

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 40

SIMON SPIEGEL

BILDER EINER BESSEREN WELT

Die Utopie im nichtfiktionalen Film

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	1
Einleitung	5
I Utopische Konzepte	
1 Utopisches	11
1.1 Die <i>Utopia</i>	14
1.2 Utopische Topoi	25
1.3 Utopische Transformationen	34
1.4 Utopische Funktionen	57
2 Filmisches	67
2.1 Die klassische Utopie im Film	67
2.2 ZEITGEIST: ADDENDUM	78
3 Dokumentarisches	93
3.1 Fiktionales und Faktuales	95
3.2 «The creative treatment of actuality»	99
3.3 Das Fiktive dokumentieren	107
4 Semiopragmatisches	131
4.1 Eine Semiopragmatik der Utopie	131
4.2 Aktivierende Lektüren	138
4.3 Propagandistisches	145
4.4 ZEITGEIST zum Zweiten	154
II Utopische Filme	
5 Die Zukunftsfilme der defa-futurum	179
5.1 Der sozialistische Zukunftsfilm	182
5.2 LIEBE 2002 und die WERKSTATT-ZUKUNFT-Filme	198

6 Utopische Propaganda	213
6.1 Nationalsozialistische und sowjetische Propaganda	213
6.2 Zionismus als Utopie	223
6.3 LAND OF PROMISE	233
6.4 Das Kalifat – eine islamistische Utopie?	247
7 Stadtutopien	275
7.1 THE CITY	278
7.2 Die Welt des Futuramas	290
7.3 A Great Big Beautiful Tomorrow	310
8 Nach der Klassik	327
8.1 DEMAIN	328
8.2 THE MARSDREAMERS	339
Schlusswort	353
Bibliografie	359
Primärliteratur	359
Archivquellen	363
Sekundärliteratur	364
Filmografie	403
Bildnachweis	408
Index	409

Vorwort

In seinem 1627 posthum veröffentlichtem Fragment *Nova Atlantis*, einer der frühesten klassischen Utopien, beschreibt der englische Wissenschaftler und Staatsmann Francis Bacons das Leben auf der Insel Bensalem, auf die es den schiffbrüchigen Ich-Erzähler verschlagen hat. Besonderes Augenmerk gilt dabei in für das Genre eher untypischer Weise der wissenschaftlichen Forschung. Im Hause Salomon, einer Art Vorwegnahme der ein Vierteljahrhundert nach Bacons Tod gegründeten Royal Society, werden alle denkbaren Naturphänomene erforscht. Ein Großteil der hier betriebenen kollaborativen Forschung ist nicht auf einen unmittelbaren Nutzen hin ausgerichtet, sondern zweckfrei. Man betreibt Grundlagenforschung mit dem vorrangigen Ziel der Wissensvermehrung.

Es ist eine der Ironien der Geschichte, dass das von Bacon postulierte Ideal im Zeitalter neoliberaler Bildungspolitik zusehends in utopische Ferne zu entrücken droht. Forschung ohne direkten kommerziellen Nutzen, zumal geisteswissenschaftliche, hat einen immer schwereren Stand. Gleichzeitig wird der akademische Betrieb derart darauf getrimmt, seine eigene Leistungsfähigkeit zu dokumentieren, dass vor lauter Evaluationen und Proposals kaum noch Zeit für das wissenschaftliche Kerngeschäft – eben die Forschung – bleibt.

Was sich in den rund 400 Jahren seit Bacon nicht geändert hat, ist der gemeinschaftliche Charakter wissenschaftlicher Arbeit. Zwar habe ich diese Studie, wie es sich für eine Qualifikationsschrift gehört, alleine verfasst, doch ohne die mannigfaltige Unterstützung hilfreicher Kolleginnen und Freunde hätte sie nicht ihre jetzige Form erreicht. Dank gebührt zuallererst Prof. Dr. Margrit Tröhler, die das Projekt von Anfang an unterstützte, sowie Andrea Reiter, meiner furchtlosen Mitstreiterin im Forschungsprojekt *Alternative Weltentwürfe: Der politisch-aktivistische Dokumentarfilm*, das durch den Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung von 2013 bis 2017 großzügig unterstützt wurde.

Thomas Schölderle zeichnet mit seiner Studie *Utopia und Utopie* nicht nur für einen meiner zentralen Referenztexte verantwortlich, sondern hat sich zudem als unschätzbare utopischer Gewährsmann, intellektueller Sparring-Partner und präziser Probeleser erwiesen. Ebenfalls gedankt sei meinem phantastischen Weggefährten Peter Seyferth, der mir mit anarchistischem Rat zur Seite stand.

Die Utopieforschung ist ein weites Feld, das ganz unterschiedliche Fachdisziplinen berührt. Insbesondere für die Analysen im zweiten Teil,

die immer wieder Gebiete betreffen, mit denen ein Filmwissenschaftler normalerweise wenig zu tun hat, war ich auf den hilfreichen Rat von Expertinnen und Fachleuten angewiesen. Eine der schönsten Erfahrungen beim Verfassen dieses Buches war, dass selbst wildfremde Menschen mit wenigen Ausnahmen freundlich auf meine Anfragen reagierten, mir bereitwillig Auskunft gaben und sich bereit erklärten, Teile des Manuskripts zu lesen und zu kommentieren.

