

Einige Definitionen

Bevor wir unseren Rundgang beginnen, vorab einige notwendige Begriffsklärungen: Der Begriff der »Utopie« ist alles andere als eindeutig; er wird von Literaturwissenschaftlern, SF-Experten und -Fans sowie Philosophen, Soziologen und Politologen verwendet und kann je nach Kontext sehr unterschiedliche Dinge bedeuten. Mal ist eine literarische Gattung gemeint, mal ein politisches Programm, und wenn man umgangssprachlich von einer Idee sagt, sie sei utopisch, meint man damit, dass sie im Grunde nicht-realisiertbar, das Produkt eines Träumers ist.

Ich werde den Begriff der Utopie hier relativ eng fassen und mich diesbezüglich vor allem an Morus und dessen Nachfolgern orientieren: In diesem Verständnis ist eine Utopie ein erzählender Text, der die Beschreibung eines perfekten oder zumindest besseren als das gegenwärtige Staatswesens enthält. Diese Definition ist nicht sonderlich spektakulär, aber legt bereits einige wichtige Punkte fest.

Die Utopie ist eine Erzählung: Von »Utopia« und dessen direkten Nachfolgern »Civitas Solis« (1623) und »Nova Atlantis« (1627) über Bellamys »Looking Backward«, Morris' »News From Nowhere« (1890), Charlotte Perkins Gilmans »Herland« (1915) bis zu B.F. Skinners »Walden Two« (1948) – die Beschreibung des utopischen Staates ist stets in einen narrativen Rahmen eingebettet, der fast immer die Form eines Berichtes hat: Ein Reisender erzählt vom Besuch in der utopischen Stadt. Dieser Reisende kann ein Gefährte Amerigo Vespuccis sein wie bei Morus oder auch ein Mensch der Gegenwart, der nach langem Schlaf in der Zukunft aufwacht, wie dies bei Bellamy und Morris etwa der Fall ist.

Die Utopie beschreibt eine Gesellschaftsordnung: Das zentrale Element jeder Utopie ist eine Beschreibung des jeweiligen Staatswesens. Wie ist die Gesellschaft des utopischen Staates aufgebaut, wie sind Arbeit, Besitz, Politik, Familie, Ausbildung und Justiz organisiert? Oft sind die Ausführungen mit konkreten geographischen und architektonischen Beschreibungen – und manchmal auch Zeichnungen und Karten – verbunden; wo liegt der Staat, wie sieht er aus, etc.

Aus diesen beiden Punkten folgt: **Die Utopie ist eine hybride Gattung.** Obwohl sie einen narrativen Rahmen hat und obwohl sie er-

zählerischen Konventionen folgt, ist sie alles andere als »reine« Literatur. Sie ist eine Mischform aus Erzählung und philosophischer Diskussion.² Die in der Utopie erzählte Geschichte ist fast immer die einer »Bekehrung: Der Reisende, der erstmals den utopischen Staat erblickt, wird von einem Ansässigen herumgeführt und in langen Gesprächen allmählich von der Überlegenheit der neuen Staatsordnung überzeugt. Es sind diese Gespräche, die oft zu seitenlangen Quasi-Monologen des Ortskundigen werden können, die den eigentlichen Kern der Utopie ausmachen; in ihnen wird die perfekte Gesellschaftsordnung vorgestellt und argumentativ gestützt.

Bereits jetzt dürfte klar sein, warum es keine utopischen Filme gibt, wenn man diese Definition anlegt: Utopien besitzen keine filmtaugliche Handlung. Seitenlange Monologe sind nicht der Stoff, aus dem Hollywood für gewöhnlich Blockbuster macht. Zu diesem strukturellen Merkmal kommt ein inhaltliches hinzu: So unterschiedlich die verschiedenen Utopien auch sein mögen, so gibt es doch zwei Aspekte, die allen gemein sind: Die Vision einer konfliktfreien Gesellschaft, in der das Eigentum meist verstaatlicht ist, und der Entwurf eines utopischen Menschen, dem negative Eigenschaften wie Neid, Hass und Gier, aber auch abweichendes Gedankengut, sprich: Originalität fehlen.³ Oder noch zugespitzter: »der utopische Mensch [ist] letzten Endes negativ bestimmt, es fehlt ihm die besondere Individualisierung.«⁴

Zusammengefasst: In der Utopie wird vor allem geredet, es existiert kein dramatischer Konflikt, da es ja auch keine echten Probleme gibt, und ein Held, der irgendwie aus der Menge herausragt, fehlt ebenfalls. Somit ist die Utopie die eigentliche Antithese zum Hollywoodfilm, in dem normalerweise Figuren mit klar definierten Eigenschaften allen Hindernissen trotzen, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen.

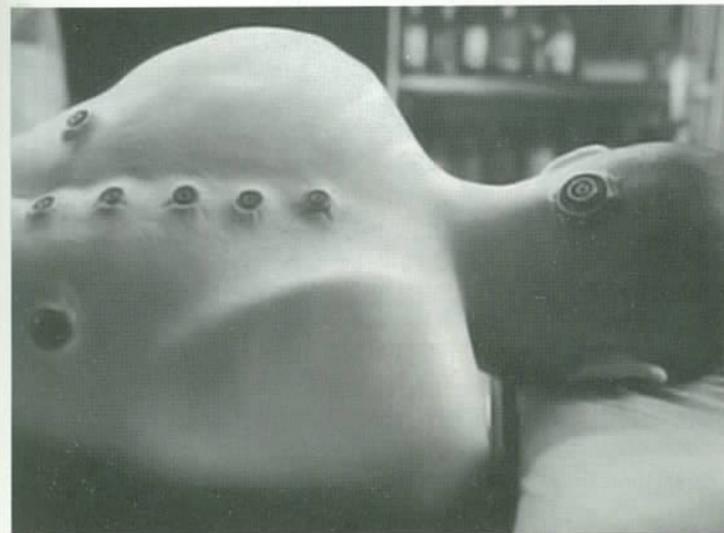
Kampf der Individualität

Die Utopie ist im Gegensatz zum Hollywoodfilm, in dem stets ein Einzelner um sein Glück kämpft, eine anti-individualistische Gattung: Ihre eigentliche Grundidee ist, dass ein glückliches Leben nicht etwas ist, was der Einzelne erreichen muss, sondern dass dies

vom Staat gewährleistet werden muss und kann. Durch überlegene Organisation, durch ein rational geplantes Gemeinwesen kann der Staat die optimalen Bedingungen für jeden seiner Bürger schaffen. Dies mag zwar ein schönes Ideal sein – manche würden wohl bereits dies bestreiten –, doch die Crux liegt hier natürlich in der Frage, woher der Staat denn wissen soll, was für den einzelnen Bewohner am besten ist. Und genau dies ist der Punkt, an dem die meisten klassischen Utopien aus heutiger Sicht zu einer zweiseitigen Angelegenheit werden: Es ist einzig der Erfolg, der der Utopie recht gibt. Die Tatsache, dass der von außen hinzugekommene Berichterstatter nur glücklichen Menschen begegnet, überzeugt ihn schließlich von der Großartigkeit des utopischen Staates.

