

Simon Spiegel

Bilder einer besseren Welt

Die Utopie im
nichtfiktionalen Film

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 40

Simon Spiegel

Bilder einer besseren Welt

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

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

Die vorliegende Arbeit wurde von der Fakultät für Sprach- und
Literaturwissenschaften der Universität Bayreuth
im Wintersemester 2018 als Habilitationsschrift angenommen.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Publiziert von
Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de

© Simon Spiegel 2019

Lektorat: Philipp Brunner
Gestaltung: Simon Spiegel, Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
Gesamtherstellung Schüren Verlag GmbH, Marburg
ISBN (Printausgabe) 978-3-7410-0340-0
ISBN (ebook) 978-3-7410-0082-9

DOI: <https://doi.org/10.23799/9783741000829>



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0-Lizenz. Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>.

Für Linus und Mischa

Denn üses mönschleche Läbe uf Ärde,
das müesst Dir doch zuegäh, isch mies.
Und we me weiss, wo me ds Glück cha ga finge,
de fragt me doch nid nach em Pris.

(Mani Matter, *Farbfoto*)

Die Alternative zum Kapitalistischen Realismus kann also
nicht *kein* Realismus oder *noch mehr* Kritik sein. Nein, sie
muss ein *besserer Realismus* sein.

(Milo Rau, *Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft*)

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 DEMAİN	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 Zukunftsfilmen 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. Das Icon ist dabei ein Hyperlink, der direkt auf die URL des jeweiligen Films verweist.

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 erschienenen 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., Neusüss 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 Vespucci 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 bestraft. 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 Sechseiler – 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 «ου» 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)).

Geschwätzes» wie auch als «Possenerzähler» übersetzt werden (Schölderle 2011: 81, Wilson 1992, Baker-Smith 2011: 88 f.), was dem Erzählten je nach Leseweise einen ganz anderen Wert gibt. Und auch wenn man sich für die Variante des «Feind des Geschwätzes» entscheiden sollte, wird die Angelegenheit nicht eindeutiger. Dem Ich-Erzähler Morus – ein Name, der als «Narr» übersetzt werden kann²¹ – leuchten zwar manche der utopischen Gepflogenheiten ein, er bleibt aber bis zum Schluss skeptisch und wird nicht zum vorbehaltlosen Anhänger der utopischen Ordnung.²² Schließlich erweisen sich einige Einrichtungen der Utopier bei genauerer Betrachtung als überaus problematisch, Oliver Schmidtke bezeichnet Morus' Gesellschaftsentwurf sogar als «bis zur Absurdität hin inkonsistent und widersprüchlich» (2016: 12).

Exemplarisch hierfür sei das Kriegswesen genannt. Zu Beginn des entsprechenden Abschnitts wird noch die Friedfertigkeit der Inselbewohner betont: «Den Krieg verabscheuen sie aufs äußerste als etwas Bestialisches» (88). Folglich lassen sie nichts unversucht, militärischen Konflikten «durch List und Tücke» (89), Bestechung oder dem Einsatz von Söldnern aus dem Weg zu gehen.²³ Lassen sich Kampfhandlungen nicht vermeiden, erweisen sie sich aber als vollendete Krieger. Das ist nicht weiter erstaunlich, da sie

- 21 Diese Leseweise dürfte ebenfalls beabsichtigt sein. Erasmus' 1511 erschienenes *Das Lob der Torheit* trägt im Original den Titel *Moriae encomium*, was eine explizite Referenz des Autors an seinen Freund Thomas Morus ist.
- 22 Tatsächlich ist die Erzählanlage noch komplexer: Den beiden Büchern, in denen die Morus-Figur als Ich-Erzähler fungiert, gehen die sogenannten Parerga voraus, Gedichte und Briefe befreundeter Humanisten, die den Haupttext kommentieren, sowie verschiedene Illustrationen, wobei die genaue Zusammenstellung der Parerga in den fünf Ausgaben, die zu Morus' Lebzeiten erschienen sind, stets variiert. Zudem ist der Haupttext mit zahlreichen Glossen versehen, die wahrscheinlich vom Herausgeber Peter Gilles stammen. Der vielschichtige Aufbau des Textes und die damit verbundenen perspektivischen Brechungen werden von den wenigsten Interpretationen gewürdigt, was freilich auch daran liegt, dass außer den bei Yale University Press respektive Cambridge University Press erschienenen Referenzfassungen (CW und More 1995) kaum moderne Versionen der *Utopia* existieren, die alle Zusätze enthalten (eine löbliche Ausnahme bildet die online frei erhältliche *Open Utopia*). Eine deutsche Fassung mit allen Parerga existiert nicht. Zur Erzählanlage der *Utopia* siehe Kuon (1986: 77–80) und Baker-Smith (1991: 75–88), zu den Parerga Wooden (1978), McCutcheon (1983, 1997), Cave (2008) und Aretoulakis (2014).
- 23 Besonders beliebt als Söldner sind die Zapoleten, ein Stamm kampflustiger und geldgieriger Wilder, die für Geld jederzeit in den Krieg ziehen und bei der Aussicht auf höheren Sold ohne zu zögern die Fronten wechseln und selbst gegen Blutsverwandte kämpfen. Dass Morus damit auf die damals in ganz Europa kämpfenden Schweizer Söldner anspielt, zeigt der Randkommentar «A People Not at All Unlike the Swiss» (CW: 207). Interessanterweise fehlt die Glosse in der 1518 bei Froben in Basel erschienenen dritten Auflage (CW: 504).

sich «beständig im Kriegshandwerk üben, und zwar nicht nur die Männer, sondern auch die Frauen» (88).