Für *Kapitel 5* zu den Zukunftsfilmern der defa-futurum habe ich erstmals in meiner wissenschaftlichen Karriere umfangreiche Archivrecherchen unternommen. Ohne Barbara Barlet, welche mich zu den relevanten Beständen führte, wäre dieses Kapitel kaum zustande gekommen. Ihr sei ebenso gedankt wie Kirsten Otto von der Bibliothek der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf sowie Gerhard Wiechmann, Sonja Fritzsche, Evan Torner, Karlheinz Steinmüller und dem Team des Bundesarchivs Lichterfelde in Berlin, die mich bei meinen Recherchen unterstützten und mir großzügig mit fachkundigem Rat zur Seite standen.

Bei der Arbeit an *Kapitel 6* konnte ich mich für die zionistischen Utopien auf die Expertise von Caspar Battegay verlassen, während mir Bernd Zywiets wertvolle Hinweise zu den IS-Filmen gab. Ihnen bin ich ebenso zu Dank verpflichtet wie Eva-Maria Seng, die *Kapitel 7* einer kritischen Lektüre unterzog, sowie Seraina Winzeler und Isabel Krek von der Dokumentationsstelle Zürich der Cinémathèque suisse, die mich bei den Recherchen zu *Kapitel 8.2* unterstützten.

Besonders verpflichtet bin ich Ralf Bülow, der mich mit schöner Regelmäßigkeit auf ausgefallene utopische Entwürfe und Filme hinwies. Danken möchte ich auch Alan Schink für seine Ausführungen zu Verschwörungstheorien sowie Serguei A. Oushakine für seine Hinweise auf mir bis dahin unbekanntes sowjetische Propagandaproduktionen.

Unter den hilfreichen Geistern, die Teile des Manuskripts gelesen und kommentiert haben, möchte ich Robert Leucht, Jens Schröter und vor allem Hans Ulrich Seeber hervorheben. Ihre positiven Rückmeldungen gaben mir die Gewissheit, dass ich mich mit meinem Projekt auf dem richtigen Weg befinde. Meine Eltern haben sich einmal mehr als gewissenhafte Korrekturleser erwiesen, die falsch gesetzte Satzzeichen und Füllwörtern unbarmherzig zu Leibe rückten.

Viele meiner Kolleginnen und Kollegen am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich haben in irgendeiner Form zu diesem Buch beigetragen. Besonders erwähnen möchte ich hier Daniela Casanova und Philipp Brunner, die mich stets mit neuer Literatur respektive Filmen versorgten.

Gedankt sei zudem meinen zahlreichen Kolleginnen und Kollegen, die an den verschiedenen Konferenzen der Gesellschaft für Fantastikforschung, der Utopian Studies Society sowie der International Association for the Fantastic in the Arts mit Feedback, Kritik und Anregungen auf mein Forschungsprojek reagierten, sowie Gerry Canavan, Matthias Christen, Jens Eder, Tereza Fischer, Barbara Flückiger, Marcy Goldberg, Ken Hanshew, Andreas Heyer, Jörg Hartmann, Peter Kuon, Susanna Layh, Sascha Mamczak, Ivo Ritzer, Franz Rottensteiner, Lyman Tower Sargent, Simon Schlauri, Lars Schmeink, Sherryl Vint, Ursula von Keitz, Rhys Williams, Eva Winter und Annina Zuberbühler. Nicht zu vergessen: Jason Isaacs, der mir erklärte, wie man eine Habilitation schreibt.

Utopien behandeln den Aufbau einer Gesellschaft; dabei wird oft auch das Familienleben zum Thema, doch meist in abstrakter Form. Zu den täglichen Herausforderungen des Zusammenlebens haben die wenigsten Utopien etwas zu sagen. Sie vertrauen darauf, dass sich die wesentlichen Probleme mit einigen wenigen Regeln lösen lassen. Die Realität ist – nicht nur in diesem Bereich – deutlich komplexer, die Organisation des familiären Alltags gestaltet sich nicht selten mindestens so anspruchsvoll wie der Aufbau eines politischen Systems. Dabei wird unser individuelles Glücksempfinden wahrscheinlich von wenigen Dingen so unmittelbar beeinflusst wie von den Menschen, die uns am nächsten stehen. Für viele eutopische Momente danke ich meiner Frau Nadine sowie unseren Söhnen Linus und Misha.

Greencity, Zürich, im Mai 2018

Einleitung

Unzählige Mythen und religiöse Erzählungen künden davon, dass der Mensch zu allen Zeiten von einer besseren Welt geträumt hat. Vor etwas mehr als 500 Jahren nahm dieser Traum eine ganz spezifische literarische Form an. 1516 veröffentlichte der englische Humanist Thomas Morus seine *Utopia* und begründete damit ein ganzes literarisches Genre. Obwohl es einige Zeit dauerte, bis andere Autoren – und später auch Autorinnen – seinem Vorbild folgten; mittel- und langfristig erwies sich Morus' Schöpfung als äußerst folgenreich. In den vergangenen Jahrhunderten sind unzählige Nachfolger entstanden, die Utopie ist eines der langlebigsten Genres überhaupt.

