seiner Gesamtheit zum Gegenstand intensiver öffentlicher Debatten geworden ist. Da Dystopien seit jeher Texte sind, die sich kritisch mit dem Zustand von Gesellschaften beschäftigen, kommt dem gegenwärtigen Erfolg dieser Gattung aus

3 Das Zitat entstammt der Überschrift eines Artikels von Marc Rybicki für die *Frankfurter Neue Presse* vom 04.07.2015. Online abrufbar unter: <https://www.fnp.de/kultur/neue-lust-untergang-10885275.html> (letzter Abruf am 22.09.2020).

4 Das Zitat entstammt einem Artikel von Doris Kraus für *Die Presse* mit dem Titel *Die Angst vor der Zukunft liest mit* für *Die Presse* vom 25.10.2019. Online abrufbar unter: <https://www.diepresse.com/5712356/die-angst-vor-der-zukunft-liest-mit> (letzter Abruf am 22.09.2020).

5 Das Zitat entstammt der Rezension Christoph Schröders für den SWR2 aus der Sendung vom 18.08.2019. Es handelt sich dabei um die Besprechung von Emma Braslavskys Roman *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*. Online abrufbar unter: <https://www.swr.de/swr2/literatur/av-o1144236-100.html> (letzter Abruf am 22.09.2021).

6 Siehe Jill Lepores Artikel mit dem Titel *A Golden Age for Dystopian Fiction. What to make of our new literature of radical pessimism*, erschienen in *The New Yorker* vom 05.06.2017. Online abrufbar unter: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction> (letzter Abruf am 17.03.2020).

soziologischer und politikwissenschaftlicher Sicht ein ganz anderer Stellenwert zu als beispielsweise dem ungefähr zeitgleich stattfindenden Fantasy-Boom.⁷

Die Dystopie in der öffentlichen Debatte

So beschäftigen sich etwa die zahlreichen Feuilleton-Artikel, die sich mit der Konjunktur der Dystopie auseinandersetzen, nur in den seltensten Fällen mit der künstlerischen Bedeutung der Romane und Filme – und das, obwohl die Literatur- und Filmkritik doch eigentlich Kernbestandteil eines jeden Feuilletons ist. Zu drängend scheint die Frage zu sein, ob der gewaltige Erfolg der Gattung nicht Anlass zu ernststen soziopolitischen Sorgen sein sollte. Ist das große Interesse an Texten und Filmen, die einen gesellschaftlichen Verfall imaginieren, bereits Symptom eines solchen Verfallsprozesses? Werden die negativen Zukunftsentwürfe in ihrem geradezu massenhaften Auftreten und Konsum zu einer *self-fulfilling prophecy*?

In den letzten Jahren hat sich ein regelrechter ›Dystopie-Diskurs‹ gebildet, in dem diese Fragen in aller Regel bejaht werden. Im bereits erwähnten Artikel aus dem *New Yorker* etwa beschäftigt sich die Harvard-Historikerin Jill Lepore mit dem Erfolg der Gattung auf dem Buchmarkt; der Untertitel ihres vielbeachteten Artikels gibt dabei die interpretatorische Richtung vor: »What to make of our new literature of radical pessimism.«⁸ Auch im Text wird deutlich, dass sie die heutige dystopische Literatur – im Unterschied zu jener aus Huxleys und Orwells Zeiten – als destruktiv und defätistisch betrachtet:

Utopians believe in progress; dystopians don't. [...] Radical pessimism is a dismal trend. [...] Dystopia used to be a fiction of resistance; it's become a fiction of submission, the fiction of an untrusting, lonely, and sullen twenty-first century, [...] the fiction of helplessness and hopelessness. It cannot imagine a better future, and it doesn't ask anyone to bother to make one. It nurses grievances and indulges resentments; it doesn't call for courage; it finds that cowardice suffices. Its only admonition is: Despair more.⁹

Im deutschsprachigen Bereich schlägt Sigrid Löffler in die gleiche Kerbe, wenn sie Lepores Formulierung vom »Radikalpessimismus« bei ihrer Auseinander-

7 Vgl. z.B. die extrem erfolgreiche Verfilmung von *The Lord of the Rings* (2001–2003), den Romanbestseller *Twilight* (2005) oder die TV-Serien *The Walking Dead* (seit 2010) und *Game of Thrones* (2011–2019).

8 Siehe Jill Lepores Artikel mit dem Titel *A Golden Age for Dystopian Fiction. What to make of our new literature of radical pessimism*, erschienen in *The New Yorker* vom 05.06.2017. [Online-Link siehe oben].

9 Siehe oben.

setzung mit der Gattung wörtlich übernimmt.¹⁰ Auch in der *Süddeutschen Zeitung* wird ein umfangreicher Artikel zum Dystopie-Boom mit den Worten untertitelt: »Früher haben Künstler und Wissenschaftler optimistisch in die Zukunft geschaut. Heute ist die Dystopie zum Mainstream geworden und könnte sich zur selbsterfüllenden Prophezeiung entwickeln – dabei ginge es auch ganz anders.«¹¹ Der Haupttitel dieses Beitrags lautet: »Das Ende ist nah«.

War eingangs von einer »Flut« dystopischer Romane die Rede, so illustrieren diese Beispiele, wie verbreitet die Sorge ist, diese »Flut« sei durch ihre geballte Negativität bedrohlich und könnte ganze Gesellschaften unter sich begraben. Als besonders unheilvoll wird innerhalb dieses Dystopie-Diskurses der Umstand betrachtet, dass die Konjunktur der Dystopie überhaupt kein positives Gegengewicht erhält, da literarische Utopien schon seit Jahrzehnten kaum mehr publiziert werden. Über die Zukunft wird, so scheint es, entweder gar nicht nachgedacht, geschrieben und gesprochen oder nur mit umfassendem Pessimismus und vorausseilender Melancholie.