Bereits hier zeichnen sich erste Widersprüche ab; als regelrecht absurd erscheint angesichts der angeblichen Friedfertigkeit der Utopier aber dann die große Zahl von sehr wohl zulässigen Kriegsgründen: Die Bewohner Utopias stehen befreundeten Völkern im Kriegsfall bei und führen für sie sogar Rachezüge, ebenso befreien sie unterdrückte Völker von Tyrannen.²⁴ Doch damit nicht genug – droht der eigenen Insel Überbevölkerung, «so bieten sie aus jeder Stadt Bürger auf, die auf dem nächstgelegenen Festland, wo die Eingeborenen Überfluss an Ackerland haben und es nicht bebauen, eine Kolonie nach ihren eigenen Gesetzen gründen» (59). Die Einwohner des derart kolonisierten Gebiets müssen sich den utopischen Sitten anpassen. «Diejenigen aber, die sich weigern, nach ihren Gesetzen zu leben, vertreiben sie aus diesen Gebieten, die sie sich selbst aneignen. Gegen Widerstrebende wenden sie Waffengewalt an» (59). Damit schlägt der vermeintliche Humanismus endgültig in «a cunning and highly Machiavellian foreign policy» um (Jameson 2016: 57). «Wie die europäischen Herrscher, so wenden sich auch die Utopier lauthals gegen den Krieg, beschwören ihre Friedensliebe – und finden dann allerlei Gründe, um doch zu kämpfen» (Schölderle 2011: 127, siehe auch Dorsch 1970: 24 ff.).²⁵

Die Forschung hat auf diese Widersprüche und Ambiguitäten unterschiedlich reagiert. Saage etwa ignoriert die Doppeldeutigkeiten des Textes weitgehend. In seinen Augen fungiert Hythlodæus als Morus' Alter Ego. Der Autor verfähre diesbezüglich wie Platon, der in seinen Texten Sokrates «seine eigenen Meinungen in den Mund» (Saage 2006b: 22) legt.²⁶ In der Literaturwissenschaft sowie der Morus- und Humanismus-Forschung ist dagegen weitgehend unbestritten, dass diese Ambivalenzen beabsich-

24 Obwohl im Abschnitt zum Kriegswesen mehrfach davon die Rede ist, dass die Utopier ihre Freunde unterstützen, wird an früherer Stelle betont, dass sie grundsätzlich keine politischen und militärischen Bündnisse eingehen. Es ist somit nicht recht klar, wer diese Freunde eigentlich sind.

25 Die paradoxen und widersinnigen Momente setzen sich auf anderen Ebenen fort: So weist Alan F. Nagel darauf hin, dass die Angaben, die Hythlodæus zu den Ausmaßen der Insel macht, mathematisch unsinnig sind, dass sich Utopia auch in einem topologischen Nirgendwo befindet (1973: 175 ff.). Zu weiteren Widersprüchen siehe Yorán (2010: 165–171) sowie Allen (1967: 158 f.).

26 An anderer Stelle schreibt Saage allerdings, *Utopia* könne «nicht ausschließlich in der Sichtweise des Hythlodæus gelesen werden» (Saage 2010: 18), denn bereits Morus betone die Selbstkritik der Utopie. Im gleichen Text bezeichnet er die Figur Hythlodæus' aber dennoch als Alter Ego des Autors. Dass eine Figur namens Thomas Morus als Erzähler fungiert, wird einmal mehr unterschlagen; siehe auch Schmidtke (2016: 15), Arnsward (2011: 27 ff.).

tigt sind. Morus war ein großer Liebhaber antiker Satiren und Wortspiele – er übersetzte mehrere Werke des römischen Satirikers Lucian – und seine Schrift, die ursprünglich für einen kleinen Kreis von Humanisten um Morus und Erasmus von Rotterdam und damit für «eine intellektuelle Elite» (Kuon 1986: 127) gedacht war, steht offensichtlich in dieser Tradition. Das zeigt sich nicht zuletzt an den zahlreichen sprechenden Namen: Die Hauptstadt Utopias, durch die der Fluss «Anydrus» (Wasserlos) fließt, heißt «Amaurotum» (Nebel- oder Schattenstadt, was wohl auf London anspielt) und wird von einem Fürsten mit dem Titel «Ademos» (Ohnevolk) regiert. Die Aufschlüsselung dieser Wortspiele setzt Griechischkenntnisse voraus, die beim ursprünglichen Publikum, einer «Gruppe von hochgebildeten, an der Antike orientierten und geschulten Gelehrten und wissenschaftlich interessierten hohen Funktionsträgern» (Voßkamp 1985a: 186), freilich gegeben waren.

Anders als Saage knüpft Schölderle an die literaturwissenschaftliche Forschung an und argumentiert überzeugend, dass *Utopia* nicht der Entwurf eines Idealstaates ist.²⁷ Folglich ist der Text auch nicht auf Umsetzung hin konzipiert, ist nicht als politisches Aktionsprogramm gedacht. Worum aber geht es dann? Der Umkehrschluss, Morus habe sich lediglich einen literarischen Jux geleistet, wäre ebenso falsch. Dies wird im ersten Teil des Buches augenfällig, in dem unter anderem die sozialen Probleme in England diskutiert werden. Hythlodæus plädiert hier energisch dagegen, der steigenden Zahl von Dieben mit stets härteren Strafen zu begegnen. Die Zunahme der Kriminalität habe ihren Ursprung in erster Linie im Verhalten der Großgrundbesitzer, die immer mehr Gemeindeland für die Schafzucht und die Textilproduktion nutzen und so die Kleinbauern um ihre Anbauflächen bringen. Die Schafe würden «so gefräßig und böseartig [...], dass sie sogar Menschen fressen, Felder, Gehöfte und Dörfer verwüsten und entvölkern» (26). In der Folge bleibe vielen Kleinbauern gar nichts anderes übrig als Bettelei oder Diebstahl.