Nicht zufällig präsentieren sich die klassischen Utopien in der Regel schon im abgeschlossenen Zustand: Der perfekte Staat funktioniert und bringt die perfekten Bürger hervor, die er benötigt – oder *vice versa*. Dabei ist die eigentlich interessante Frage doch, wie man zu einem so perfekten Staatsgebilde kommt, wie die Übergangsphase aussieht, wie man die Utopie erbaut. Was ist mit all den Leuten geschehen, die sich in der Aufbauphase der neuen Staatsordnung widersetzt haben, in was für einem Prozess hat man den perfekten Staat entwickelt?²⁵

Es gibt den oft zitierten Spruch, dass in einer Utopie als Erstes die Utopisten hingerichtet würden, denn im perfekt funktionierenden Staat sind Träumer, die alternative Zustände herbeisehnen, nur Störfaktoren. Die klassische Utopie ist statisch und totalitär, und für Einwohner, die mit ihr nicht zufrieden sind, wird sie zwangsläufig zur Dystopie. Ganz im Gegensatz zu ihrer Schwester ist die Dystopie eine individualistische Gattung; wofür sie in der Regel einsteht, ist das Recht des Einzelnen, sich von der Masse zu unterscheiden. Die Rebellion einiger weniger Unangepasster gegen ein menschenverachtendes System liefert der Dystopie auch gleich den Plot, der der Utopie gewöhnlich fehlt. Damit bedient sie auch die gängigen Muster des Kinos, und so ist es nur folgerichtig, dass das Aufbegehren einer nonkonformistischen Hauptfigur gegen die totalitäre Gesellschaftsordnung längst zu einem Topos des SF-Films geworden ist; von *Star Wars* (1977) bis *Matrix* (1999) kämpft stets eine Handvoll Rebellen gegen das übermächtige Reich des Bösen.



Die »Wirklichkeit« ist zweimal grausam – in *Matrix* erwacht Neo, der neue Adam, aus einer unheimlichen Fiktion in eine unwirtliche Realität.

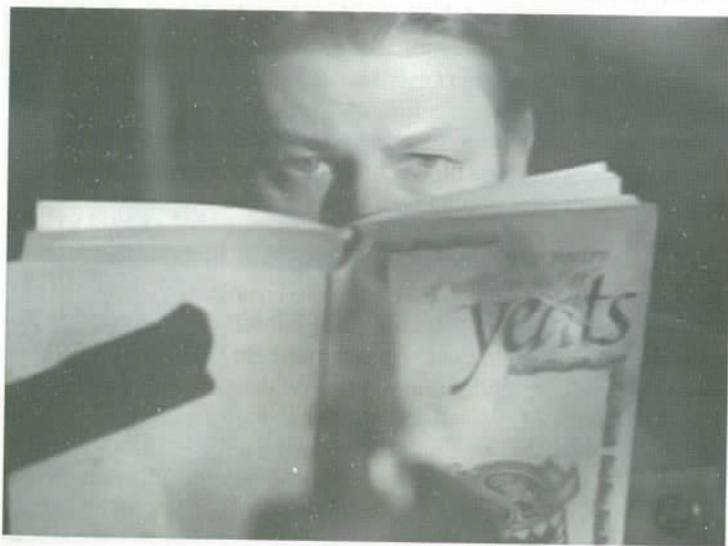
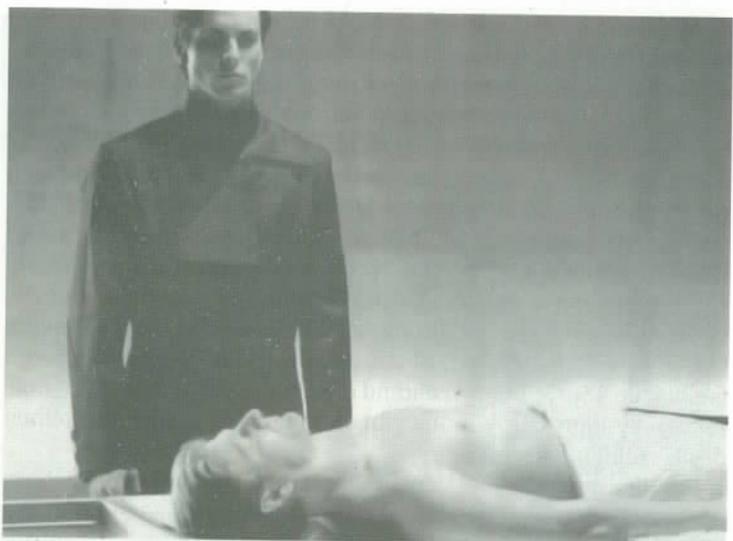


George Lucas' Star Wars zeigt archetypische Konstellationen in einem utopischen Rahmen.

Mit ihrem individualistischen Helden kommt die Dystopie nicht nur dem hollywoodschen Helden-Ideal des Einzelkämpfers entgegen, sie zielt auch direkt ins Herz der Utopie, deren implizite Voraussetzung stets ist, dass das Wohl der Gemeinschaft auch das Glück des Einzelnen nach sich zieht. Doch gerade dieser Einzelne ist es, der in der Dystopie rebelliert. Fast alle Dystopien können in diesem Sinne als »umgedrehte« Utopien verstanden werden, denn die Gesellschaften, die die beiden Gattungen entwerfen, sind in wesentlichen Punkten identisch: Es sind stets zentral gesteuerte Gesellschaften, in denen sich das Individuum zugunsten der Allgemeinheit einer rigiden Ordnung zu unterwerfen hat. Was beide Gattungen charakterisiert, ist der grundsätzliche Widerspruch von Freiheit und Sicherheit.⁶ Während die Utopie der Stabilität des politischen Systems den Vorrang gibt, betont die Dystopie die Freiheit des Einzelnen.