Dieser gängigen, skeptischen Sicht auf die Dystopie wird in jüngster Zeit sogar innerhalb der Gattung Vorschub geleistet – ein kurioser, gattungsgeschichtlich betrachtet einmaliger Vorgang:

[Sie] [w]aren über alte Gleise und an Tümpeln vorbeigelaufen durch eine Gegend, die für ironische Dystopie-Fotoshootings gemacht schien. Dystopie war das Ding der letzten Jahre gewesen. Alle hatten so eine tüchtige Endzeitangst. Angstgesetze wurden in Tagen verabschiedet. Gesetze gegen: Vermummung, Versammlung, Verhüllung, Hate Speech. Internetblockadengesetze, Kontoeinfrierungsgesetze. Aber all die liebevollen Versuche der Regierung, die Bevölkerung zu beruhigen, sie zu schützen, hatten nicht geholfen. Wie Ameisen, die aus ihrem Weiler, oder Stock, oder Bau, oder wie der Scheiß bei Ameisen hieß, gejagt wurden, waren die Menschen in Todesangst herumgerannt und hatten sich so gefürchtet. Vor multiresistenten Keimen, der Scharia, der Verweiblichung, dem Aufgeben alter Gewohnheiten, der Armut und nun – lebten sie immer noch.¹²

10 Ein entsprechender Beitrag Löfflers erschien am 15.01.2019 auf *deutschlandfunkkultur.de*. Darin heißt es unter anderem: »Es wimmelt [in der Gegenwartsliteratur] von Schreckensszenarien und von apokalyptischen Untergangsvisionen. Es herrscht Endzeitstimmung, Schwarzmalerei, Radikalpessimismus, wohin man schaut.« Der Beitrag ist online als Textversion verfügbar: https://www.deutschlandfunkkultur.de/literaturkritikerin-loeffler-zu-neuen-buechern-ueber.1270.de.html?dram:article_id=438353 (letzter Abruf am 21.03.2020).

11 Der Artikel von Nicolas Freund mit dem Titel *Das Ende ist nah* erschien in der *Süddeutschen Zeitung* vom 05.05.2019 und ist online abrufbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/dystopie-mainstream-essay-1.4429322> (letzter Abruf am 21.03.2020).

12 Berg, GRM, S. 252.

Die hier zitierte Passage entstammt Sibylle Bergs Roman *GRM. Brainfuck*¹³ aus dem Jahr 2019. Auch bei *GRM* handelt es sich um eine Dystopie (siehe Gliederungspunkt 5.3), in deren Rahmen der aktuelle Boom der Dystopien nun aber selbst zum Ausgangspunkt einer weiteren dystopischen Extrapolation wird.¹⁴

Positionierung innerhalb des ›Dystopie-Diskurses‹

Allerdings leidet der öffentliche Dystopie-Diskurs daran, dass die soziopolitischen Implikationen des Booms diskutiert werden, ohne zuvor die einzelnen Texte, aus denen er besteht, analysiert und diskutiert zu haben. Die vorliegende Arbeit unternimmt eine solche Analyse einzelner Texte und kommt zu ganz anderen Ergebnissen. Die Untersuchungen verschiedener zeitgenössischer Dystopien ergeben das Bild einer Gattung, in der (Selbst-) Ironie, Komik, Reflexion und konstruktive Kritik eine weit größere Rolle spielen als in der öffentlichen Debatte angenommen. Utopisches Denken etwa findet heute paradoxerweise gerade innerhalb von Dystopien ein bedeutendes Refugium. Schon hieran lässt sich erkennen, welch umfassenden Wandel die Gattung in den letzten Jahrzehnten vollzogen hat. Die bis heute noch zu findende Gleichsetzung von ›Dystopien‹ und ›Anti-Utopien‹¹⁵ etwa ist angesichts dieses Umstandes als überholt anzusehen.

Die literaturwissenschaftliche Hauptthese dieser Arbeit lautet daher, dass die Dystopie ab 1990 nicht nur einen kommerziellen Aufschwung, sondern in vielerlei Hinsicht auch einen signifikanten konzeptionellen Umbruch erlebt. So ist eine Abwendung vom ›prototypischen‹ Handlungsschema ebenso zu konstatieren wie der Übergang von einer überwiegend didaktischen zu einer stärker fra-

13 ›GRM‹ ist eine Zusammenziehung des Begriffs ›Grime‹, der einen Musikstil bezeichnet. Bergs Roman wird wie die Musikrichtung ausgesprochen.

14 Noch umfassender, aber eher ironisch als pessimistisch konnotiert, ist diese Hinwendung zum Selbstreflexiven auch in Marc-Uwe Klings satirischem Roman *QualityLand* von 2017 zu beobachten. Dort geht der gesamte dystopische Weltentwurf erst aus einer Reflexion über mehrere ältere dystopische Weltentwürfe hervor (vgl. 4.3.3). *GRM* und *QualityLand* binden ihre Zugehörigkeit zur boomenden Gattung also offensiv in die jeweilige Gesamtnarration ein. Die medienübergreifende Konjunktur der Gattung ist mittlerweile so augenfällig, dass sich die allerneuesten Dystopien offenbar gegen einen Rezeptionseindruck erwehren müssen, wie er in der eingangs zitierten Rezension zum Ausdruck kommt, wenn eben »wieder einmal eine Dystopie« besprochen wird (vgl. 5.3). Ähnlich wie die thematische Wendung hin zum Dilemma ›postutopischer‹ Gesellschaften nach 1990 scheint die jetzige Wende ins Selbstreflexive ein weiterer Versuch zu sein, die bisherige Relevanz der Dystopie in eine neue Phase der Gattungsgeschichte zu übertragen und sie dabei im besten Falle noch auszuweiten. Auch Sicht der vorliegenden Arbeit ist es erfreulich, diesen literarhistorisch bedeutsamen Übergang noch in die Darstellung aufnehmen zu können.

15 Vgl. etwa Hans-Edwin Friedrichs Artikel zur Utopie im *Realexikon*: Friedrich, Utopie, S. 739.

gend-reflektierenden Haltung. Das Wesen der Gattung hat sich durch diese und viele weitere Veränderungen entscheidend gewandelt – eine ›heitere Dystopie‹ etwa stellt heute nicht mehr notwendigerweise einen Widerspruch in sich dar.¹⁶ Bei den meisten Teilnehmer:innen des Dystopie-Diskurses herrscht dagegen ein pauschalisierendes Konzept vor, wie sich in der Gesamtdeutung des Booms als einem ›radikalpessimistischen‹ Phänomen zeigt. Im Gegensatz dazu lautet die soziologische Hauptthese der Arbeit, dass die aktuelle »Flut« dystopischer Romane eher als konstruktives denn als destruktives gesellschaftliches Element zu betrachten ist. Am Ende dieser Einleitung wird genauer skizziert, welche Analyseergebnisse einen solchen Schluss nahelegen.