Diese Passage ist nicht nur eine pointierte Kritik an der aktuellen politischen Situation, sie enthält zudem weitere Elemente, die für die *Utopia* insgesamt charakteristisch sind: Etwa die Überzeugung, dass Kriminalität von den sozialen Rahmenbedingungen abhängt, dass also politische Entscheide das individuelle Verhalten beeinflussen können. Das Bild der

27 Saage betont zwar, dass er «der Literaturwissenschaft mehr Anregung verdankt als jeder anderen Disziplin» (Saage 2003: 12), dennoch versteht er *Utopia* noch 2006 als weitgehend ungebrochenen Entwurf eines optimalen Staatswesens. Es scheint somit noch immer zu wenig Austausch zwischen der literaturwissenschaftlichen und der politischen Utopieforschung zu bestehen. Siehe dazu auch Schölderle (2015).

menschenfressenden Schafe wiederum ist ein Beispiel für eine satirische Umkehrung, die hier direkt auf einen politischen Missstand abzielt. Könnte das zweite Buch für sich genommen noch als scherzhaftes Gedankenexperiment durchgehen, lässt sich die sozialkritische Absicht des ersten Buchs kaum leugnen. Die Tatsache, dass Morus große Teile des ersten Buchs nach dem zweiten verfasst hat (Hexter 1965), legt erst recht den Schluss nahe, dass dem Werk insgesamt eine ernsthafte Absicht zugrunde liegt.

Norbert Elias spricht davon, dass bei der Interpretation der *Utopia* die Balance zwischen zwei Extremen gehalten werden muss:

zwischen der Vorstellung, dass der Plan einer besseren Gesellschaft, der darin entwickelt wird, den gleichen Grad der Wirklichkeitsbezogenheit hatte wie etwa Marx' *Kommunistisches Manifest* und der entgegengesetzten Auffassung, dass dieser Plan nichts als ein merry jest, ein fröhlicher Scherz ohne jeden Wirklichkeitsbezug, war. (Elias 1985: 118)

Gerade im Zusammenspiel der beiden Teile, der realistischen ‹Vorderseite› und der utopischen ‹Rückseite› (Voßkamp 2016c: 77), wird die eigentliche Funktion der *Utopia* deutlich: Sie ist einerseits eine ernst gemeinte Kritik an den zeitgenössischen Verhältnissen, entwirft aber zugleich ein Gegenbild, das fortlaufend zwischen Vorbildfunktion und Satire changiert. Der Nicht-Ort Utopia wird der alles andere als perfekten Realität gegenübergestellt. Welche Position der Text respektive dessen Autor dabei gegenüber dem Erzählten einnimmt, lässt sich oft nicht mit letzter Bestimmtheit eruieren; dass die *Utopia* in einigen zentralen Punkten nicht Morus' Idealvorstellung darstellt, wird aber deutlich.²⁸

Die Forschung tendiert heute dazu, jene Punkte, in denen Hythlodæus und der Ich-Erzähler übereinstimmen, als Morus' eigene Meinung anzusehen.²⁹ Andere Stellen – etwa, wenn davon die Rede ist, dass die Utopier die Ketten ihrer Sklaven sowie ihr Nachtgeschirr aus Gold fertigen – sind offensichtlich satirisch gemeint. Manche Passagen wiederum lassen

28 Freilich gibt es auch hier abweichende Einschätzungen: Während Artur Blaim mit Bezug auf Bachtin und Uspenskij von einem heteroglossischen oder polyphonen Text spricht (2013a: 33–38), wehrt sich Gorman Beauchamp gegen den in seinen Augen anachronistischen (post-)modernistischen Blick auf *Utopia*, der gerade in den Widersprüchen des Textes den Schlüssel zu dessen Verständnis sieht: «But sometimes a cigar is just a cigar: just so, an inconsistency may be only an inconsistency, not the key to some secret, subversive intent» (1997: 31). Für Hanan Yoran wiederum zeigt sich in der Ambiguität der *Utopia* «the fundamental tension immanent to Erasmian humanism [...], namely the contradiction between the identity of the Erasmian humanist as an autonomous intellectual and the ontological and epistemological presuppositions of humanist discourse» (2010: 160).

29 Allerdings ist nicht eindeutig, wo das tatsächlich geschieht; so meint Blaim: «More rejects, one by one, all the fundamental institutions of Utopia, together with their under-

sich nicht eindeutig aufschlüsseln. Was ist beispielsweise davon zu halten, dass sich die Utopier vor der Eheschließung gegenseitig nackt begutachten dürfen? Ein ernst gemeinter Vorschlag kann das kaum sein, und falls die Passage eine satirische Absicht hat, bleibt deren Ziel dunkel. Vielleicht handelt es sich hierbei ganz einfach um einen Jux ohne tiefere Bedeutung? Wie immer man einzelne Stellen auch interpretieren mag, vieles spricht dafür, dass die verschiedenen Elemente des utopischen Gegenentwurfs bei Morus unterschiedliche Funktionen haben, dass der Text ganz bewusst zwischen direkter Kritik, satirischer Überhöhung und gelegentlichen reinen Albernheiten schwankt.

Elizabeth McCutcheon ist der Ansicht, dass Morus' «aesthetics of honest deception» (1983: 5) bewusst darauf angelegt sei, vieles im Uneindeutigen zu belassen, und dass es gerade nicht um eine eindeutige «Botschaft» gehe.³⁰ «It would be both misguided and impossible to explain away the ambiguities, contradictions, and formal paradoxes of *Utopia*» (ebd.: 9). *Utopia* stellt ein – zumindest vermeintlich – rationales Modell zur Wirklichkeit vor. Wie dieses Gegenbild im Einzelnen zu bewerten ist, wird aber der aufmerksamen Leserin überlassen, sein eigentlicher Wert liegt somit in der Diskussion, die es auslöst. Morus geht es also «nicht darum, die geschilderte Fiktion in die Wirklichkeit zu überführen, sondern durch die Betrachtung Utopias mit einem geschärften Blick für die Realität in diese zurückzukehren» (Schölderle 2011: 91). Die Utopie entwirft «eine ausgestaltete Alternative und erprobt neue Möglichkeiten des Anders-Seins» (ebd.: 483); sie «ist vor allem eine radikale Kritik der bestehenden Ordnung, und erst aus dieser Negation ergibt sich durch eine Negation der Negation ein utopischer Fluchtpunkt» (Berghahn 1996: 281).³¹ Mit der «Negation der Negation», einer Formulierung, die ursprünglich von Arnhelm Neusüss (1986: 33) stammt, benennt Klaus Berghahn ein entscheidendes Moment: Wichtiger als die jeweils entworfene Staatsordnung ist, dass die Utopie

lying principles» (2013a: 32). Und Sargent zieht in einem Text anlässlich des 500. Geburtstags der *Utopia* das Fazit: «We really have no idea whether the institutions in *Utopia* reflect the ideas of More at the time he wrote it» (2016: 185).