So offensichtlich die Verwandtschaft der Gattungen im Kern auch sein mag, in der konkreten Ausgestaltung zeigen sich große Unterschiede, denn der hybride Charakter der Utopie ist in der Dystopie meist nur noch latent vorhanden. Anders als die Utopie muss sie ihre Gesellschaftsordnung nicht systematisch beschreiben. Die Utopie muss den Leser von ihrer Tauglichkeit überzeugen, und dies tut sie in der Regel durch Vollständigkeit: Indem sie die neue Gesellschaftsordnung möglichst gründlich beschreibt. Die Dystopie dagegen muss bloß schrecklich erscheinen, und dazu reichen schon ein paar prägnante unmenschliche Eigenschaften.

Dennoch gibt es auch Ähnlichkeiten im Plot: Die Utopie ist, wie bereits erwähnt, oft als Reisebericht angelegt, in der Regel werden einem staunenden Außenstehenden die Errungenschaften der perfekten Welt vorgeführt. Die Rolle des Führers (für Leser oder Zuschauer) übernimmt in der Dystopie meist ein Unangepasster. Dies kann ein Außenstehender sein wie der Wilde in »Brave New World«, ein stiller Rebell wie Winston Smith in »Nineteen Eighty-Four«, oft ist es aber ein vorbildliches Mitglied der jeweiligen Schreckenswelt, das die Schlechtigkeit der Welt aus eigenem Antrieb erkennt. So dreht sich auch der Plot der Dystopie oft um eine Bekehrung, doch während der Außenstehende in der Utopie lernt, sich in die offensichtlich überlegene Gesellschaftsordnung zu integrieren, erkennt der dystopische Held die Schlechtigkeit des Systems, dem



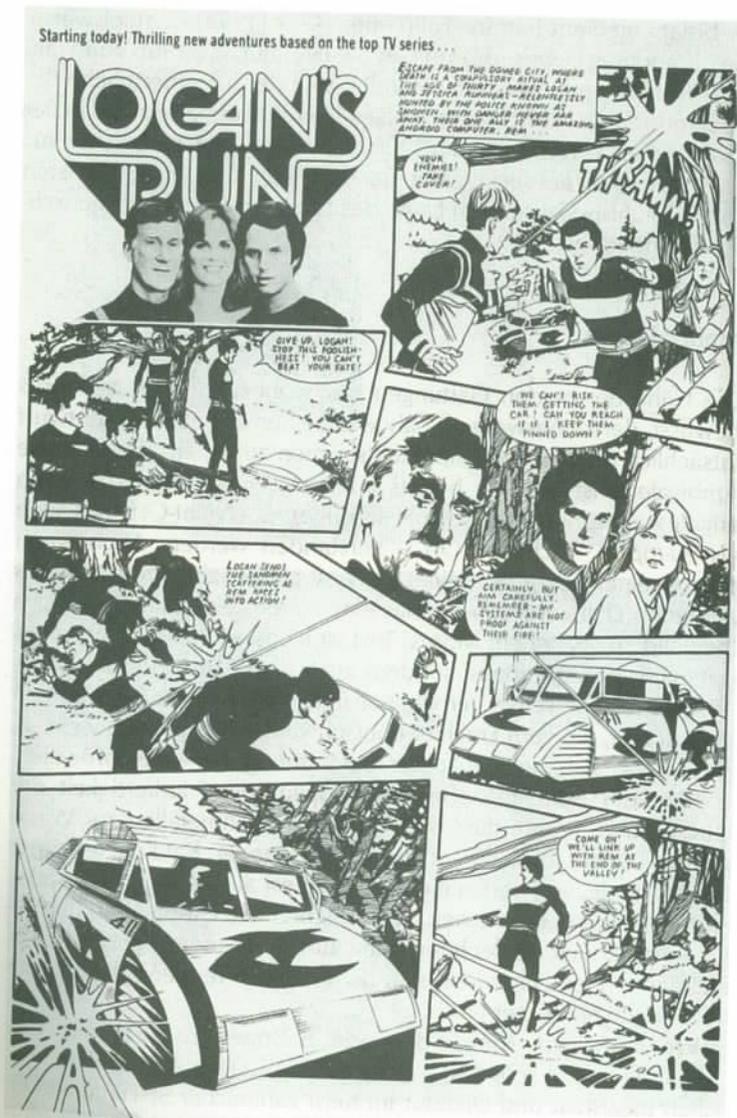
In Equilibrium sind Gefühle polizeilich verboten. Wehe dem, der sich gar mit Poesie erwischen lässt!

er bislang gedient hat: In »Fahrenheit 451« (1953) beispielsweise, Ray Bradburys Liebeserklärung an die Literatur, die 1966 von François Truffaut verfilmt wurde, wandelt sich der hauptberufliche Bücherverbrenner Montag zum innigen Literaturliebhaber. Und in der Gesellschaft von *Equilibrium* (2002), in der Gefühle jeglicher Art verboten sind, entdeckt einer der loyalsten und erfolgreichsten »Anti-Gefühlspolizisten« im Laufe des Films die Schönheit menschlicher Emotionen.

Ambivalenzen

Die Nähe der beiden Gattungen war wohl schon bereits Morus bewusst, der keineswegs so naiv war, seinen Gesellschaftsentwurf tatsächlich für die beste aller Staatsformen zu halten. Eine gewisse Ambivalenz ist nämlich bereits im Titel seines Werkes deutlich angelegt: »Utopia« kann sowohl als *ou-topos* – Nicht-Ort – als auch als *eu-topos* – schöner Ort – verstanden werden. Auch wenn Morus seinen Text sicher nicht als Dystopie konzipiert hat, wäre es auf jeden Fall voreilig, »Utopia« eins zu eins als politisch-soziales Idealbild zu verstehen: Morus' Text ist nicht nur der Entwurf eines optimalen Staatsaufbaus, sondern auch eine Satire auf die zeitgenössischen politischen Verhältnisse in England. Viele Einrichtungen der Utopier, die vom Erzähler überschwänglich gepriesen werden, entpuppen sich bei genauerer Betrachtung als widersprüchlich. So lobt der Berichterstatter Hythlodæus die Friedfertigkeit der Utopier und betont, dass diese nur in Ausnahmefällen zur Waffe greifen. Doch folgt darauf gleich ein ganzer Katalog legitimer Kriegsgründe, von denen einige zumindest aus heutiger Sicht alles andere als lauter erscheinen. So betrachten die Utopier ihre überlegene Verfassung als Rechtfertigung, um jedes andere Volk zu kolonialisieren. Deutlicher lässt sich die totalitäre Tendenz der Utopie kaum noch hervorheben.