Zum gesellschaftlichen Status von Zukunftsnarrationen

Vorab jedoch zwei grundlegende Gedanken zum gesellschaftlichen Status von Zukunftsnarrationen. Der erste ist allgemeiner Natur und lässt sich auf alle utopisch-dystopischen Werke in den verschiedenen Medien, aber auch in den verschiedenen historischen Epochen übertragen: Entgegen häufiger Fehlannahmen ist der eigentliche Zielpunkt von Zukunftsnarrationen nicht die Zukunft, sondern die Gegenwart des jeweiligen Werks. Es geht den Zukunftstexten nicht primär darum, mit einem Zukunftsszenario *ex post* ›Recht zu behalten‹, sondern darum, die aktuell herrschenden Zustände durch einen fiktiven Gegenentwurf zu kritisieren.¹⁷ So lebt etwa das Zielpublikum von Edward Bellamys sozialistischer Utopie *Looking Backward: 2000–1887* (erschieden 1888) eben nicht auf der Schwelle zum 21., sondern auf der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Und George Orwells 1949 erschienene Dystopie *Nineteen Eighty-Four* richtet sich nicht primär an Leser:innen der 1980er-Jahre, sondern an jene der Nachkriegszeit.

So sind die Zukunftsszenarien, die in Utopien und Dystopien entfaltet werden, auch nur in den seltensten Fällen als Prognosen zu verstehen, obwohl sie häufig als solche rezipiert werden. Eine solche Rezeptionshaltung verkennt jedoch den eigentlichen Angelpunkt von Zukunftsnarrationen – die Kritik an den herrschenden Verhältnissen oder Tendenzen durch die Schaffung von alternativen Welten – und bringt deren Autor:innen in eine prophetische Rolle, der sie kaum gerecht werden können. Auch die zeitgenössische Dystopie ist hier keine Ausnahme; sie liefert uns weniger Erkenntnisse über die Zukunft als über die Ge-

16 Insofern erweist sich ausgerechnet eine der frühesten deutschsprachigen Dystopien, Arno Schmidts Roman *Die Gelehrtenrepublik* von 1957, als wichtiger Prätext der Gegenwartsdystopie.

17 Vgl. Seeber, Präventives statt konstruktives Handeln, S. 195.

genwart. Entsprechend ist auch eine wissenschaftliche Untersuchung der zeitgenössischen Dystopie nicht als Zukunftsforschung, sondern als Gegenwartsanalyse zu betrachten. Auf besonders augenfällige Weise lässt sich anhand aktueller Dystopien erkennen, welche Ängste, Befürchtungen, Sorgen, aber auch Hoffnungen momentan gesellschaftlich virulent sind.

Der zweite Gedanke zum gesellschaftlichen Status von Zukunftsnarrationen betrifft dagegen ein aktuelles Phänomen. Es geht um die Art und Weise, mit der gegenwärtig auf die Zukunft und somit auch auf Utopien und Dystopien geblickt wird. Hier nämlich scheint sich, ausgelöst durch die bewegte politische Ereignisgeschichte der letzten Jahre, eine signifikante Verschiebung ereignet zu haben. Um den Auslöser dieser Verschiebung zu illustrieren, stelle man sich nur einmal eine filmische oder literarische Zukunftsnarration vor, die Ende 2009 (der relativ frisch gewählte Barack Obama hat gerade den Friedensnobelpreis erhalten) bezüglich der nächsten zehn Jahre folgendes imaginiert hätte: Einen Reaktorunfall in Japan, der die deutsche Bundesregierung dazu bringt, sich quasi über Nacht von der Atomkraft loszusagen; einen politischen Newcomer in Frankreich, der nicht nur Staatspräsident wird, sondern dabei auch beträchtliche Teile der bisherigen politischen Parteienlandschaft einfach hinwegfegt; ein Referendum, in dem sich das britische Volk mehrheitlich für einen Austritt aus der Europäischen Union ausspricht, dessen Umsetzung aber so langwierig, diffizil und kontrovers ist, dass es zur ernststen Gefahr für das gesamte politische System Großbritanniens und für die Existenz des Commonwealth wird; zwei Päpste, einen amtierenden und einen ›emeritierten‹, die in verschiedenen Medien kontrovers über ein mögliches Ende des Zölibats diskutieren; eine globale Flüchtlingsbewegung; einen US-Präsidenten als Nachfolger Obamas, unter dem das Weiße Haus innerhalb kürzester Zeit kaum mehr als eine seriöse Einrichtung betrachtet werden kann; eine einsetzende Epoche der ›Fake-News‹ und der Internetbots, der ›Facebook-Bubbles‹ und der ›Infowars‹; eine schwedische Jugendliche, die durch ihren Schulstreik eine globale (Jugend-)Protestbewegung auslöst, die in ihren Dimensionen durchaus mit den ›68ern‹ verglichen werden kann; und am Ende dieses schon nicht als ereignisarm zu bezeichnenden Jahrzehnts noch den Ausbruch einer globalen Pandemie. Eine solche Narration wäre zum Jahreswechsel 2009/2010 sicherlich als effekthascherisch und unplausibel aufgenommen worden und hätte sich mittlerweile dennoch als völlig zutreffend erwiesen.