- 30 Sprachlich zeigt sich das am häufigen Gebrauch der rhetorischen Figur der Litotes, der Verneinung des Gegenteils. Wie McCutcheon zeigt, ist dieses Stilmittel prägend für die *Utopia*; «the figure becomes, ultimately, a paradigm of the structure and method of the book as a whole, echoing, often in the briefest of syntactical units, the larger, paradoxical and double vision which will discover the best state of the commonwealth in an island called Noplace» (1971: 109 f.).
- 31 Theodor W. Adorno beschreibt die Utopie auf ähnliche Weise: «[D]ie Utopie steckt jedenfalls wesentlich in der bestimmten Negation, in der bestimmten Negation dessen, was bloß ist, und das dadurch, daß es sich als ein Falsches konkretisiert, immer zugleich hinweist auf das, was sein soll» (in Bloch 1975: 70).

den Status quo in Frage stellt. «Der Leser soll im Spiegel eines vernünftig geordneten Gesellschaftszustands zur Erkenntnis der Negativität der bestehenden Verhältnisse gelangen» (Kuon 1988: 315).

Durch ihre «Spiegelfunktion» (Layh 2014: 39) ist die Utopie jeweils in hohem Maße ihrem Entstehungshintergrund verhaftet, der Einbezug des historischen Kontextes ist folglich für die Interpretation jedes utopischen Entwurfs unerlässlich (ebd.). Heutige Interpreten tendieren nicht selten dazu, dem Verfasser der *Utopia* «zu viel Modernität» zu unterstellen. So wird die religiöse Toleranz auf Utopia gerne als Zeichen für Morus' Fortschrittlichkeit gewertet. Dem realen Morus, der in seinen späteren Schriften gegen Lutheraner und andere «Ketzer» wettet, Folter und Todesstrafe guthießt und für seinen Glauben schließlich den Tod auf dem Schafott in Kauf nimmt, dürfte diese Einschätzung kaum entsprechen.³² Aber auch die Rezeption wandelt sich je nach historischem Hintergrund; viele der klassischen Utopien, die in den Augen der zeitgenössischen Leserinnen bessere Gesellschaften darstellten, erscheinen heute als wenig einladende totalitäre Staaten.

Mit der *Utopia* hat Morus das Modell für das ganze Genre vorgegeben;³³ inwieweit ihm seine Nachfolger in ihrer Intention, aber auch hinsichtlich der Mehrdeutigkeit und Polyphonie gefolgt sind, ist von Fall zu Fall unterschiedlich. Nur die wenigsten betreiben aber ein so kunstvolles Verwirrspiel wie der Urtext.³⁴ Als politisches Programm, das in der beschriebenen Form eins zu eins umgesetzt werden soll, dürften aber die wenigsten Genrevertreter intendiert sein, wie auch Susanna Layh betont:

Im zentralen Fokus literarischer Utopien steht nicht die imaginäre Konzeption von gesellschaftlicher wie individueller Perfektion, sondern die durch die innerfiktionale Spiegelbildlichkeit evozierte Kritik an den außerfiktionalen zeitgenössischen Verhältnissen.³⁵ (Layh 2014: 121)

32 William McCord bezeichnet Morus sogar als «book-burning fanatic» (1989: 15).

33 Ich möchte hier nicht suggerieren, Morus habe sein Werk gleichsam aus dem Nichts geschaffen. Wie jeder literarische Text – und jedes Genre – baut auch die *Utopia* auf Vorgängern auf und kombiniert bereits bestehende Muster neu (siehe unter anderem Voßkamp 1985a, Davis 2010, Blaim 2013a: 39–48). Ein wichtiger Vorläufer, auf den sich Morus auch explizit bezieht, ist Platons *Politeia*; in Anlehnung an ein berühmtes Diktum von Alfred North Whitehead bezeichnet Klaus Geus alle utopischen Entwürfe als Fußnoten zu Platon (2011: 14 f.). Zu den Unterschieden zwischen der *Politeia* und der *Utopia* siehe Schölderle (2011: 171–175).

34 Blaim ist der Ansicht, dass bereits die 1551 erschienene erste englische Übersetzung der *Utopia* viele ihrer Widersprüche einebene (2013a: 53–57).

35 George M. Logan ist hingegen der Ansicht, dass sich die *Utopia* von den nachfolgenden Utopien dadurch unterscheidet, dass sie gerade nicht Morus' Idealstaat zeige. Es sei «a curious irony that although his book fathered the literary utopia [...], it does not itself belong to that genre (since it does not include the author's ideal commonwealth)» (1983: 260).

Am Ende seiner Untersuchung präsentiert Schölderle ein Raster, in dem er konstitutive, typische und mögliche Eigenschaften der Utopie auflistet (*Abb. 1*). Utopien sind für ihn stets «kontrafaktische Fiktion[en]» (Schölderle 2011: 479), die zwar typischerweise, aber nicht zwingend in erzählerischer Form erscheinen. Allerdings ist Schölderles Fiktionsbegriff ziemlich unscharf und besonders die Gegenüberstellung von fiktional und narrativ nicht sonderlich glücklich. Da ich in *Kapitel 3.2* ausführlicher auf fiktionstheoretische Fragen eingehen werde, sei an dieser Stelle nur eine kurze Präzisierung angebracht. Utopien handeln von Dingen – dem utopischen Staat –, die es in der Lebenswirklichkeit der Autorin (noch) nicht gibt, und sie tun dies meist in Form einer Erzählung. Allerdings ist der narrative Rahmen keine zwingende Voraussetzung.