Leben wir heute in einer besseren oder einer schlechteren Welt als Morus vor einem halben Jahrtausend? Die Meinungen hierzu gehen scharf auseinander und hängen primär davon ab, welchen Aspekt man betont. Wir leben unbestritten in einer Welt, in der materielle Güter sehr ungleich verteilt sind. Die Hälfte der Menschheit besitzt zusammen weniger als ein Prozent des weltweiten Reichtums, wogegen die Hälfte aller Vermögen in der Hand des reichsten Prozents liegt (Shorrocks/Davies/Llubera 2017: 110). Jeden Tag müssen Tausende vor Krieg, Hunger und Unrecht fliehen, leben Millionen in bitterster Armut und sind gezwungen, sich mit unwürdiger, nicht selten lebensgefährlicher Arbeit über Wasser zu halten. Und auch im reichen Westen, wo die Verhältnisse weitaus weniger prekär sind als in großen Teilen der Welt, ist die soziale Herkunft noch immer einer der wichtigsten Faktoren, die darüber entscheiden, ob man es zu Ansehen und Wohlstand bringt.

Es gibt aber auch viel Positives zu berichten: So ungleich der Reichtum verteilt ist, Kindersterblichkeit, extreme Armut und Analphabetismus sind in den letzten Jahrzehnten markant zurückgegangen, die durchschnittliche Lebenserwartung hat sich in den vergangenen hundert Jahren verdoppelt, das weltweite Bildungsniveau und die Impfrate steigen seit Jahren konstant (Roser 2017). Zumindest in der westlichen Welt sinkt die Verbrechensrate seit den 1990er-Jahren kontinuierlich (Tonry 2014), und wenn man der Darstellung des Kognitionspsychologen Steven Pinker folgt, leben wir heute «in the most peaceable era in our species' existence» (2011: xxi).

Womöglich liegt es an den sehr unterschiedlichen Sichtweisen auf die Gegenwart, dass der Begriff der Utopie heute so präsent, aber auch so umstritten ist wie selten zuvor. Im Feuilleton werden abwechslungsweise neue Utopien gefordert, ihr Verschwinden beklagt oder ihr Ende gefeiert. Obwohl sich die Kommentatoren nicht einig sind, ob die Utopie nun positiv

oder negativ zu bewerten sei – kalt scheint sie kaum jemanden zu lassen. Auch die wissenschaftliche Fachdiskussion präsentiert sich als äußerst lebendig; die Utopieforschung erlebt seit einigen Jahren einen veritablen Boom, die Zahl der relevanten Neuerscheinungen ist kaum überblickbar.

Der Film ist in dieser Diskussion erstaunlich wenig präsent. Oder vielmehr: Vom Film ist in der Regel nur dann die Rede, wenn es um das angebliche Überhandnehmen der Dystopie geht. Seit der Science-Fiction-Film in den 1990er-Jahren zum Blockbuster-Genre *par excellence* aufgestiegen ist, gehören filmische Dystopien – beziehungsweise Filme mit dystopischen Elementen – zu den finanziellen Eckpfeilern der Filmindustrie. Hollywood wird zwar gerne als Traumfabrik bezeichnet, wenn es aber um positive Utopien geht, hat nicht nur das US-Kino wenig zu bieten. Der Film erscheint als weitgehend utopiefreie Zone.

Das Fehlen utopischer Spielfilme wird mancherorts als Ausdruck unserer düsteren Gegenwart verstanden, ist aber keine neue Erscheinung: Während die literarische Utopie auf eine lange und reiche Tradition zurückblicken kann, hat sich im Kino kein entsprechendes Genre herausgebildet. Wirklich erstaunlich ist das nicht, denn der Spielfilm erweist sich bei genauerer Betrachtung als für die Utopie ungeeignetes Terrain; auf die Gründe werde ich in *Kapitel 2.1* eingehen.

Die Dominanz dystopischer Filme schlägt sich auch in der wissenschaftlichen Literatur nieder. Obwohl es durchaus Veröffentlichungen mit den Begriffen ‚Film‘ und ‚Utopie‘ – respektive ‚utopisch‘ – im Titel gibt, existieren kaum Publikationen, die sich mit der positiven Utopie, dem Entwurf einer besseren Gesellschaftsordnung, auseinandersetzen. Der Schwerpunkt der Forschung – sowohl der genuin filmwissenschaftlichen wie auch der Utopieforschung im engeren Sinne – liegt ebenfalls auf der Dystopie.

In dieser Diskussion geht oft vergessen, dass jenseits des Spielfilms noch andere filmische Formen existieren. Bislang wurde der Bereich des nichtfiktionalen Films von der Forschung aber mit wenigen Ausnahmen ignoriert. Genau an diesem Punkt setzt meine Untersuchung an. Wie ich später noch ausführlich darlegen werde, eignen sich Dokumentar- und Propagandafilme weitaus besser für utopische Entwürfe als der fiktionale Film. Von der Wissenschaft weitgehend unbeachtet sind hier im Laufe der Filmgeschichte zahlreiche Werke entstanden, die der literarischen Utopie inhaltlich und strukturell näher stehen als jeder Spielfilm. Diese utopischen nichtfiktionalen Filme stehen im Zentrum meiner Studie.