Diese bewegte Ereignisgeschichte hat den Boom der Dystopien sicherlich verstärkt: Wenn die Gegenwart aus den Fugen zu geraten scheint, dann richtet sich der Blick mit größerer Dringlichkeit auf Zukunftsnarrationen.¹⁸ Dabei gilt es

18 Dies scheint in einem gewissen Widerspruch zum vorherigen Gedanken zu stehen, bei dem gerade die kategoriale Trennung von Zukunftsnarration und Zukunft konstatiert wurde. Dabei handelte es sich jedoch um eine theoretische Konzeption, wie sie u. a. dieser Arbeit

jedoch erstens zu beachten, dass es sich hierbei zwar um eine Verstärkung, nicht aber um den initialen Auslöser der aktuellen Konjunkturphase handelt. Die Anfänge des Dystopie-Booms reichen in ihren frühesten Ausläufern weiter zurück, nämlich bis in die späten 1990er-Jahre. So scheint ursprünglich vor allem eine allgemeine Re-Politisierungstendenz innerhalb der Kunstszene – Stichwort: »Irony is over«¹⁹ – den Boden für das deutlich verstärkte Interesse an den Dystopien bereitet zu haben (vgl. 3.4).²⁰

Zweitens erleben angesichts der als turbulent empfundenen Gegenwart auch die älteren Dystopien einen unerwarteten Aufschwung. Nachdem beispielsweise das Konzept der ›alternative facts‹ 2017 zur quasi offiziellen Position der US-Regierung geworden war, war George Orwells Klassiker *Nineteen Eighty-Four* innerhalb kürzester Zeit vergriffen und musste eilig neu aufgelegt werden.²¹ Viele Beobachter fühlten sich offenbar an die dort vorkommenden, paradoxen Parteilogans »WAR IS PEACE / FREEDOM IS SLAVERY / IGNORANCE IS STRENGTH« (NE 8, Großschreibung im Original) und den Beruf des Protagonisten Winston Smith erinnert; bekanntlich arbeitet er als eine Art Historienaktualisierer, der die Weltgeschichte immer der aktuellen politischen Lage anzupassen hat.

In dem Maße, in dem sich unsere Lebenswelt in den letzten Jahren auf kaum vorhersehbare Weise gewandelt hat, hat sich auch die Grenze des realistischerweise Vorstellbaren verschoben. Als David Foster Wallace in seinem monumentalen Werk *Infinite Jest* von 1996 einen ehemaligen Schnulzensänger namens Johnny Gentle als kommenden US-Präsidenten erfand, der das Weiße Haus in ein Tollhaus verwandelt und dessen gesamte politische Agenda von dem Ziel dominiert wird, radioaktiv verseuchten Müll loszuwerden, da war dies eindeutig als Satire zu verstehen, als ein kritischer, frecher Kommentar auf die USA des ausgehenden 20. Jahrhunderts ohne den Hintergedanken auf eine tatsächliche Realisierung solcher Zustände in absehbarer Zukunft. Heute dagegen wird *In-*

zugrundeliegt, während es bei dem Aspekt hier um eine populäre Rezeptionshaltung geht, in der eine solch scharfe Trennung oft unterbleibt. In der literarischen Praxis leben die Dystopien zweifellos sowohl von einem gesellschaftlichen Bedarf an Gegenwartskritik als auch von einem genuinen Interesse an möglichen ›Zukünften‹.

19 Ursprünglich aus dem Songtext des Liedes *The Day After The Revolution* der britischen Popband Pulp aus dem Jahr 1998.

20 Speziell mit Blick auf die deutschsprachige Literaturlandschaft hat u. a. Sabrina Wagner diese Re-Politisierung exemplarisch herausgearbeitet: Sabrina Wagner: Aufklärer der Gegenwart. Politische Autorschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts; Juli Zeh, Ilija Trojanow, Uwe Tellkamp. Göttingen 2015.

21 Vgl. hierzu etwa den Artikel aus dem *Focus* vom 26.01.2017 mit dem Titel *Trump katapultiert George Orwells »1984« zurück in die Bestsellerlisten*. Online abrufbar unter: https://www.focus.de/kultur/buecher/neusprech-und-doppeldenk-trump-beschert-george-orwell-ein-com-eback_id_6550537.html (letzter Abruf am 01.10.2021).

finite Jest als zentraler Roman der Ära Trump betrachtet,²² was aus chronologischen Gründen natürlich widersprüchlich, abgesehen davon aber erstaunlich passend ist, wie die Analyse des Textes zeigen wird (vgl. 4.1.1). So geht es vielen Zukunftsnarrationen: Was früher als übertrieben galt, wird heute teilweise als realistisches oder gar als konservatives Szenario wahrgenommen. Auch diese Ausweitung des Vorstellbaren trägt damit gegenwärtig zum gestiegenen allgemeinen Interesse an älteren und neueren Dystopien bei.

Geschichte der Gattung

Durch diese umfassende Konjunktur rückt die gesamte Gattungsgeschichte stärker in den Fokus der Öffentlichkeit. Kenntnisse von dieser sind jedoch, mehr noch als etwa bei der literarischen Utopie, selbst in literaturwissenschaftlichen Kreisen in der Regel nur schlaglichtartig vorhanden. Weitgehend unbekannt sind vor allem die Umstände um die Entstehung und die sich anschließende Formationsphase der Dystopie: Nach ersten Vorläufertexten, die bis ins späte 18. Jahrhundert zurückreichen,²³ entstanden warnend-extrapolierende Zukunftsnarrationen vermehrt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und bildeten ab diesem Zeitpunkt allmählich eine zusammengehörende Textgruppe. Es handelte sich dabei um eine Gegenströmung zu den damals äußerst wirkmächtigen literarischen Utopien wie dem bereits erwähnten Roman *Looking Backward* von Edward Bellamy. In diesen literarischen Utopien wurden insbesondere die marxistischen Theorien durch ihre narrative Umwandlung auch für weniger gebildete Schichten greifbar gemacht, sodass diese Romane einen wesentlichen Beitrag zur Propagierung der marxistischen Lehre leisteten. Diesen Ansatz drehten die ersten Dystopien um, indem sie die problematischen Aspekte des Marxismus (und anderer Gesellschaftsutopien) extrapolierten und dadurch warnende Zukunftsentwürfe als Gegenbilder schufen.²⁴

In diesem anti-utopischen Kontext stehen auch die drei ›klassischen‹ Dystopien, Yevgeny Zamyatins *We*²⁵ (1921/1924), Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) und George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949). Etwa mit Huxley, spätestens aber mit Orwell lässt sich ein Ende der Entstehungs- und Frühphase der

22 Duncan White behauptet im *Telegraph* vom 01.02.2016 gar, David Foster Wallace habe durch *Infinite Jest* die Zukunft vorhergesagt. Online abrufbar unter: <https://www.telegraph.co.uk/books/authors/the-5-impressive-ways-david-foster-wallaces-infinite-jest-predic/> (letzter Abruf am 26.11.2018).