Als Beispiel für eine nicht-narrative Utopie führt Schölderle unter anderem Gerrard Winstanleys *The Law of Freedom* (1652) an (ebd.: 210–218). Winstanley war ein Londoner Stoffhändler und protestantischer Reformator zur Zeit Oliver Cromwells, der in seinem an Cromwell gerichteten Pamphlet – mit vollem Titel *The Law of Freedom in a Platform* – eine alternative Gesellschaftsordnung entwirft. Wie bereits Morus kritisiert auch er das Verhalten der Großgrundbesitzer, das Kriminalität in seinen Augen geradezu fördert. Zu seinen zentralen Forderungen gehört die Abschaffung des Privateigentums, darüber hinaus «finden sich in seiner Schrift annähernd alle inhaltlichen Topoi der klassischen Utopie» (ebd.: 213). Allerdings verzichtet Winstanley auf eine erzählerische Rahmung seines Traktats. Anders als bei Morus ist sein «Entwurf eindeutig auf unmittelbare Praxis gerichtet. Das Modell ist nicht mehr als idealtypische Kontrastfolie, als rationale Möglichkeit konzipiert, sondern als politisches Programm» (ebd.: 216). Von 1649 bis 1650 versuchten Winstanley und seine Mitstreiter auch, ihre Vorstellungen in einer Kolonie auf dem St. George's Hill zu realisieren – allerdings vergeblich. Beides – der Verzicht auf einen erzählerischen Rahmen und die Realisierungsabsicht – ist zwar untypisch, dennoch «bleibt Winstanley der kritischen Stoßrichtung treu, entwirft ein universales und rationales Alternativmodell und verzichtet auf die Empfehlung gewaltsamer Mittel» (ebd.: 217).³⁶

Utopien sind «tendenziell universale Ausgestaltung[en] eines idealtypischen, rationalen und soziopolitischen Gegenbilds» (ebd.: 479). Mit *Idealität* meint Schölderle nicht, dass die Utopie zwangsläufig das Ideal ihres Verfassers wiedergibt – was sie im Falle der *Utopia* ja nicht tut –, sondern dass es sich um Idealtypen im Sinne Max Webers handelt, die

36 Siehe zu Winstanley auch Saage (1998).

24 Utopisches

Differenzierungs-kriterium	formal	inhaltlich	funktional	intentional
konstitutiv	<ul style="list-style-type: none"> • kontrafaktische Fiktion 	<ul style="list-style-type: none"> • universales, sozio-politisches Gegenbild • Idealität • Rationalität 	<ul style="list-style-type: none"> • kritische Zeitdiagnose • Wirklichkeits-relativierung • Gedanken-experiment • Möglichkeits-horizonte 	<ul style="list-style-type: none"> • Sozialkritik • normative Stoßrichtung (Besserungswille)
typisch z.B.	<ul style="list-style-type: none"> • literarische Fiktion • narrative Einkleidung • integrierte Formenvielfalt 	<ul style="list-style-type: none"> • Isolation • Statik • Kollektivismus • Homogenität 	<ul style="list-style-type: none"> • soziale und technische Innovationen • Belehrungs- bzw. Bildungsfunktion • Früherkennungs- oder Frühwarnfunktion 	<ul style="list-style-type: none"> • fehlender Realisierungswille • Diskursorientierung
kontingent z.B.	<ul style="list-style-type: none"> • Art der literarischen Formgebung (Satire, Dialog, Reisebericht, Roman, Briefwechsel, Tagebuch) • staatsphilosophische Abhandlung • idealisierter Verfassungsentwurf 	<ul style="list-style-type: none"> • Transformationsmodell 	<ul style="list-style-type: none"> • Unterhaltung 	<ul style="list-style-type: none"> • direkter Verwirklichungswille • Geschichtsphilosophie/Sozialprognostik • praktisch-politischer Handlungsauftrag
Interpretations-methodik	textimmanent			hermeneutisch/biografisch

1 Schölderles Kriterienmatrix (Schölderle 2011: 480)

auf «verabsolutierte[n] Prinzipien oder Ideen wie Solidarität, Gerechtigkeit, Vernünftigkeit oder Gleichheit gründen» (Schölderle 2011: 455). Mit anderen Worten: Ein übergreifendes Prinzip wird auf allen Ebenen des Staatsentwurfs konsequent und widerspruchsfrei – und in diesem Sinne auch rational – durchgezogen. Damit verbunden ist die *Universalität* des utopischen Entwurfs. Es geht nicht um Verbesserungen in einzelnen Bereichen, sondern um eine komplette Um- und Durchgestaltung der Gesellschaft. In dieser Konsequenz und Ganzheitlichkeit wird nicht zuletzt der nicht-reale, modellhafte Charakter der Utopie sichtbar, und sie macht zugleich das je nach Leserin Faszinierende oder auch Abschreckende des Genres aus. Die *Utopia* stellt für Schölderle diesbezüglich den Versuch dar, «die pure Ratio als staats- und gesellschaftspolitisches Prinzip auf spielerische Weise zu erforschen» (ebd.: 161). Die gesamte Gesellschaftsorganisation orientiert sich an einer utilitaristischen Vernunft, was sich in vielen Bereichen – etwa bei der wirtschaftlichen Organisation und sozialen Fragen – durchaus positiv auswirkt, bei Gebieten wie dem Kriegswesen aber auch fragwürdige Konsequenzen zeitigt.