Wenn wir von Morus den weiten Bogen zu SF-Filmen des 20. Jahrhunderts schlagen, sehen wir, dass diese Ambivalenz zwischen Idealstaat und Diktatur im Kern zahlreicher SF-Filme steckt. Nehmen wir *Logan's Run* aus dem Jahre 1976: Im Grunde eine durchaus angenehme Welt, die uns da präsentiert wird; alle sind



Marvel brachte 1977 zu Logan's Run eine begleitende Comic-Serie heraus.

jung und schön, es herrscht kein materieller Mangel, dafür freie Liebe. Sind das nicht utopische Verhältnisse? Wer möchte nicht in so einer Welt leben? Natürlich hat dieses sorgenfreie Leben seinen Preis: Das Leben endet mit dreißig, wer älter wird, den erwartet eine öffentliche Hinrichtung. Michael Andersons Film steht diesbezüglich ganz in der Tradition von Huxleys »Brave New World« (1932). Auch die Welt, die Huxley beschreibt, ist hoch technisiert, frei von Kriegen und sexuell freizügig. Während man sich in *Logan's Run* per Teleportationslotterie einen Bettgefährten nach Hause holt, mit dem man dann ein paar nette Stunden verbringt, veranstaltet der Staat in »Brave New World« öffentliche Drogen- und Sexpartys.

Dies sind die eigentlichen Spaßgesellschaften; hier wird der oberflächliche Rausch staatlich verordnet: paradiesische Zustände, solange man ins Raster dieser Staaten passt. In der tschechischen Produktion *Der Mann aus dem 1. Jahrhundert* (1961) reist ein Arbeiter aus dem 20. Jahrhundert knapp 500 Jahre in die Zukunft, in eine Welt, in der das sozialistische Paradies realisiert wurde. Geld wurde abgeschafft, alles, was sich ein Mensch wünschen könnte, wird von einer Maschine augenblicklich synthetisiert. Egoismus und Neid sind Krankheiten, die kuriert werden können. Diese Welt ist so perfekt, dass einer ihrer Bewohner erklärt, dass er gerne Zwiebeln schneiden würde, weil er sonst ja überhaupt nie weinen könnte. Der zeitreisende Protagonist, ein simpler Handwerker, erkennt die Tragweite der Veränderungen nicht. Obwohl er alles haben kann, bleibt er auf seinen eigenen Vorteil bedacht und ist nur daran interessiert, schönere Kleider oder ein größeres Auto als die anderen zu haben. Dass Statusfragen in dieser Welt niemanden mehr interessieren, will ihm nicht in den Kopf, und so bleibt ihm am Ende nur die Flucht aus dieser Welt, für die er offensichtlich noch nicht reif ist.

Die Schwierigkeiten, sich als Außenstehender in der utopischen Welt zu integrieren, werden in *Der Mann aus dem 1. Jahrhundert* als harmlose Komödie inszeniert, aber es ist genau dieser Konflikt, der die Handlung der Dystopie antreibt. Wer wie die Hauptfigur von *Logan's Run* die dreißig überschreitet, hat ebenso ein Problem wie Huxleys Protagonist Bernard Marx, der auf seinem Recht besteht, unglücklich zu sein, und damit nicht nur das Weinen beim Zwiebeln schneiden meint. Individualismus ist der Todfeind der Uto-



THX 1138 war George Lucas' erster Spielfilm.

pie, oder anders herum: Aus der Sicht des Individualisten wird jede Utopie zur Dystopie. In der Utopie muss sich der Einzelne dem Ganzen bis zur Selbstaufgabe unterordnen, und genau hier haken zahlreiche dystopische Filme ein.

Das Bild der einheitlichen Masse, die stumpf ausführt, was man ihr befiehlt, ist wahrscheinlich das zentrale visuelle Motiv der filmischen Dystopie. Die Bewohner der Untergrundstadt in *THX 1138* (1971) etwa sind kahl rasiert und tragen alle die gleiche Einheitskleidung. Identische Kleidung als Auslöschung der Individualität – was in allen Armeen der Welt praktiziert wird, zieht sich als Signum des Totalitären durch die gesamte Filmgeschichte: Von *Metropolis* (1927) über *Logan's Run* und *THX 1138* bis zu *Equilibrium* und *The Island* (2005): In keinem dieser Filme darf das Bild der uniformen Menschenmassen fehlen. Verblödet und abgestumpft trotten die Menschen dahin und merken gar nicht, wie schlecht es ihnen geht; das merken nur die Rebellen, die deshalb auch nicht die Unterstützung der breiten Massen haben. Aus der Sicht des Utopisten sind diese Rebellen freilich Terroristen, und was der dystopische Held für unmenschliche Gleichschaltung hält, ist notwendig, um gesellschaftliche Stabilität zu garantieren.

Dass Utopie und Dystopie nur eine Frage der Perspektive sind, haben wenige so deutlich gesehen und literarisch zum Ausdruck gebracht wie George Orwell: Sein »Nineteen Eighty-Four« ist nicht nur ein verzweifelter Aufschrei eines zutiefst enttäuschten Linken über die verratenen Ideale der Revolution, sondern richtet sich gegen jede Form von umfassendem Gesellschaftsentwurf. Seien es Sozialismus oder Nationalismus – wohl die beiden wirkungsreichsten Staatsideen des 19. und 20. Jahrhunderts –, beide haben sich in Orwells Augen endgültig diskreditiert. Die Hoffnungslosigkeit ist bei Orwell total; die Rebellion der Hauptfigur Winston und seiner Geliebten Julia war, wie sich zum Schluss herausstellen wird, von Anfang an sinnlos. Winston gesteht unter Folter alles und verrät sogar seine Julia. Ihm bleibt nur eine Genugtuung: Wenn er exekutiert wird – das hat er sich fest vorgenommen –, wird er Big Brother, den sagenhaften Diktator, der alles überwacht und den man doch nie sieht, aus tiefstem Herzen hassen. Doch Ingsoc, die herrschende Partei im Megastaat Ozeanien, kommt dem utopischen Ideal in grausamer Konsequenz nach und beglückt jeden; am Ende, als Winston erschossen wird, erkennt er, dass auch er Big Brother liebt.