23 Vgl. Claeys, *Dystopia*, S. 298–299.

24 Vgl. Claeys, *Dystopia*, S. 330–332.

25 Der ursprünglich russische Romantext mit dem Titel *Мы* erschien zunächst 1921 auf Englisch.

Gattung erkennen. In der Nachkriegszeit erlebt die Dystopie dann, beginnend mit Orwell, ihre erste Boomphase, in der weitere ›Prototypen‹ wie *Player Piano* (Kurt Vonnegut, 1952), *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953) und eine Fülle weiterer bedeutender Texte entstehen. Mit Blick auf die deutschsprachige Literatur ist hier vor allem Arno Schmidts Roman *Die Gelehrtenrepublik* von 1957 erwähnenswert. In den 1970er- und 1980er-Jahren nimmt die Bedeutung der Dystopie dann (außer im Bereich der Jugendliteratur) stark ab; zu engagiert und didaktisch waren die dystopischen Texte in dieser von postmoderner Ironie und »radikaler Pluralität«²⁶ geprägten Phase.

Einen noch tieferen Einschnitt in der Gattungsgeschichte stellt der Untergang der Sowjetunion ab 1989 dar, da nun der Sozialismus als Systemalternative (der ursprüngliche Erzfeind der Dystopie) und ein Krieg der Atomkräfte USA und UdSSR (die größte Bedrohung der letzten Jahrzehnte) als potentielle Themen weitestgehend wegfielen. Angesichts dieser veränderten politischen Ausgangssituation ist es sehr überraschend, dass die Gattung in der Folge nicht noch weiter an Bedeutung eingebüßt hat, sondern dass im Gegenteil ab den späten 1990er-Jahren eine zweite Boomphase einsetzt, die bis heute anhält und die durch ihre umfassende Intermedialität die erste, überwiegend literarisch geprägte Hochphase noch weit in den Schatten stellt. Die vorliegende Arbeit macht es sich zur Aufgabe, die Geschichte der Dystopie für die bewegten Jahre von 1990 bis heute fortzuschreiben und dabei auch den Gründen für diesen zweiten Boom nachzugehen.

Forschungssituation

Auch die Forschungssituation spiegelt den massiven Bruch wider, den die politische Zäsur um 1990 für die Dystopie darstellt. Während die Gattung zumindest von Huxleys *Brave New World* bis in die 1980er-Jahre hinein recht ausgiebig untersucht wurde, ist die Zeit davor und danach noch massiv untererforscht. Zumindest was die Frühphase angeht, hat Gregory Claeys allerdings jüngst in seinem umfassenden Werk *Dystopia. A Natural History* (2016) wichtige Pionierarbeit geleistet. Die Dystopien von 1950 bis 2015 behandelt er darin jedoch zusammen als die bislang letzte Entwicklungsstufe, was für das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit eine zu grobe Kategorisierung darstellt und auch abgesehen davon fragwürdig ist.

Zentral für die Erforschung der Dystopie ist neben Claeys auch Lyman Tower Sargent, der seit Jahrzehnten die utopisch-dystopischen Texte in ihrer Gesamt-

26 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 4.

heit untersucht und zu katalogisieren versucht.²⁷ Mit Claeys und Sargent sind die wichtigsten Forscher auf dem Gebiet der Dystopie bezeichnenderweise Historiker bzw. Politikwissenschaftler, was auf ein weiteres Forschungsproblem hinweist: Die Interdisziplinarität, die die Utopieforschung seit jeher prägt, hat sich auf die Erforschung der Dystopie übertragen. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht erweist sich dieser Umstand – obgleich damit auch wichtige Bereicherungen einhergehen – eher als Hemmnis, da es der Literaturwissenschaft noch nicht gelungen ist, eigene gattungsspezifische Konzeptionen und Theorien zu etablieren, die eine methodisch einwandfreie Untersuchung der literarischen Dystopien ermöglichen. So gibt es bislang nicht einmal eine gängige Definition der Dystopie, die ohne Rückgriff auf eine ›Autorintention‹ auskommt.²⁸ Zudem werden bis heute Konzepte der Utopieforschung auf die Dystopie – die als Utopie mit negativem Vorzeichen betrachtet wird – spiegelverkehrt angewendet.²⁹ Gerade die Gegenwartsdystopie, die keine Anti-Utopie mehr ist, kann mit diesem Instrumentarium jedoch nicht angemessen analysiert werden. Um ihr gerecht zu werden, muss die Dystopie stärker als bisher als eine eigenständige Textsorte anerkannt und behandelt werden. Es ist geradezu grotesk, dass die Dystopie in der Forschung immer noch als Anhängsel der Utopie mitbehandelt wird,³⁰ während in der literarischen Praxis die Utopie nur noch überlebensfähig ist, weil sie mitunter in die dystopischen Narrationen integriert wird.

Eine eigenständige, literaturwissenschaftliche ›Dystopieforschung‹ gibt es bislang also gerade hinsichtlich einer theoretisch-konzeptionellen Basis nicht.

27 Sein Projekt *Utopian Literature in English: An Annotated Bibliography from 1516 to the Present* ist digital verfügbar und wird laufend aktualisiert. Online abrufbar unter: <https://openpublishing.psu.edu/utopia/home> (letzter Abruf am 21.09.2021).

28 Die aktuell gängigste Definition stammt von Sargent und lautet: [A dystopia is] a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived. (Sargent, *Three Faces*, S. 10).

29 Ein Vergleich von Sargents Utopie- und Dystopiedefinition macht diese Herangehensweise beispielhaft deutlich. Eine Utopie definiert Sargent folgendermaßen: [A utopia is] a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than the society in which that reader lived. (Sargent, *Three Faces*, S. 9).