1.2 Utopische Topoi

Mit *Utopia* liegt das Modell vor, an dem sich die nachfolgenden Utopien orientieren. Dass dieses Modell über 500 Jahre hinweg nicht unverändert bleibt, dass das Genre zahlreiche Veränderungen erfährt, kann kaum überraschen. Im Laufe der Jahrhunderte hat die Utopie umfassende Transformationen erlebt und sich in verschiedene benachbarte Genres ausdifferenziert; zu nennen sind hier unter anderem die *Robinsonade* (Schlaeger 1985, Voßkamp 2016a),³⁷ der *Fürstenspiegel* respektive die *Telemachie* (Hagel 2013) oder der *Bildungsroman* (Voßkamp 1988).³⁸ Zugleich ist über die ganze Dauer hinweg aber stets ein harter Genrekern erkennbar, der sich bei allen Veränderungen – insbesondere seit Beginn des 20. Jahrhunderts – bis in die Gegenwart durchzieht. Sei es Charlotte Perkins Gilmans feministische Utopie *Herland* (1915), B. F. Skinners 1948 erschienene behaviouristische Utopie *Walden Two* oder Ernst Callenbachs ökologische *Ecotopia* (1975) – der Rückgriff auf die klassische Tradition und ihre Topoi bleibt stets erkennbar. Dies gilt nicht zuletzt für Texte wie die *kritischen Utopien* (→ Kapitel 1.3), die das klassische Modell einer grundlegenden Kritik unterziehen; auch hier bleibt das Vorbild durchwegs präsent.

Im Folgenden skizziere ich die zentralen Bausteine der klassischen Utopie, die ich als semantische und syntaktische Elemente im Sinne Altmans verstehe. Dabei werde ich im Wesentlichen Schölderles Ansatz folgen. Obwohl man über einzelne Punkte seines Rasters und die Frage, welche Aspekte nun konstitutiv oder nur typisch sind, streiten mag, erweist sich sein Modell gerade bei Texten wie *The Law of Freedom* oder den kritischen Utopien, die teilweise erheblich vom Urtext abweichen, als äußerst brauchbar.

Eine wichtige Voraussetzung für das Gelingen der Utopie ist ihre *Isolation*. Die frühen Beispiele sind allesamt *Raumutopien*, meist auf abgelegenen Inseln in noch unerforschten Teilen der Welt. Die räumliche Abgrenzung ist bereits bei Morus konstitutiv. Utopia war ursprünglich eine Halbinsel,

37 Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Forschern sieht Blaim kaum Berührungspunkte zwischen Utopie und Robinsonade; die wenigsten Robinsonaden «pass the ultimate utopian test, namely, that of its founder not leaving the seemingly ideal desert island at the first opportunity» (2013a: 294).

38 Wilhelm Voßkamps Befund, dass der Bildungsroman eine Ausdifferenzierung der Utopie darstellt, wird nicht überall geteilt. Robert Leucht sieht vielmehr einen Gegensatz zwischen den beiden Genres, der insbesondere in der Epoche des Bürgerlichen Realismus zutage tritt. Während der Bildungsroman der realistischen Programmatik entspricht, weicht die Utopie mit ihrer die Realität übersteigenden Alternativwelt deutlich von dieser ab und wird deshalb in dieser Epoche zu einer Randerscheinung (Leucht 2016: 106–134).

ihr Gründer, der sagenhafte König Utopos, ließ aber einen breiten Graben ausheben und schnitt die Insel auf diese Weise künstlich vom Festland ab. Der utopische Staat existiert als autarkes, von der potenziell schädlichen Außenwelt abgeschiedenes Gebilde, der Austausch mit anderen Völkern ist auf ein Minimum reduziert. Durch die künstlich herbeigeführte Abgeschiedenheit erweist sich die Utopie im Gegensatz zu religiösen und mythischen Vorstellungen von besseren Welten als entschieden diesseitiges Gebilde – «von Menschen gemacht und so auch für Menschen machbar» (Elias 1985: 144 f.). Zugleich zeigt sich darin auch der experimentelle Charakter des utopischen Projekts: Die isolierte Lage schafft ähnlich wie ein Labor «*experimentelle Bedingungen*, unter denen, isoliert von allen störenden Fremdeinwirkungen, wohlberechnete Kräfte ein bestimmtes und bestimmbares Ergebnis zeitigen» (Schulte Herbrüggen 1960: 9).

Ebenso charakteristisch für die klassische Utopie ist die *Statik* des Entwurfs. Die Gesellschaft und der geschichtliche Verlauf werden nicht als sich ständig verändernde, sondern als weitgehend starre Phänomene begriffen, Veränderungen sind allenfalls im Detail möglich.³⁹ Zwar wird oft ausführlich beschrieben, wie das Führungspersonal ausgewählt wird, dessen Funktion ist in der Regel aber eine rein verwaltende (Rohgalf 2015: 132 ff.). Der politische Prozess ist weitgehend abgeschafft, da grundlegende Änderungen ohnehin nicht nötig sind – «Utopie sucht Geschichte zu bannen» (Voßkamp 1990: 275).⁴⁰ Dies zeigt sich auch daran, wie die Entstehung des utopischen Staats behandelt wird, die Zeit, in der die aktuelle Ordnung noch nicht etabliert war. Ginge es wirklich um eine Umsetzung des utopischen Entwurfs, wäre dies eigentlich die interessanteste Phase. Doch von der Geburt der Utopie erhält der Leser meist nur sehr vagen Bericht – ein weiteres Indiz dafür, dass es eben nicht darum geht, die Utopie zu realisieren, sondern um den Vergleich der Realität mit einem reibungslos funktionierenden Komplettentwurf.⁴¹

Müßiggänger gibt es auf Utopia nicht. Alle sind entsprechend ihren geistigen und körperlichen Voraussetzungen werktätig. Da die Arbeit

39 Die utopische Ordnung besteht bei der Ankunft Hythlodæus' bereits seit 1760 Jahren. In seinem Bericht erwähnt er wohl einige Elemente, die sich in dieser Zeit verändert haben: Wohnten die Utopier zu Beginn noch in relativ primitiven Hütten aus Holz und Lehm, bestehen die Städte später aus dreistöckigen Steinbauten, die meist verglaste Fenster besitzen. Weiter gehen die Veränderungen aber nicht. «The book [*Utopia*] does not mention concrete political decisions or events, projecting the image that the ideal state is run by itself, without being governed in the usual sense of the term» (Yoran 2010: 178).