Diese Ambivalenz, die Orwell in seinem Roman auf die Spitze treibt, zeigt sich auch in den wenigen Filmen, die zumindest teilweise als Utopien bezeichnet werden können, etwa in Frank Capras Verfilmung von John Hiltons »Lost Horizon«: Buch wie Film erzählen die Geschichte einer kleinen Gruppe, die in den Dreißigerjahren aus einem chinesischen Ort, in dem ein Bürgerkrieg tobt, unter rätselhaften Umständen nach Tibet entführt wird. Nach einem Flugzeugabsturz hoch oben in den Bergen finden sie im Kloster Shangri-La Zuflucht. An diesem Ort, der von der Welt komplett abgeschieden ist, lebt man in Ruhe und Eintracht. Das meditative Leben, ganz ohne Aufregung und Ärger, in Harmonie mit sich und der Welt, führt zu einer sehr viel höheren Lebenserwartung; als der Gründer des Klosters im Laufe des Romans stirbt, hat er ein Alter von gut 200 Jahren erreicht.

Obwohl der Film in einigen Punkten von der Vorlage abweicht – vor allem was die Figuren betrifft, die gemeinsam mit dem Protagonisten Conway in Shangri-La landen –, übernimmt er doch die grundsätzliche Ambivalenz von Hiltons Roman: Sowohl Conway

als auch seine Begleiter fühlen sich in dem Kloster so wohl, dass sie es gar nicht mehr verlassen wollen – bis auf eine Ausnahme: Ein junger Mann – im Roman Conways Vizekonsul, im Film sein Bruder – hält es im vermeintlichen Paradies nicht aus und will um jeden Preis weg. Die Ruhe und Abgeschiedenheit, die seine Begleiter schätzen lernen, sind ihm ein Graus, er will zurück in die Zivilisation und glaubt nicht an die Möglichkeit eines verlängerten Lebens. Es ist bezeichnend, dass nie ernsthaft erwogen wird, ihm diesen Wunsch zu gewähren. Die Bewohner Shangri-Las vertrauen darauf, dass auch dieser junge Heißsporn früher oder später die besänftigende Wirkung des Bergtals erfahren wird – auf Dauer wird die Utopie jeden beglücken, ob er nun will oder nicht. Man tut dem Rebellen zwar keine Gewalt an, aber das ist auch nicht nötig, denn alleine kann er das Tal ohnehin nicht verlassen.

■ Noch zwiespältiger – wenn auch wohl nicht unbedingt so intendiert – gestaltet sich das Ende von *Things to Come* aus dem Jahr 1936. William Cameron Menzies' Film wird gerne als Klassiker des SF-Kinos bezeichnet, gehört aber eigentlich eher in die Reihe der grandios missglückten Versuche. Ursprünglich war der Film als ambitioniertes Prestigeprojekt gedacht, basierend auf H.G. Wells' »The Shape of Things to Come« (1933). In dieser Mischung aus utopischem Roman und »future history« beschreibt Wells in Form einer Chronik die Ereignisse, die zum sozialistischen Weltstaat im Jahre 2106 führen. Ich möchte hier nicht ausführlich darlegen, was bei dieser Umsetzung alles schiefgelaufen ist und warum sich Wells' Buch wohl grundsätzlich nicht zur Verfilmung eignet, sondern nur auf das Ende des Films eingehen.

■ Nach mehreren Umwälzungen lebt die Menschheit in einem technologischen Paradies, angeführt von einer technokratischen Elite. Obwohl kein Mangel herrscht, gibt es Unzufriedene. Das neueste Projekt – eine Kanone, die Menschen auf den Mond schießen soll – dient diesen als Anlass für eine Revolte. Sie fordern ein Ende des technischen Fortschritts, die Idee einer Reise zum Mond sei widernatürlich und ein Zeichen menschlicher Hybris. Für Wells, von dem auch das Drehbuch zum Film stammt, stand außer Frage, dass der technische Fortschritt unaufhaltsam ist, dass es gewissermaßen das evolutionäre Schicksal der Spezies Mensch sei, zu forschen, zu erfinden und sich schließlich über das ganze All auszubreiten.

Es ist frappant, wie wenig diese Haltung heute überzeugt. Obwohl der Film eindeutig Stellung bezieht und klar macht, dass der fortschrittsfeindliche Pöbel im Unrecht ist, hat man irgendwie Verständnis für die Rebellen. Man muss beileibe kein rückwärtsgewandter Technikskeptiker sein, um die technokratische Elite, die als Sprachrohr Wells' fungiert, unsympathisch zu finden. Wozu Menschen auf den Mond schießen, wenn die Mehrheit der Bevölkerung dagegen ist – bloß weil ein selbsternannter Rat der Weisen es so wünscht? Wells' Ideal ist eine Diktatur rationaler Technokraten. Die Katastrophen des 20. Jahrhunderts haben uns aber skeptisch werden lassen gegenüber wohlwollenden Diktatoren jeglicher Couleur.

Trügerische Idyllen

Utopie und SF sind ja nicht zwangsläufig miteinander verknüpft. Die frühen Utopien waren nicht in der Zukunft, sondern auf fernen Inseln angesiedelt, und der technische Fortschritt spielte eine untergeordnete Rolle.⁷ Erst mit der industriellen Revolution verlagerte sich die Utopie in eine technisch weiterentwickelte Zukunft. Es ist wohl nur ein Zufall, aber dennoch auffällig, dass die beiden mir bekannten Filme, die einer Utopie am nächsten kommen, beide nicht zur SF gehören.