30 So wird beispielsweise auch bei Sargents Definitionsansätzen die Utopiedefinition der Dystopiedefinition wie selbstverständlich vorangestellt. Mehr noch: Der Definitionsaufbau ist bei Sargent erkennbar auf die Utopie (in der Tradition von Thomas Morus' *Utopia*) zugeschnitten und wird dann – anhand eines simplen Vorzeichenwechsels – auch auf die Dystopie angewendet. Diese angenommene, nicht hinterfragte Analogie zwischen Utopie und Dystopie bestimmt auch in der internationalen Forschung bis heute den Blick auf die Dystopie: »Dystopia is not so much the opposite of utopia as its shadow. It emerged in the wake of utopia and has followed it ever since.«, stellt Krishan Kumar noch 2013 fest (Kumar, *Utopia's shadow*, S. 19). In dieselbe Kerbe schlägt Fátima Vieira: »Literary dystopia utilizes the narrative devices of literary utopia« (Vieira, *The concept of utopia*, S. 17).

Das ist freilich nicht primär der interdisziplinären Utopieforschung, sondern vor allen Dingen der Literaturwissenschaft selbst vorzuwerfen, die die Dystopie lange Zeit abschätzig als ›Genre-Literatur‹ mit einem starken Hang zu didaktischer Schwarz-Weiß-Zeichnung betrachtet hat.³¹ Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit legen nahe, dass eine solche Einschätzung insbesondere hinsichtlich der Gegenwartsdystopie überholt ist, dass also die Gattung aktuell nicht nur einen quantitativen Aufschwung erlebt. Es bedarf daher längst einer umfassenden und methodisch eigenständigen literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit der (Gegenwarts-)Dystopie.

Vor allem in drei Monographien wird bislang versucht, dieses Forschungsdesiderat zu beseitigen. Einmal handelt es sich dabei um die Dissertation von Elena Zeißler mit dem Titel *Dunkle Welten. Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert* aus dem Jahr 2008. Zeißlers Verdienst ist es, die Öffnung der Gattung für ›postmoderne‹ narrative Strategien anhand einiger Beispiele erstmals detailliert aufgezeigt zu haben. Alleine schon aufgrund des relativ frühen Erscheinungsjahrs steht ihr allerdings aus heutiger Perspektive nur eine begrenzte Auswahl an relevanten Texten als Untersuchungsbasis zur Verfügung. Verschärft wird dieser Umstand durch ihre Einschränkung auf Romane aus dem britischen Commonwealth. Auch nimmt sie noch keine Differenzierung zwischen Dystopien und Anti-Utopien vor, ebenso wie eine Unterscheidung zwischen allegorisch-dystopischen und extrapolierenden Dystopien bei der Korpusbildung unterbleibt. Aufgrund dieser Probleme stellt ihre Arbeit noch keine befriedigende Auseinandersetzung mit der Gegenwartsdystopie dar, obwohl dort bereits wichtige Impulse enthalten sind.

Bei der zweiten Monographie handelt es sich um die Dissertation von Susanna Layh mit dem Titel *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*, die 2014 erschien. Layh unterscheidet darin bereits zwischen Dystopien und Anti-Utopien.³² Ausgehend von Zeißlers Erkenntnissen zur Beeinflussung der Gattung durch die Postmoderne geht es Layh primär um die sogenannte ›kritische Dystopie‹, also um die Integration utopischen Denkens in einzelne Dystopien. Diese ›kritischen Dystopien‹ präsentiert sie als die bislang letzte Evolutionsstufe der Gattung. Wie die vorliegende Arbeit insbesondere bei der Interpretation des Romans *Corpus Delicti*

31 Siehe beispielweise Vieiras Beschreibung der Dystopie in *The Cambridge Companion to utopian literature*: But although the images of the future put forward in dystopias may lead the reader to despair, the main aim of this sub-genre is didactic and moralistic: images of the future are put forward as real possibilities because the utopist wants to frighten the reader [...]. (Vieira, *The concept of utopia*, S. 17). Vieira bezieht sich hier auf die Dystopie allgemein. Alle Elemente dieser Darstellung werden mit Blick auf die Gegenwartsdystopie in der vorliegenden Arbeit zumindest teilweise verworfen.

32 Vgl. Layh, *Finstere neue Welten*, S. 27.

(der auch in Layhs Textkorpus enthalten ist) argumentieren wird, entgehen ihr dabei jedoch wesentliche thematische und narrative Spezifika der Gegenwartsdystopie, die weit über die bloße Integration utopischer Elemente hinausgehen. Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit überschneiden sich daher sogar stärker mit Zeißlers älterer Darstellung als mit Layhs Studie.

Beiden Untersuchungen ist zudem gemein, dass sie sich nicht ausreichend von den Dystopie-Konzeptionen der interdisziplinären Utopieforschung lösen und somit keine wirklich tragfähige theoretische Basis für ihren literaturwissenschaftlichen Ansatz haben. So finden beispielsweise beide Arbeiten keinen Definitionsansatz für die Dystopie, der sich von der Einbeziehung einer ›Autorintention‹ entscheidend freimachen würde (vgl. 2.3). Auch lassen in beiden Fällen bereits die Titel *Dunkle Welten* bzw. *Finstere neue Welten* erahnen, dass das gängige Konzept der Dystopie als pessimistische, sorgenvoll-triste Gattung dort nicht grundlegend hinterfragt wird.

Inhaltlich differenzierter und aktueller ist die 2021 erschienene Dissertation Annika Gonnermanns mit dem Titel *Absent Rebels: Criticism and Network Power in 21st Century Dystopian Fiction*. Gonnermann arbeitet darin bereits wichtige Aspekte heraus, durch die sich die Dystopie der Gegenwart von der Dystopie der Nachkriegszeit inhaltlich unterscheidet. Die Ersetzung des Staates durch Großkonzerne als die primären Aggressoren oder das fehlende Aufbegehren durch die Hauptfiguren ist hierbei vor allem zu nennen. Die vorliegende Arbeit wird sich mit Gonnermanns Befunden auseinandersetzen, diese weiter ausdifferenzieren und an mehreren Stellen auch in Frage stellen (vgl. 5.1). Andere inhaltliche Aspekte, die in der vorliegenden Arbeit als zentral herausgearbeitet werden – wie etwa die konstruktive Seite der Gegenwartsdystopie –, kann Gonnermann anhand ihrer Textbasis nicht erkennen (vgl. 3.4). Was die konzeptionelle Arbeit am Begriff ›Dystopie‹ angeht, greift ihre Arbeit weitestgehend auf jene bereits bestehenden Ansätze zurück, die hier bereits problematisiert wurden.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Erforschung der Gegenwartsdystopie einerseits noch notwendigerweise lückenhaft ist, weil es sich um ein relativ junges Phänomen handelt. Andererseits erschließen die wenigen Studien, die sich bislang mit dem Thema auseinandersetzen, die Gattung aus methodisch-theoretischen oder inhaltlichen Gründen nur bedingt.