40 Siehe auch Hagel (2016: 65–75).

41 Schmidtke weist zudem darauf hin, dass die Verwaltung auf Utopia für zahlreiche komplexe und weitreichende Entscheide verantwortlich ist, dass über deren Funktio-



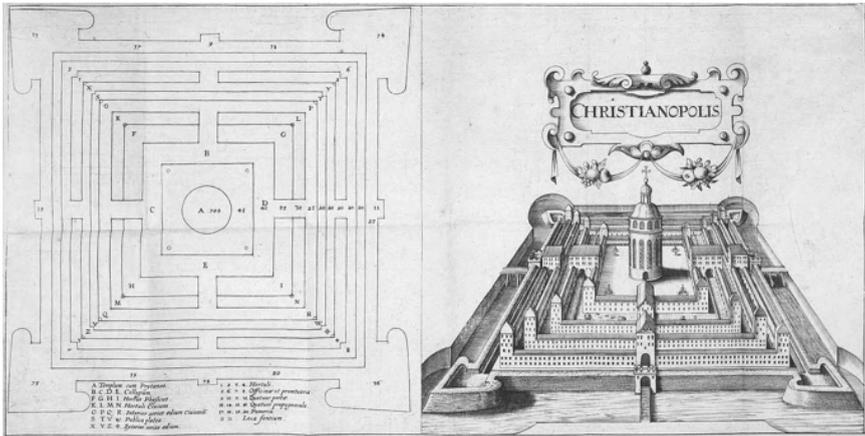
2a-b Die Illustrationen der *Utopia*-Ausgaben von 1516 (links) und 1518 (rechts)

gleichmäßig auf alle verteilt ist und viele nutzlose Gewerbe verschwunden sind, kann die tägliche Arbeitszeit massiv reduziert werden; bei Morus sind es nur sechs Stunden pro Tag, manche seiner Nachfolgerinnen unterbieten ihn diesbezüglich sogar noch. Geld ist auf Utopia abgeschafft und profitorientierter Handel überflüssig, da ohnehin jeder erhält, was er zum Leben braucht. Hand in Hand mit dem *Gemeineigentum* geht ein Ablehnen jeglichen Luxus; Kleidung und Häuser sind meist einheitlich gehalten und auf Zweckmäßigkeit ausgerichtet. Speisen werden gemeinsam eingenommen, die Erziehung erfolgt durch den Staat. Der Kollektivismus führt in vielen Utopien zu einer weitgehenden Aufhebung der Privatsphäre, die so weit führen kann, dass selbst die Fortpflanzung durch die Obrigkeit kontrolliert wird. Eugenische Tendenzen sind in den Utopien schon früh zu beobachten.⁴²

Die *Einheitlichkeit* zeigt sich auch im Aufbau der Städte. So heißt es bei Morus: «Wer eine von ihren Städten kennt, kennt alle: so völlig gleichen sie einander, soweit es das Gelände erlaubt» (50). Obwohl dies in den

nieren aber kein Wort verloren wird. «Die Beschreibung der Einrichtungen Utopias unterstellt die problemfreie Implementation von Verwaltungsmaßnahmen, ohne dass die Herstellung dieser Möglichkeiten selbst als Praxis thematisiert wird, die durch besondere utopische Einrichtungen geleistet werden muss» (Schmidtke 2016: 175).

42 Siehe dazu Parrinder (1997).



3 Johann Valentin Andreaes *Christianopolis* (1619)

frühen Illustrationen noch nicht erkennbar ist (Abb. 2a–b), sind die Städte auf Utopia quadratisch und mehr oder weniger symmetrisch angelegt; der «rationalen Geometrie des Raumes entspricht die vernünftige Organisation menschlichen Zusammenlebens» (Voßkamp 2004: 27). Die Tendenz zur Symmetrie verstärkt sich bei den Nachfolgern Morus' noch zusätzlich. Die in der *Civitas Solis* (1602) des Dominikaners Tommaso Campanella beschriebene Sonnenstadt ist kreisförmig und durch sieben Stadtmauern geschützt.⁴³ Ähnlich konzipiert ist Johann Valentin Andreaes *Christianopolis* (1619) (Abb. 3). Dieser Hang zur Geometrisierung ist ebenfalls ein Indiz für den modellhaften Charakter der Entwürfe (→ S. 275 f.).

Als uniform erweisen sich auch die Bewohner des utopischen Staates. Hierbei handelt es sich um einen ebenso zentralen wie problematischen Punkt: Der Entwurf einer konfliktfreien Gesellschaft bedingt einen utopischen Menschen. Die utopische Ordnung kann nur funktionieren, wenn sie von allen Bürgern vorbehaltlos akzeptiert wird. Positiv formuliert bedeutet das, dass alle Bewohner des utopischen Staates intelligent und vernünftig genug sind, um erkennen zu können, dass die herrschende Ordnung die

43 Campanella hat seinen Text, der zu diesem Zeitpunkt noch den Titel *Città del Sole* trug, 1602 auf Italienisch geschrieben, als er wegen Häresie eingekerkert war. Die lateinische Version, die 1623 schließlich veröffentlicht wurde, entstand rund zehn Jahre später. Auf Deutsch wird Campanellas Buch meist als «Sonnenstaat» übersetzt, obwohl es sich bei dem beschriebenen Gemeinwesen – im Gegensatz zur *Utopia* – nur um eine einzige Stadt, also bestenfalls einen Stadtstaat, handelt (Hagel 2016: 115). Siehe zur *Civitas Solis* Kuon (2014), Schölderle (2011: 187–193). Kurt Flasch (1996) ist der Ansicht, dass die *Civitas Solis* innerhalb von Campanellas Œuvre von untergeordneter Bedeutung sei; die meisten Interpreten ignorierten Campanellas umfangreicheres philosophisches Werk und würdigen den Text folglich falsch lesen.

beste aller möglichen ist. Weniger freundlich ausgedrückt: «Das utopische Subjekt ist ein Füllsel, das sich ausschließlich nach dem Bedarf des Ganzen richtet» (Hagel 2016: 62).