Dass der nichtfiktionale Film in der Vergangenheit kaum beachtet wurde, mag auch daran liegen, dass Filmwissenschaft und Utopieforschung bisher wenig Austausch hatten. Zwar sind filmische Beispiele – von Dystopien – in den *Utopian Studies* sehr beliebt, die Herangehensweise ist aber

selten genuin filmwissenschaftlich. Die Ursprünge der Utopieforschung liegen in der Literaturwissenschaft sowie in der Politologie und der Soziologie; Ansätze, die den Film als eigenständiges Medium und nicht bloß als Illustration von Konzepten aus anderen Disziplinen wahrnehmen, sind entsprechend dünn gesät. Umgekehrt ist die Utopieforschung derart vielfältig und unübersichtlich, dass es Filmwissenschaftlern schwer fällt, sich darin zurechtzufinden. Dies hat zur Folge, dass die wenigsten Veröffentlichungen zur filmischen Utopie wissenschaftlich auf der Höhe sind; filmwissenschaftliche Untersuchungen weisen meist Defizite im Bereich der Utopie auf, während Autoren mit Hintergrund in der Utopieforschung oft wenig über das Medium wissen, mit dem sie arbeiten. Eines meiner Ziele ist, hier zumindest teilweise Abhilfe zu schaffen und einen Überblick über beide Felder zu geben.

*

Meine Ausführungen gliedern sich in zwei Teile. Im ersten Teil stehen konzeptionelle Fragen im Vordergrund. In *Kapitel 1* gebe ich einen Überblick über die Utopieforschung und definiere ausgehend von Morus' *Utopia* den für die weitere Untersuchung zentralen Begriff der Utopie. Stehen an dieser Stelle literarische Beispiele im Vordergrund, wendet sich *Kapitel 2* dem Film zu. Hier werde ich darlegen, warum der nichtfiktionale Film der Utopie einen weitaus fruchtbareren Boden bietet als der Spielfilm. *Kapitel 3* widmet sich dann dem nichtfiktionalen Film und diskutiert die in diesem Kontext relevanten theoretischen Konzepte; dabei wird insbesondere Roger Odins semiopragmatisches Modell von zentraler Bedeutung sein. In *Kapitel 4* führe ich die verschiedenen Ansätze schließlich zu einer Semiopragmatik der Utopie zusammen.

Aufbauend auf den zuvor entwickelten theoretischen Konzepten wende ich mich im zweiten Teil verschiedenen Korpora nichtfiktionaler Filme zu. Da die Utopie im nichtfiktionalen Film bisher kaum bearbeitet wurde, hat meine Untersuchung Pioniercharakter. Deshalb strebe ich auch keine irgendwie geartete Vollständigkeit an; ein solcher Anspruch wäre angesichts der schieren Größe des Untersuchungsgegenstands ohnehin nicht einlösbar. Es geht mir weniger darum, bestimmte Traditionen innerhalb des Dokumentar- oder Propagandafilms (diese Begriffe werden später noch genauer geklärt) nachzuzeichnen, als vielmehr anhand einiger prägnanter Beispiele das Terrain aus Sicht der Utopieforschung ein erstes Mal grob abzustecken. Entsprechend erweist sich mein Untersuchungskorpus als relativ eklektisch und ist sowohl historisch als auch geografisch breit gestreut.

Die einzelnen Kapitel des zweiten Teils sind dabei bewusst unterschiedlich ausgerichtet und setzen inhaltlich wie methodisch unterschiedliche Schwerpunkte. In der Summe sollten sie aber einen Eindruck von der Vielfalt filmischer Utopien vermitteln.

*

Der utopische Film ist zwar nicht so selten, wie es in der Forschung gemeinhin dargestellt wird, um eine alltägliche Form handelt es sich dennoch nicht. Die von mir untersuchten Filme sind in der Mehrheit wenig bekannt, vielen von ihnen sind aber online frei verfügbar. Die Qualität der veröffentlichten Versionen ist zwar oft nicht optimal, dank ihnen dürften meine Ausführungen aber dennoch besser nachvollziehbar sein. Alle online greifbaren Filme sind bei der Erstnennung sowie in der Filmografie mit dem Abspiel-Symbol  markiert. Ich verzichte darauf, für jeden Film einzeln die URL anzugeben, stattdessen sind alle zugänglichen Filme auf www.utopia2016.ch/bilder-einer-besseren-welt aufgeführt.

Filmtitel werden in KAPITÄLCHEN dargestellt und bei ihrer Erstnennung mit dem vollen internationalen Verleihtitel, dem Namen des Regisseurs sowie dem Produktionsland und dem Erscheinungsjahr angegeben, bei späterer Nennung nur noch mit dem Kurztitel. Ausnahmen bilden Filme mit identischem Titel, die durchgehend mit dem Erscheinungsjahr aufgeführt werden. Weitere Angaben finden sich in der Filmografie. In manchen Fällen – vor allem bei nicht-westlichen Produktion – sind, um Unklarheiten zu vermeiden, bei der ersten Nennung der internationale sowie der Originaltitel angegeben. Titel literarischer Werke werden *kursiv* gesetzt und bei der Erstnennung mit der Jahreszahl der Erstveröffentlichung aufgeführt. Hervorhebungen sind, wenn nicht anders angegeben, aus dem Original übernommen.