Korpusbildung und Methodik

Damit nun zur Herangehensweise dieser Arbeit und zwar zunächst zur Korpusbildung. Eine Beschränkung des Textkorpus auf einzelne Nationalliteraturen, wengleich in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Dystopien nicht unüblich, findet in der vorliegenden Arbeit nicht statt, da eine solche die

grenzüberschreitenden Aspekte der Gegenwartsdystopie ignorieren würde.³³ Bereits in den einzelnen Romankonzeptionen ist ein internationaler Ansatz teilweise offensichtlich – im Falle von *Blackout* etwa ist das gesamte, miteinander verbundene Stromnetz Europas von Sabotageattacken betroffen. Doch auch wenn sich das Szenario einer zeitgenössischen Dystopie auf die Gesellschaft eines klar zu umgrenzenden Nationalstaats beschränkt, sind die dabei verhandelten Themen doch in einem hohen Maße übertragbar. Zukunftsentwürfe, die aktuelle Trends einer bestimmten westlichen Gesellschaft extrapolieren, sind in der Regel zumindest auch in den anderen Ländern des Westens von Interesse, weil die meisten dieser Trends dort in ähnlicher Weise zu beobachten sind.

Dieser ›Westen‹³⁴ wird in der vorliegenden Arbeit somit zwar nicht als ein homogener, aber doch als eng verwobener Kulturraum betrachtet – und der gegenwärtige Boom der Dystopien als spezifisches Phänomen dieses Kulturraums. Dass im Folgenden (fast) alle analysierten Werke dieser ›westlichen‹ Welt entstammen, ist daher keinesfalls als implizite Befürwortung eines kruden Okzidentalismus zu verstehen, sondern beruht auf inhaltlichen Gründen. Was die ›westlichen‹ Gesellschaften nämlich gemein haben und sie von anderen Kulturkreisen unterscheidet, ist, dass sie schon vor mehreren Jahrzehnten stabile Wohlstands- oder gar Überflusgesellschaften hervorgebracht haben. Gerade dieser langanhaltende und historisch einzigartige Wohlstand weiter Bevölkerungsschichten scheint eine große Rolle bei der Erlahmung der utopischen Energien in diesen Gesellschaften zu spielen (vgl. 7.3). Tatsächlich entfaltet utopisches Denken in anderen Kulturkreisen weiterhin sein großes politisches Potential.³⁵ Wie sich im Laufe der Textanalysen immer wieder erweisen wird, ist es dagegen gerade das Fehlen solch antriebs- und orientierungsspendender Utopien, das heute in den ›westlichen‹ Dystopien häufig problematisiert wird. Weil also der Status des utopischen und damit auch des dystopischen Denkens

33 Um eine möglichst allumfassende Lesbarkeit der Arbeit zu erreichen, sind alle fremdsprachigen Texte, außer englischsprachige, in ihren jeweiligen deutschen Übersetzungen zitiert. Im Falle des russischsprachigen Romans konnte dabei leider nicht kontrolliert werden, ob die Übersetzung dem Originaltext gerecht wird. Es erschien für den Horizont der Arbeit dennoch gewinnbringend, den Text mit einzubeziehen.

34 *Cum grano salis* sind damit hier die Länder Europas, die übrigen G7-Staaten, sowie Australien gemeint. Aus nachvollziehbaren Gründen hat der Postkolonialismus in den letzten Jahrzehnten eine einseitige Fokussierung in den Geisteswissenschaften auf diesen ›westlichen‹ Kulturraum kritisiert. Für die vorliegende Arbeit war eine solche aufgrund der anderen gesellschaftlichen Ausgangssituationen in ›nichtwestlichen‹ Kulturkreisen dennoch unverzichtbar. Eine Beschäftigung mit der Rolle von Utopien und Dystopien in anderen Kulturkreisen wäre sicherlich ebenso relevant, müsste aber von anderen Prämissen ausgehen.

35 Man vergleiche etwa, welche immense Bedeutung dem sogenannten ›Chinesischen Traum‹ in der Volksrepublik China aktuell zukommt. Zum einhundertsten Geburtstag der Volksrepublik, also im Jahr 2049, will China die führenden Industriestaaten (mindestens) eingeholt und für Wohlstand in seiner gesamten Bevölkerung gesorgt haben.

innerhalb und außerhalb des ›Westens‹ so unterschiedlich ist, wird die hier untersuchte Gegenwartsdystopie zwar als transnationales, nicht aber als globales Phänomen betrachtet. Die Zusammensetzung des Textkorpus trägt diesen Überlegungen Rechnung.

Ebenso verkürzt wie eine Betrachtung des Booms als rein nationales wäre seine Betrachtung als rein literarisches Phänomen. Ein intermedialer Ausblick soll daher den Untersuchungsgegenstand auch in dieser primär literaturwissenschaftlichen Arbeit in einem breiteren Kontext beleuchten und der Frage nachgehen, welche der in den Textanalysen herausgearbeiteten Ergebnisse intermedial übertragbar sind.