Von *Lost Horizon* war bereits die Rede, das andere Beispiel ist *Witness* (1985, dt. *Der einzige Zeuge*). Vom Genre her ist Peter Weirs Film ein Krimi; seine Besonderheit ist, dass weite Teile des Films bei den »Amish People« spielen. Die Amischen sind eine real existierende christliche Sekte, die sich Ende des 17. Jahrhunderts von der katholischen Kirche abgespaltete. Heute leben in den USA noch knapp 200.000 Amische in rund 1200 Siedlungen. Die Mitglieder der Gemeinschaft leben in Agrarkommunen, grenzen sich bewusst von der Außenwelt ab und verweigern sich vielen Neuerungen des technischen Fortschritts. Im Film wird der von Harrison Ford gespielte Polizist während seiner Ermittlungen schwer verletzt. Eine Amische nimmt sich seiner an, und der knallharte Cop muss sich zumindest vorübergehend in das in seinen Augen hinterwäldlerische Leben integrieren.



In *Witness* (1985) gerät der Polizist John Book in eine ihm fremde Welt – die real existierende Utopie der Amish People.

Natürlich erkennt er, dass das einfache Leben einiges für sich hat; zum Schluss, als der Bösewicht schließlich aufgibt, trägt die Doktrin der Amischen, auf jede Form von Gewalt zu verzichten, sogar einen Sieg davon. Für unsere Zwecke bemerkenswert ist weniger der Plot, der in gewohnten Bahnen verläuft, als vielmehr die Tatsache, dass hier wirklich eine real existierende Utopie vorgeführt wird, und zwar in einer Konsequenz, die meines Wissens einmalig ist. Zwar braucht es auch hier den von außen herangetragenen Konflikt, damit die Handlung überhaupt in Gang kommt, aber wahrscheinlich kommt *Witness* einer klassischen Utopie am nächsten.⁸

Ohne Konflikt keine erzählenswerte Geschichte; Glück und Harmonie spart sich das Kino in aller Regel für das Happy End auf. Etwa wenn es am Ende von *Metropolis* – wider jegliche Logik – doch noch zur Aussöhnung von Kapital und Arbeiterschaft kommt. Fritz Langs Film ist wie *Things to Come* einer jener Filmklassiker, die zwar nach wie vor durch ihre visuelle Brillanz beeindrucken, die aber inhaltlich im besten Falle fragwürdig sind. Nachdem der Film die Schrecken der maschinellen Unterjochung in aller Ausführlichkeit zelebriert hat, reicht ein Handschlag zwischen Arbeiterführer und Industriekapitän – ermöglicht durch einen gottgesandten Mittler –, um die Utopie herbeizuführen. Darüber, wie diese dann aussehen wird, schweigt sich der Film freilich aus.

Noch einen Tick abstruser – wenn auch weit weniger ernsthaft – präsentiert sich das Ende von René Clairs *A nous la liberté* (1931): Auch hier wird zuerst vorgeführt, wie die Arbeiter am Fließband entmenschlicht werden, dass die Fabrik im Grunde ein Gefängnis ist. Doch diese anklagenden Szenen, die Charles Chaplin als Vorbild für *Modern Times* (1936) dienten, hindern den Film nicht daran, zum Schluss einen regelrechten Salto mortale zu schlagen und das Hohelied der Automatisierung zu singen: Denn die neuste Fabrik, die am Ende *A nous la liberté* eingeweiht und gleich den Arbeitern übergeben wird, ist vollautomatisch und kommt ganz ohne menschliches Zutun aus. Die Arbeiter dürfen sich dem Müßiggang hingeben, kegeln im Fabrikhof, angeln und tanzen, derweil der ehemalige Fabrikdirektor, der mittlerweile Pleite gegangen ist, als Landstreicher die Welt entdeckt. Clair hebt in seinem Film den ewigen Konflikt zwischen Freiheit und Sicherheit einfach aus,



In René Clairs Zukunftsvision passiert alles am Fließband.

indem er behauptet, dass es ihn gar nicht gibt: Seine Utopie führt auch zu Freiheit – leider ist sie nicht sehr plausibel.

Sind paradiesische Zustände schon vor dem Happy End erreicht, erweisen sie sich meist als trügerisch; was auf den ersten Blick wie eine Utopie aussieht, entpuppt sich im Film oft als besonders schrecklich: So trifft der Zeitreisende in der H.-G.-Wells-Verfilmung *The Time Machine* (1960) in der fernen Zukunft auf die Eloi; ein Volk ätherischer Kindwesen, die sich in einem eigentlichen Arkadien dem Müßiggang hingegen. Freilich hat auch diese Idylle ihre Kehrseite: Die Eloi sind degenerierte, passive Geschöpfe, denen jeglicher Überlebenswillen, aber auch jegliches Mitgefühl abhanden gekommen ist. Unberührt sehen sie zu, wie eine der ihren beinahe im Fluss ertrinkt, und sie wehren sich auch nicht gegen die finsternen Morlocks, die nachts aus dem Untergrund hervorsteigen, um die Eloi als Schlachtvieh abzuschleppen. Zu viel Müßiggang scheint auf die Dauer auch nicht gesund. Wells' zweigeteilte Menschheit ist ein zynischer Abgesang auf die englische Klassengesellschaft – in *The Time Machine* haben sich Ober-

schicht und Arbeiterklasse so weit auseinandergeliebt, dass sie sich zu separaten Spezies entwickelt haben.

Trügerisch ist auch die Idylle in *Pleasantville* (1988), einem Film, den wahrscheinlich nur wenige spontan als Dystopie bezeichnen würden, der sich aber selbst bewusst in diese Tradition einreihet. In dem Film finden sich zwei Teenager unversehens in der Fünfzigerjahre-Fernsehkomödie *Pleasantville* wieder. Raffiniert bereits der Name: *Pleasantville* – der angenehme Ort – heißt fast genauso wie Thomas Morus' Insel Utopia, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung aber als weder schön noch angenehm. Unter der makellosen Oberfläche samt adretten Mädchen mit Petticoats und braven Knaben mit Brillantine im Haar kommt eine Spießbürgerwelt zum Vorschein, die Andersartige brutal ausgrenzt. Visuell wird dies brillant umgesetzt: In der schwarz-weißen Welt der Fernsehserie zeigt sich Individualität in der Form bunter Farbtupfer.