In einer idealen Welt stünde uns eine Sprache zur Verfügung, die niemanden ausgrenzt, die wahrhaft geschlechtsneutrales Schreiben ermöglicht. Leider leben wir nicht in einer solchen Welt, und damit stellt sich die Frage, wie mit dem Umstand umzugehen ist, dass im Deutschen die geschlechtlich unmarkierte Form mit der männlichen identisch ist. Da ich alle Versuche, diesem Problem mit Großbuchstaben mitten im Wort, Unterstrichen oder Sternchen beizukommen, als ästhetisch äußerst unbefriedigend empfinde, habe ich mich dafür entschieden, in dieser Studie ausgleichende Ungerechtigkeit walten zu lassen. Konkret bedeutet das, dass ich, wenn es um Berufsgruppen, Funktionen und Ähnliches geht, abwechselnd die unmarkierte Form und die weibliche Form verwende. Dies mag ungewohnt sein, scheint mir aber die eleganteste Variante.

Teil I

Utopische Konzepte

1 Utopisches

Zwar wurde die Utopie in der Vergangenheit mehrfach für tot erklärt,¹ die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Genre erweist sich aber als äußerst lebendig. Die Forschung fächert sich mittlerweile in zahlreiche Unterdisziplinen auf, die sich in Gegenstand und Methode unterscheiden, teilweise sogar diametral widersprechen. Für die einzelne Forscherin ist das Gebiet kaum noch überschaubar. Entsprechend ist es hier nicht mein Ziel, einen umfassenden Überblick zu geben.² Vielmehr sollen in erster Linie die für die eigentliche Untersuchung relevanten Konzepte entwickelt werden.

Eine Folge der unterschiedlichen Zugänge ist das Fehlen einer einheitlichen Nomenklatur. Das beginnt bereits beim zentralen Begriff ‹Utopie›: Der von Thomas Morus in seiner 1516 in lateinischer Sprache erschienenen *Utopia* geprägte Neologismus kann je nach Kontext ganz unterschiedliche Dinge bedeuten. Neben der umgangssprachlichen – meist pejorativen – Bedeutung als phantastische Idee oder Wolkenkuckucksheim haben sich in der wissenschaftlichen Forschung unterschiedliche Traditionen herausgebildet. Die Differenzen zwischen den verschiedenen Linien sind dabei nicht bloß kosmetischer Art, sondern rühren an grundsätzliche Fragen. So ist bereits umstritten, welcher Art der Gegenstand ist, der mit ‹Utopie› bezeichnet werden soll; handelt es sich um ein literarisches Genre,³ ein politisches Konzept oder ein allgemeines philosophisches Prinzip?

- 1 Im deutschen Sprachraum besonders prominent von Joachim Fest, der im Untertitel seiner 1991 erschienen Abhandlung *Der zerstörte Traum* das ‹Ende des utopischen Zeitalters› ausrief. Allerdings spricht Fest nicht vom literarischen Genre Utopie, sondern setzt als typischer Vertreter des totalismustheoretischen Ansatzes Utopie mit Totalitarismus gleich (→ S. 46 f., Neustüss 1992, Schölderle 2011: 30).
- 2 Für Forschungsübersichten siehe Heyer (2008a, 2008b, 2008c, 2009), Saage (1997, 2008).
- 3 Anders als im Englischen oder Französischen existieren im Deutschen mit ‹Gattung› und ‹Genre› zwei Begriffe, die im Grunde das gleiche Konzept bezeichnen, je nach Kontext und Autorin aber unterschiedlich verwendet werden. Beispielsweise versteht der Film- und Medienwissenschaftler Knut Hickethier unter einer Gattung ‹den darstellerischen Modus (z.B. Spiel-, Dokumentarfilm)› respektive ‹die Verwendung (z.B. Werbe-, Lehr-, Experimentalfilm)› (Hickethier 2003: 62 f.), während das Genre inhaltlich-strukturell bestimmt wird (ebd.: 62, siehe auch Mundhenke 2018). Der Literaturwissenschaftler Klaus W. Hempfer dagegen spricht in seiner *Gattungstheorie*, dem wohl meistzitierten deutschsprachigen Werk zum Thema, ausschließlich von Gattungen. Ich werde im Rahmen meiner Studie weitgehend Hickethier folgen und mit Ausnahme von direkten Zitaten im Zusammenhang mit der Utopie von Genre sprechen, den Dokumentarfilm dagegen als Gattung bezeichnen.

Lyman Tower Sargent unterscheidet in einem mittlerweile klassischen Aufsatz – primär mit Blick auf die englischsprachige Forschung – zwischen «Utopian literature [...] ; communitarianism [= utopische Kommunen]; and Utopian social theory» (1994: 4),⁴ während Thomas Schölderle (2011), der sich auf die deutschsprachige Forschung – und hier vor allem auf die Sozialwissenschaften – konzentriert, eine Aufteilung in eine literarische, eine totalitarismustheoretische⁵ und eine sozialpsychologische Forschungstradition⁶ vornimmt.

In beiden Fällen ist das literarische Genre jeweils nur eine von mehreren möglichen Utopie-Konzeptionen respektive Forschungsfeldern. Diese Variante soll hier im Mittelpunkt stehen. Ich verstehe «Utopie» explizit als literarisches beziehungsweise filmisches Genre. Dabei folge ich Rick Altman (2000), der Genres als eine Gruppe von Filmen beschreibt, die über gemeinsame semantische Elemente – typische Figuren, Requisiten, Lokalitäten, aber auch stilistische Parameter – und eine Syntax verfügen; mit Letzterem ist vor allem die Struktur des Plots gemeint. Allerdings sind Genres nicht objektiv in einen Text eingeschriebene Gebilde, sondern Gebrauchsbegriffe, die im konkreten Umgang geprägt und verändert werden. Die Produktion und Rezeption eines Genres erfolgt dabei immer vor dem Hintergrund eines *Genrebewusstseins*.