Die Romane und Filme, die in das Korpus der Arbeit aufgenommen wurden, sind natürlich quantitativ zu wenige, um als Basis für eine abgeschlossene Darstellung der Gegenwartsdystopie dienen zu können. Allerdings hat die Verbreitung der Gattung in den letzten Jahrzehnten solche Ausmaße angenommen, dass nicht nur eine vollumfängliche Analyse aller zugehörigen Texte, sondern bereits eine vollumfängliche Sichtung oder bibliographische Erfassung dieser unmöglich geworden ist – worauf sowohl Sargent als auch Claeys nachdrücklich verweisen.³⁶ Daher erscheint es besser, sich dem relevanten, aber untererforschten Phänomen der Gegenwartsdystopie zumindest ausschnittsweise zu nähern, als vor der Textmasse von vorneherein zu kapitulieren.

Die Texte, anhand derer die vorliegende Arbeit zu ihren Ergebnissen kommt, sind zudem alles andere als ›Durchschnittsdystopien‹, die eine Art von repräsentativer Erhebung als Ersatz für die unmögliche lückenlose Erfassung gestatten würden. Es sei hier ausdrücklich darauf hingewiesen, dass etwa Lepores These eines die Gegenwartsdystopie durchdringenden ›Radikalpessimismus‹ nicht zuletzt auch auf eine andere Textauswahl zurückzuführen sein könnte.³⁷ Anders als Lepore, die sich nur auf englischsprachige Texte der Jahre 2016 und 2017

36 Gregory Claeys beschreibt in seiner tonangebenden *Natural History* der Dystopie das Feld der literarischen Neuerscheinungen als so groß, dass selbst der größte Kategorisierungsversuch der Gegenwartsdystopie kaum mehr möglich ist (vgl. Claeys, *Dystopia*, S. 447). Auch der Einleitung Sargents zu seiner umfassenden Bibliographie der utopisch-dystopischen Gattung im englischsprachigen Raum kann die Schwierigkeit einer solchen Unternehmung entnommen werden. Die Einleitung ist online abrufbar unter: <https://openpublishing.psu.edu/utopia/content/introduction> (letzter Abruf am 21.09.2021).

37 Lepore bezieht sich auf die Romane *NK3* (Michael Tolkin, 2017), *American War* (Omar El Akkad, 2017), *Underground Airlines* (Ben H. Winters, 2016), *The Book of Joan* (Lidia Yuknavitch, 2017) und *Walkaway* (Cory Doctorow, 2017). Lepore wählt also einen sehr kleinen Zeitabschnitt und betrachtet die zu diesem Zeitpunkt gerade neu erschienenen Texte. Die vorliegende Arbeit versammelt dagegen Texte aus gut zwei Jahrzehnten. So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass sich die Gattung durch diesen zweiten Ansatz in größerer Vielfalt zeigt. Umso problematischer erscheint jedoch Lepores Versuch, allgemeingültige Aussagen über eine ganze Gattung aus der bloßen Lektüre von sechs fast synchron erschienenen und allgemein kaum bekannten Romanen zu gewinnen.

bezieht, versucht diese Arbeit jedoch, ein möglichst vielfältiges Textkorpus hinsichtlich geographischer, chronologischer und thematisch-konzeptioneller Gesichtspunkte zusammenzustellen. Dennoch stehen im Folgenden natürlich alle Thesen über ›die‹ Dystopie der Gegenwart unter dem Vorbehalt eines – bei weitem – nicht vollständig in die Arbeit integrierten Untersuchungsfeldes.

Mit Blick auf die thematisch-konzeptionellen Gesichtspunkte der untersuchten Romane unterscheidet die vorliegende Arbeit vier Kategorien: Erstens Dystopien, die kritisch auf die Erlahmung gesellschaftlich wirksamer utopischer Energien reagieren und in denen gerade das Fehlen gesellschaftlicher Leitutopien zum Ausgangspunkt einer dystopischen Extrapolation wird; zweitens Dystopien, die kontrastierend dazu als Anti-Utopien interpretiert werden können, die also noch eher ›klassisch‹ den Umschlag einer Gesellschaftsutopie in ihr Gegenteil zu zeigen versuchen; drittens (weitere) Dystopien, die durch ihren Verkaufserfolg das Gesicht der Gattung in der Öffentlichkeit mitgeprägt haben; viertens Romane, deren gesellschaftliche Gegenentwürfe nicht (nur) auf der Extrapolation realer Trends beruhen und die daher keine Dystopien im engeren Sinne darstellen (vgl. 2.3), die aufgrund ihrer Konzeption oder Thematik aber dennoch im Gattungskontext bedeutsam sind. Diese vier Grobkategorien werden durch die Korpusbildung abgedeckt, wobei immer zu bedenken bleibt, dass es sich hier nicht um ganz trennscharfe Einteilungen handelt.

Methodisch macht es sich die vorliegende Arbeit zur Aufgabe, literaturwissenschaftliche Prinzipien (wie etwa die Interpretation von Texten unabhängig von einer möglichen ›Autorintention‹) auf die Theorie der Dystopie erstmals durchgängig anzuwenden. Die so erarbeitete Theorie der Gattung wird dann als allgemeine Basis für die Einzelanalysen herangezogen. Daneben soll jedoch auch je nach Text der Frage nachgegangen werden, welche konkreten Trends der realen Welt in den Romanen jeweils aufgegriffen und extrapolierend umgeformt werden; komplementär hierzu auch, durch welche narrativen Mittel die Dystopien eine Wirkung auf den öffentlichen Diskurs zu entfalten suchen.

Eng mit dieser Herangehensweise verbunden ist ein zweiter methodischer Ansatz: Die vorliegende Arbeit ist nicht nur als historisch-einordnende Darstellung, sondern – und mit einer gewissen Emphase – auch als gesellschaftswissenschaftliche Analyse konzipiert. Wer von der Literaturwissenschaft gesellschaftliche Relevanz einfordert, der fordert prinzipiell wohl nicht zu viel. In diesem Sinne liegen Relevanz und Reiz der vorliegenden Arbeit hoffentlich auch darin, über den Blick auf die Literatur eine Perspektive auf unsere Gegenwart insgesamt geboten zu bekommen. Die häufige Integration philosophischer, soziologischer und politikwissenschaftlicher Theoriekonzeptionen in die einzelnen Kapitel soll dieser Zielsetzung entsprechen. Wenn die sich daraus ergebende Darstellung dann auch für andere, nicht-literaturwissenschaftliche Fächer von