Auch ein vermeintliches Inselparadies kann zur Hölle auf Erden werden, so etwa in dem mittlerweile zweimal verfilmten *Lord of the Flies* (1963/1990): Eine Schulklasse strandet auf einer Insel und errichtet ihre eigene Gesellschaftsordnung. Im Grunde wären die Voraussetzungen für ein Utopia ideal: Adrette und kultivierte Bur-



In William Goldings dystopischer Robinsonade *The Lord of the Flies* wird das Monster zum äußeren Symbol der inneren Verderbtheit des Menschen.

schen, eine idyllische Südseeszenarie – *Lord of the Flies* beginnt dort, wo die Flucht des Dystopie-Rebellen normalerweise endet. Die Perfidie von William Goldings Vorlage liegt freilich gerade darin, dass weder Erziehung noch Schönheit Schutz vor der Barbarei bieten. Innerhalb kürzester Zeit haben die süßen Knaben ein brutales Schreckensregime errichtet.

Vom Nutzen und Nachteil der Dystopie

Die Frage, wofür ein literarisches oder filmisches Werk »gut sein soll«, welchen »Nutzen« es hat, widerstrebt mir im Grunde zutiefst, doch im Falle der Utopie scheint sie mir durch ihren hybriden Charakter berechtigt. Die Utopie will ja gar nicht »reine« Literatur sein, sie hat immer auch einen Anspruch, der über das rein Literarische hinausgeht. Worin dieser Anspruch oder Nutzen konkret liegt, ist durchaus umstritten. Wie schon im Zusammenhang mit *Utopia* erwähnt, sind die wenigsten Utopien tatsächlich als Blaupausen einer besseren Welt gedacht, die eins zu eins umzusetzen sind. Was für Morus gilt, gilt auch für viele seiner Nachfolger: Indem die Utopie eine Alternative zur aktuellen Realität entwirft, hinterfragt sie diese immer auch kritisch. Der »Wert« der Utopie liegt im Vergleich mit der Gegenwart des Lesers, sie bietet die Möglichkeit, jenseits des Status quo zu denken.

Kehren wir noch einmal zur Frage zurück, ob dies nicht auch für den Film möglich sein könnte; ist die Utopie tatsächlich im Film nicht zu realisieren? Dass dies im Rahmen eines herkömmlichen Spielfilms nur schwer machbar ist, dürfte klar sein, doch wären meiner Ansicht nach durchaus andere Möglichkeiten denkbar. Der hybride Charakter, der die literarische Utopie seit jeher auszeichnet, ist im Spielfilm nicht umsetzbar, wohl aber im Dokumentarfilm. So genannte *Mockumentaries*, also fingierte Dokumentarfilme, die von Ereignissen berichten, die so niemals stattgefunden haben, erleben seit einigen Jahren einen regelrechten Boom.⁹

Stellen wir uns vor, wie so ein Film aussehen könnte: Aufnahmen einer technisch fortschrittlichen, durchorganisierten Stadt, Archivmaterial, das die Entstehung der Utopie zeigt, und dazwischen Interviews mit Bewohnern der utopischen Stadt. Intelligent gemacht

und mit dem nötigen Budget ausgestattet, könnte ein derartiger Film alle Funktionen der literarischen Utopie erfüllen. Er könnte einerseits eine glaubhafte Alternative entwerfen, andererseits viel Raum für kritische Vergleiche mit der außerfilmischen Gegenwart bieten. Meines Wissens gibt es einen derartigen Film noch nicht, aber das Medium Film ist ja auch noch jung – vielleicht ist eine entsprechende utopische Dokumentation ja bereits in der Vorbereitung.¹⁰

Was ist denn nun aber die Funktion der Dystopie, die sich im Film ja offensichtlich wohl fühlt? Soll sie zeigen, dass es uns eigentlich ganz gut geht, gemessen an dem, was noch kommen könnte? Natürlich nicht. Funktioniert die Utopie meist als Gegenbild der gegenwärtigen Gesellschaft, extrapoliert die Dystopie auf der Basis des Bestehenden. Somit weisen zwar beide Gattungen einen gesellschaftskritischen Impetus auf, doch während die Utopie wenigstens versucht, die Vision einer besseren Welt zu entwerfen, ergeht sich die Dystopie allzu oft in kulturkonservativem Wehklagen und streicht heraus, was bereits heute alles falsch läuft. Dystopien sind eigentliche Warnzeichen, die die Menschen zur Umkehr bewegen sollen: Noch ist das schlimmste Übel abwendbar, noch ist Umkehr möglich. Kein Film bringt das besser zum Ausdruck als Jean-Luc Godards *Alphaville – Une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965), der zwar in der Zukunft auf einem fremden Planeten spielt, aber dennoch komplett in Paris gedreht wurde ohne irgendwelche Kulissen oder futuristischen Requisiten. Die fiktive Zukunftsstadt Alphaville, in der ebenfalls die Liebe verboten wurde, setzt sich ausschließlich aus Aufnahmen – anonyme Betonbauten, Stadtautobahnen – des zeitgenössischen Paris zusammen. »Die dehumanisierte Zukunft ist schon da«, lautet unmissverständlich die Botschaft dieses Films, die aber wie so oft bei Godard ständig unterlaufen und gebrochen wird.

Die Dystopie gibt sich kritisch, und oft fallen im Zusammenhang mit Büchern wie »Brave New World« oder »Nineteen Eighty-Four« Floskeln wie »prophetisch« oder »visionäre Warnungen«. Tatsächlich ist die Dystopie in aller Regel aber weniger prophetisch als vielmehr rückwärtsgerichtet; unterschwellig hält sie die Vergangenheit hoch, ihre Parole ist ein beherztes »Zurück zu ...«. Darin zeigt sich die Gattung von ihrer konservativen oder zumindest zutiefst nostalgischen Seite.

gischen Seite: Irgendwann, in einem unbestimmten Früher, war alles besser, und Rebellentum sowie Unangepasstheit drückt sich deshalb oft in der Liebe für »alte Dinge« wie Schallplatten, Bücher, Musik und Gemälde aus. Die Rebellen in *Equilibrium* besitzen ganze Trödeläden, geheime Verstecke, vollgestopft mit schönen Gegenständen, die an bessere Zeiten erinnern. Die Rebellion, die Teil jeder Dystopie ist, ist somit oft eine Rückkehr zu den »guten alten Werten« wie eben Platten, Familie, Liebe.