Erst das Genrebewusstsein verleiht dem «Genre-Code» als Faktor innerhalb des filmkulturellen Diskurses lebendige Existenz. Erst das praktisch wirksame Genrebewusstsein sorgt dafür, dass das Konzept «Genre» sowohl bei der Filmproduktion als auch bei der Rezeption als Orientierungsgröße funktioniert.⁷ (Schweinitz 1994: 113)

- 4 Die drei Varianten sind für Sargent alle Aspekte eines grundlegenden *utopianism*, den er auch als «social dreaming» (Sargent 1994: 3) bezeichnet, als Wunsch, soziale Missstände zu beheben. Siehe dazu auch Claeys (2013), der dafür plädiert, Utopie – und Dystopie – primär inhaltlich, «focussed upon an enhanced idea of sociability or friendship» (155), zu verstehen. Die von Sargent unterschiedenen Phänomene wären damit nicht bloß Ausdruck von *utopianism*, sondern stellten verschiedene Formen der Utopie dar; siehe auch Claeys (2012).
- 5 Grundlegend hierfür: Popper (1975, 1980) (→ S. 46 f.).
- 6 Zentral hierfür: Landauer (2003), Mannheim (1995), Bloch (1977). «Obwohl die Utopiekonzeptionen der drei Autoren teilweise deutliche Unterschiede erkennen lassen, ist ihnen gemeinsam, den Kern des Utopischen nicht mehr im Porträt alternativer Gesellschaftsbilder auszumachen, sondern in einer die Wirklichkeit nachhaltig verändernden Funktion» (Schölderle 2014a: 14). In dieser Tradition stehen auch die Arbeiten der Soziologin Ruth Levitas, die Utopien als «expression of desire for a better way of being» (Levitas 2010: 9) versteht.
- 7 Siehe auch Schweinitz (2006: 79–97) sowie Mundhenke (2017: 30), der von «Genrewissen» spricht.

Genres existieren somit weder als überzeitliche platonische Gebilde, noch sind sie über längere Zeitspannen und verschiedene Kulturräume hinweg stabil. Produzenten, Rezipientinnen, Kritiker und Wissenschaftlerinnen benutzen Genrebezeichnungen auf jeweils unterschiedliche Weise und tragen so zur permanenten *regenrification* bei. Altman betont deshalb in seinem Modell den pragmatischen Aspekt, also die Frage, wer wann welche Filme mit welcher Genrebezeichnung versieht. Er versteht Genres als *multidiskursive* Gebilde, die durch unterschiedliche ‹Benutzergruppen› geprägt werden. Für die Genreforschung bedeutet dies, dass strenge, vermeintlich objektive Taxonomien untauglich sind, um Genres adäquat in ihrer historischen Entwicklung zu beschreiben. Vielmehr ist ein historisch-diskursiver Ansatz angezeigt, der den unterschiedlichen *generic users* Rechnung trägt.⁸ Wie wir später sehen werden, ist gerade die Utopie ein Beispiel für ein Genre, dessen Entwicklung sich zwar über mittlerweile 500 Jahre nachzeichnen lässt, das unterwegs aber deutliche Veränderungen erfahren hat.

Geht man von Altmans Modell aus, muss man sich im Klaren darüber sein, dass es schlechterdings unmöglich ist, ein bislang unbekanntes Genre zu *entdecken*. Genres existieren nicht *per se*, sondern werden durch ihre jeweiligen *generic users* definiert. Als filmisches Genre – dies sei hier vorweggenommen – hat die Utopie keine Tradition. Entsprechend behaupte ich auch nicht, dass der utopische Film als eigenständiges Genre ‹in freier Wildbahn› existiert und bloß aufgespürt werden muss, sondern vielmehr, dass es fruchtbar sein könnte, gewisse Filme, die auf semantischer und syntaktischer Ebene Gemeinsamkeiten mit der literarischen Utopie aufweisen, als filmische Utopien zu bezeichnen. Als Genre hat die Utopie für mich primär die Funktion einer heuristischen Kategorie.⁹

Bei der Bestimmung der Utopie orientiere ich mich am Modell, das der Politologe Thomas Schölderle in seiner Studie *Utopia und Utopie* entwickelt. Ausgehend von Morus' *Utopia* unternimmt Schölderle einen Gang durch die Geschichte der Utopie und ihrer Erforschung, um zu überprüfen, ob *Utopia* als Prototyp der Gattung taugt.¹⁰ In der Literaturwissenschaft ist der Rückbezug auf den Morus'schen Urtext üblich, und auch innerhalb der Politologie ist dieser Ansatz keineswegs neu. Insbesondere der im deutschsprachigen Raum weit rezipierte Richard Saage plädiert seit geraumer Zeit für eine Orientierung am klassischen – an Morus ausgerichteten – Uto-

8 Siehe dazu auch Neale (2000, 2012).

9 Siehe dazu auch Toderici (2015: 10 ff.).

10 Siehe dazu auch meine Rezension Spiegel (2012a).

piebegriff.¹¹ Schölderles Verdienst liegt denn auch nicht darin, dass er ein grundlegend neues Konzept einführen würde, sondern dass er die Erkenntnisse der Literaturwissenschaft und der Politologie in einem handhabbaren Modell vereint, das sich auch für literatur- respektive filmwissenschaftliche Belange eignet.¹² Dabei nimmt er – im Gegensatz zu Saage, der «konsequent alles ausfilter[t], was neben den Ideen und Strukturen die Leseerfahrung entscheidend prägt» (Seeber 2003b: 18) – auch die literarische Seite ernst (dazu später mehr).¹³

1.1 Die *Utopia*

Da Morus' *Utopia* große Bedeutung für meine Untersuchung zukommt, ist es an dieser Stelle sinnvoll, kurz auf das *wahrhaft goldene, genauso nützliche wie heitere Büchlein* («*vere aureus, nec minus salutaris quam festivus*»), wie es im Untertitel heißt, und auf dessen unterschiedliche Interpretationen einzugehen.¹⁴ *Utopia* ist in zwei Bücher gegliedert. Den übergreifenden Rahmen bildet ein Gespräch in Antwerpen; der reale Thomas Morus war im Sommer 1515 als königlicher Gesandter in Brügge und nutzte eine Unterbrechung in den Verhandlungen, um Peter Gilles, den Stadtschreiber von Antwerpen, zu besuchen. Eine Figur namens Peter Gilles ist es denn auch, die in *Utopia* den Ich-Erzähler Thomas Morus mit dem weitgereisten Raphael Hythlodæus bekannt macht. *Utopia* besteht im Wesentlichen aus dem Dialog der drei, wobei Hythlodæus mit Abstand am meisten spricht, Gilles sich dagegen kaum zu Wort meldet. Während das Gespräch im ersten – später entstandenen – Buch um die Frage kreist, ob sich gelehrte Männer

11 Siehe unter anderem Saage (2001: 7–20, 2005, 2006b, 2010, 2014). Die Ausgabe 16/3 2005 der Zeitschrift *Erwägen, Wissen, Ethik* widmet sich ganz der Frage, inwieweit die *Utopia* als Idealtyp für die Utopieforschung taugt; zahlreiche Autoren hatten hier Gelegenheit, auf Saages Vorschlag zu reagieren. Der Saage-Schüler Andreas Heyer spricht sich ebenfalls dafür aus, «*Utopia* von Thomas Morus als Prototyp der Gattung zu akzeptieren» (Heyer 2008a: 75).

12 Am Ende seiner Untersuchung kommt Schölderle zum Schluss, das «sich aus der literarischen Gattungstradition der kohärenteste aller Utopiebegriffe präparieren lässt» (Schölderle 2011: 438).

13 Zum Verhältnis von literaturwissenschaftlicher und politologischer Utopieforschung siehe auch Seeber (2003b: 17–21). Seeber fordert einen stärkeren Austausch der Disziplinen. Denn obwohl die Politologie gerade mit literarisch anspruchsvollen Utopien große Mühe bekunde, erweise sich ihr Ansatz in seinen Augen dennoch in vielen Fällen als äußerst leistungsfähig.

14 Deutsche *Utopia*-Zitate stammen aus der Übersetzung von Klaus J. Heinisch in der von ihm herausgegebenen Textsammlung *Der utopische Staat*. Englische Zitate sind mit der Sigle <CW> versehen und stammen aus der von Edward Surtz und J. H. Hexter herausgegebenen Fassung in der *Yale Edition of the Complete Works of St. Thomas More*.

wie Hythlodæus in den Dienst von Fürsten begeben sollen,¹⁵ und dabei auch die soziale Situation in England behandelt, berichtet Hythlodæus im längeren zweiten Buch ausführlich von der Insel Utopia,¹⁶ auf die er als Reisegefährte Amerigo Vespuccis in der Neuen Welt gestossen ist und deren politische und soziale Organisation er in vielerlei Hinsicht als vorbildlich erachtet.

In einem langen Monolog – erst ganz zum Schluss meldet sich der Ich-Erzähler wieder zu Wort – beschreibt Hythlodæus die politischen und sozialen Einrichtungen des utopischen Gemeinwesens. Die Anlage der Städte wird ebenso geschildert wie die Verwaltung, Landwirtschaft, Ehegesetze, Kriegswesen und die utopische Religion. Oberstes Gebot ist die Vernunft, an ihr ist alles ausgerichtet. Auf dieser Grundlage wird auf Utopia eine Art geldloser Kommunismus praktiziert, bei dem der Staat dafür sorgt, dass alle Bürgerinnen und Bürger erhalten, was sie zum Leben brauchen. Da die Grundbedürfnisse gedeckt werden und alle gleich viel besitzen, sind den Utopiern Neid, Habgier und Missgunst unbekannt. Damit fällt auch die Ursache für die meisten Verbrechen weg.