Erschöpft sich das kritische Potenzial der Dystopie somit in der konservativen Haltung, dass früher alles besser war? Wenn wir ehrlich sind, ist das tatsächliche kritische Potenzial der meisten filmischen Dystopien doch eher bescheiden. Wovor soll uns eine Welt, in der keine Kinder mehr geboren werden, wie in *Children of Men* (2006), denn warnen? Und was genau kritisiert George Lucas in seinem Erstling *THX 1138*? Geht es hier nicht vor allem darum, einen Grund für eindruckliche Bilder zu finden? Man verstehe mich nicht falsch, ich halte gerade diese beiden Filme – jeden auf seine Art –



In Kubricks *A Clockwork Orange* wird Beethoven zum Soundtrack exzessiver Gewalt.

für hervorragend, aber ich bezweifle, dass sie wirklich einen kritischen Stachel haben, dass sie uns etwas über unsere Welt erzählen können, das andere Filme nicht können. Ganz zu schweigen von Filmen, in denen die Rebellion gegen ein totalitäres Regime nur als Staffage dient.

Kritischen Wert hat die Dystopie vor allem dann, wenn sie sich mit sich selber beschäftigt, wenn etwa wie in »Nineteen Eighty-Four« die Dystopie tatsächlich zur Anti-Utopie – also zur Kritik am utopischen Konzept an sich – wird. Hier wird die Spannung, die beide Gattungen definiert, offen gelegt, hier wird das grundsätzlich Fragwürdige des utopischen Gedankens radikal seziert.

Wenn »Nineteen Eighty-Four« die eigentliche Anti-Utopie ist, dann ist *A Clockwork Orange* (1971) eine Anti-Dystopie. Denn Stanley Kubricks Film verweigert sich – und hierin unterscheidet er sich auch von Anthony Burgess' Vorlage – jeglichem wertkonservativem Blick zurück. Die Zukunft mag schrecklich werden, doch die Vergangenheit bietet auch keine Rettung. *A Clockwork Orange* stellt die übliche Hierarchie komplett auf den Kopf: Die vitalste Figur ist ausgerechnet der Schläger Alex, der aller Gewalttätigkeit zum Trotz viel Sinn fürs Schöne besitzt, der Musik liebt und weniger kunstinteressierte Kameraden für ihr Banausentum tadelt. *A Clockwork Orange* versagt sich dem gängigen Muster nicht nur, es führt es regelrecht vor. Der Film glaubt nicht an die zivilisierende Kraft der schönen Künste, und dem Verlangen nach einer heilen Vergangenheit, das so viele Dystopien auszeichnet, erteilt er eine radikale Absage. Musik, Kunst und Literatur haben noch nie jemanden daran gehindert, Unmenschliches zu begehen – schon gar nicht utopische Kunst. Mag der Chor in Beethovens Neunter davon singen, dass alle Menschen Brüder werden, Alex interessiert das nicht. Beethovens Symphonie, Höhepunkt bürgerlicher Kultur, Inbegriff all dessen, was der westlichen Kultur heilig ist, und gewissermaßen eine musikalische Utopie, dient diesem dystopischen Anti-Helden nur noch als Aufputschmittel und Masturbationsvorlage.

ANMERKUNGEN

- ¹ An dieser Stelle sei den Mitgliedern des Scifiboards, allen voran Jorge, für ihre Hinweise auf mir noch unbekannte Filme gedankt.
- ² Siehe dazu Roemer, Kenneth M.: *Utopian Audiences. How Readers Locate Nowhere*. Amherst 2003.
- ³ Seibt, Ferdinand: *Utopica. Zukunftsvisionen aus der Vergangenheit*. München 2001, S. 251.
- ⁴ Zirnstein, Chloë: *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*. München 2006, S. 52.
- ⁵ Auch dies ist ein Thema, das die Literatur oft behandelt hat, man denke etwa an Arthur Koestlers »The Gladiators« (1939) oder an George Orwells »Animal Farm« (1945), die beide vom Versuch erzählen, eine sozialistische Gesellschaft aufzubauen. Allerdings sind die Versuche in beiden Fällen glücklos, und das sozialistische Experiment scheitert an den unzulänglichen Menschen und an äußeren Umständen. Der erfolglose Versuch, die Chronik eines Scheiterns, ist literarisch nun einmal ergiebiger als eine Welt, in der nur eitel Freude herrscht.
- ⁶ Vgl. Zirnstein, Chloë: *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*. München 2006.
- ⁷ Siehe dazu auch Spiegel, Simon: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg 2007, vor allem Seiten 64–69.
- ⁸ Chloë Zirnstein, die ihre Dissertation zur politischen Utopie im Film geschrieben hat, kommt zu einem ähnlichen Befund. Auch für sie ist *Witness* das einzige Beispiel einer positiven politischen Utopie im Film.
- ⁹ Bekannte Beispiele für »Mockumentaries« sind *This Is Spinal Tap* (1984), ein Film über die Tournee einer fiktiven Rockband, *Forgotten Silver* (1995) über den »vergessenen« neuseeländischen Filmpionier Colin McKenzie und *Opération lune* (2002), der »aufdeckt«, dass die Aufnahmen der ersten Mondmission von Stanley Kubrick in einem englischen Filmstudio gedreht wurden.
- ¹⁰ Siehe auch Zirnstein (2006), S. 164.

Copyright © 2008 by Simon Spiegel

Als die Utopie boomte

Reisen in Raum und Zeit –
die französischen Voyages imaginaires

von Karlheinz Steinmüller

»Eine Weltkarte, auf der Utopia nicht verzeichnet ist, ist noch nicht einmal eines flüchtigen Blickes wert, denn auf ihr fehlt das einzige Land, wo die Menschheit immer landet. Und wenn die Menschheit dort landet, hält sie Ausschau, und wenn sie ein besseres Land sieht, setzt sie die Segel. Der Fortschritt ist die Verwirklichung von Utopien.«

Oscar Wilde

Ein fliegender Mensch erkundet die Welt der Antipoden. Ausgestattet mit Flügeln nach Vogelart und anderen ingenösen Erfindungen streift Victorin von Insel zu Insel, besieht sich Patagonien von oben, findet Bärenmenschen und Elefantenmenschen, Froschmenschen und Ziegenmenschen. Schließlich gelangt er nach Mégapatagonien, einem Land, das sich in genauer Gegenposition zu Frankreich befindet, dessen Hauptstadt Sirap heißt und wo sich Utopie Eipotu schreibt.