Utopia erscheint in den Schilderungen Hythlodæus' als mehr oder weniger ideales Gemeinwesen; einzig an der Religion der Utopier nimmt er Anstoß. Da die Insel von der Außenwelt abgeschnitten ist, sind ihren Bewohnern bei seiner Ankunft die Lehren des Christentums unbekannt. Es herrscht – eingeschränkte – Religionsfreiheit. Aggressives Missionieren ist verpönt und wird schwer betraft. Jeder darf glauben, woran er will, wobei für die Utopier allerdings feststeht, dass einzig Religionen vernünftig sind, die ein höheres Wesen und die Unsterblichkeit der Seele anerkennen. Folglich wird Atheismus nicht geduldet, zugleich erweisen sich die Utopier aber als aufnahmebereit für die Lehren des Christentums.

Die große Frage, die die Forschung zu *Utopia* seit jeher umtreibt und deren Beantwortung direkten Einfluss auf die Konzeption des Genres hat, ist, «how far More intends us to admire the portrait of Utopian society sketched by Hythlodæus» (Skinner 1987: 141).¹⁷ Entspricht die in *Utopia* dargelegte Ordnung dem Ideal Morus', beschreibt er darin wirklich die in

15 Morus greift hier eine Diskussion auf, die auf Platon und Cicero zurückgeht. Während Hythlodæus mit Platon für eine *vita contemplativa* plädiert und somit dafür, dass «sich die Weisen mit Recht von den Staatsgeschäften fernhalten sollten» (44), übernimmt die Morus-Figur Ciceros Position und fordert eine *vita activa*, also aktive Beteiligung des Philosophen am politischen Leben (Skinner 1987: 128–131).

16 Ist von Morus' Buch die Rede, wird der Titel in der Folge kursiv wiedergegeben, während der Name der Insel nicht weiter ausgezeichnet wird.

17 Skinner selbst tendiert dazu, in der utopischen Staatsordnung die Darstellung einer idealen Verfassung zu sehen (siehe auch Logan 1994: 208–215).

seinen Augen «beste Staatsverfassung», wie es im Untertitel der dritten Auflage heißt,¹⁸ oder verfolgt er mit seiner Schrift andere Ziele?

Gemeinhin wird mit «Utopie» ein perfektes oder immerhin besseres Staatswesen bezeichnet, und zahlreiche Interpreten lasen und lesen Morus' Text auch als weitgehend ungebrochene Beschreibung eines Wunschbildes. Tatsächlich deutet aber vieles darauf hin, dass die utopische Ordnung nicht in allen Punkten dem Ideal ihres Autors entspricht. So wird oft übersehen, dass für den gläubigen Katholiken und späteren Märtyrer Morus – und generell für die Utopien der Frühen Neuzeit – die Erbsünde die Verwirklichung utopischer Verhältnisse von Anfang an unmöglich erscheinen ließ (Seeber 2003f: 68, Fohrmann 1994: 372 f.); auch die heidnische Religion der Utopier dürfte kaum nach seinem Geschmack gewesen sein. Vom Gemeineigentum hielt der reale Morus ebenfalls wenig, vielmehr befürwortete er Privatbesitz in verschiedenen Schriften ausdrücklich. Der Staatsentwurf der *Utopia* steht nicht nur in dieser Hinsicht ziemlich einsam in seinem Œuvre. Es gibt in Morus' Leben auch sonst keinen Hinweis darauf, dass er auf eine andere Gesellschaftsordnung hinarbeitete. Als hoher Würdenträger unter Heinrich VIII. – er brachte es bis zum Lordkanzler – hätte er dazu durchaus die Möglichkeit gehabt.

Aber selbst wenn wir uns vom realen Autor und dessen möglichen Intentionen abwenden und uns ganz auf den Text konzentrieren, gibt es zahlreiche Hinweise, die eine andere Leseweise nahelegen. Das beginnt beim Titel, der sowohl als «ὄν-τόπος» – Nicht-Ort – wie auch als «εὖ-τόπος» – guter Ort – verstanden werden kann; im Englischen klingen beide Varianten gleich.¹⁹ Bereits der Titel deutet somit auf die Irrealität des Erzählten hin²⁰ und wirft zugleich die Frage auf, ob das Beschriebene wirklich positiv zu werten ist. Der Name «Raphael Hythlodæus» erweist sich ebenfalls als doppeldeutig: verweist der Vorname auf den Erzengel Raphael, also auf einen Botschafter Gottes, kann der Nachname sowohl als «Feind des

18 Der vollständige Untertitel «de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia» signalisiert mit dem Adverb «deque» freilich bereits etwas anderes; in dem Buch geht es um die beste Staatsverfassung *und* um die Insel Utopia.

19 Dass diese Doppeldeutigkeit sehr wahrscheinlich gewollt war, zeigt sich an zwei Dingen: In allen vier zu Lebzeiten Morus' erschienen Ausgaben geht dem Haupttext ein Sechszweiler – der sogenannte «Hexastichon» – voran, in dem die Begriffe «eutopia» wie «utopia» fallen. Zwar ist sich die Forschung nicht einig, ob das mit dem Namen Anemolius signierte Gedicht von Morus oder seinem Herausgeber Peter Gilles stammt. Die Tatsache, dass die Silbe «ou» im Griechischen eigentlich der Satzverneinung dient und ein Nicht-Ort korrekt «A-Topia» heißen müsste, legt aber ein gezieltes Wortspiel nahe (Schölderle 2015: 36).

20 In einem Brief an Erasmus von Rotterdam bezeichnet Morus *Utopia* auch als sein *Nirgendwo* («Nusquama») (Morus (1985: 101)).