Wie Martin d'Idler in seiner Studie herausgearbeitet hat, ist die Idee eines *Neuen Menschen*, das heißt «eines radikal veränderten Menschen», der sich «vor allem ethisch, aber oft auch körperlich und geistig vom bisherigen Menschen» unterscheidet, «eine der Grundsäulen utopischer Entwürfe» (2007: 263). Die utopische Ordnung setzt einen altruistischen Menschen voraus, zugleich schafft sie aber überhaupt erst die Bedingungen für diese «Veredelung des Menschen» (ebd.)

Von eminenter Bedeutung ist dabei die *Erziehung*. Sie garantiert, dass dem utopischen Staat fortlaufend passende Bürgerinnen und Bürger zugeführt werden. Diesen fehlen nicht nur negative Eigenschaften wie Neid, Hass und Gier, sondern auch abweichendes Gedankengut, also jede Form von Originalität (Seibt 2001: 251). Das Ergebnis: «utopian characters are boringly healthy and beautiful» (Courtemanche 2015: 230); oder wie es Stephen Greenblatt in Bezug auf *Utopia* formuliert: «Utopian institutions are cunningly designed to reduce the scope of the ego» (2005: 210–218). Dramaturgisch gesehen sind die Figuren passiv, sie interagieren nicht in einer Weise mit ihrer Umwelt, die Konsequenzen für die Handlung hätte; «[they] have almost no effect on their environment – but instead of reflecting their disempowerment, this lack of agency signifies the perfect harmony between their desires and their surroundings» (Courtemanche 2015: 232).

Für die Utopie gibt es keinen Unterschied zwischen den Bedürfnissen der Gemeinschaft und denen des Einzelnen, da sie für sich in Anspruch nimmt, *die tatsächlichen menschlichen Bedürfnisse* zu kennen und entsprechend zu befriedigen. Die Unterscheidung zwischen *wahren* und *falschen* Bedürfnissen (wie übermäßigem Luxus) ist zumindest implizit in jeder klassischen Utopie enthalten. Der utopische Entwurf kann nur deshalb Universalität für sich beanspruchen, weil er von der *wahren Natur des Menschen* ausgeht (Levitas 2010: 213 f.).⁴⁴ In der Logik des Genres stellen das Erkennen der wahren Bedürfnisse und die von d'Idler betonte Veredelung des Menschen keinen Widerspruch dar; Utopien

sehen den Menschen als Naturwesen triebgesteuert strukturell kritisch, weshalb es der normativen und in sich starken Ordnungsmacht des besten Sys-

44 Viele Utopiekritiker argumentieren ihrerseits, dass die Utopie die wahre menschliche Natur verkenne. John Gray etwa ist der Ansicht, «it seems to be natural for human beings to want incompatible things» (2007: 17). Dieser menschliche Grundzug mache den utopischen «dream of ultimate harmony» (ebd.) von vornherein unmöglich; für eine Kritik an Gray siehe Sargisson (2012: 27–30).

tems bedarf, um *ihn* zu dem zu bringen, was für ihn *das Beste* ist. Und das ist das kollektive Leben. (Nitschke 2017: 171).

Offen bleibt dabei, was mit jenen Menschen geschieht, die sich der utopischen Ordnung widersetzen. Gerade in der Anfangsphase des utopischen Staates, wenn noch nicht alle in den Genuss utopischer Veredelung gekommen sind, muss es zwangsläufig Leute geben, die noch falschen Bedürfnissen folgen, denen die neue Ordnung nicht behagt. Doch hierzu schweigen sich die klassischen Utopien aus. Erstaunlich ist das nicht, denn im Grunde ist die Sache klar: Für abweichendes Denken ist in der Utopie kein Platz. Damit ist in der klassischen Utopie bereits der Samen gepflanzt, der sich im 20. Jahrhundert zur *Dystopie* auswachsen wird (→ Kapitel 1.3).

*

Mit Schölderles Modell liegt ein Raster vor, anhand dessen sich Utopien und verwandte Formen gut beschreiben lassen. Da damit der Gegenstand meiner Untersuchung klar umrissen sein sollte, verzichte ich auf ausführliche Abgrenzungen zu anderen Genres weitgehend. Eine Unterscheidung scheint mir aber – gerade in Hinblick auf das Medium Film – notwendig: Das Verhältnis von Utopie und Science Fiction (SF).

Dass die beiden Formen eng miteinander verbunden sind, ist unbestritten; im deutschsprachigen Raum wurden Begriffe wie ‚wissenschaftliche‘ oder ‚technische Utopie‘ zeitweise synonym mit oder anstelle von ‚Science Fiction‘ verwendet.⁴⁵ Die Frage, wie sich SF und Utopie genau zueinander verhalten, wird dabei je nach Forschungsgebiet unterschiedlich beantwortet: In der Vergangenheit war die SF-Forschung oft darum bemüht, das Genre via kanonisierte Vorläufer wie Platon, Morus oder Bacon zu nobilitieren. SF wurde so zur direkten und logischen Nachfolgerin der Utopie erklärt.⁴⁶ Dass die auf diese Weise zu Ahnen stilisierten Werke den meisten SF-Autoren und -Leserinnen unbekannt sein dürften, dass ihr Einfluss im besten Fall indirekt ist, wurde geflissentlich übersehen. In der Utopieforschung dagegen – primär in der deutschsprachigen – ist mitunter

45 Beispielsweise trug Georg Seeßlens populäre Einführung in den SF-Film in der Ausgabe von 1980 noch den Titel *Kino des Utopischen*, die gemeinsam mit Fernand Jung besorgte Neuauflage von 2003 heißt dagegen einfach *Science Fiction*. Nach Hans-Edwin Friedrich geht die Bezeichnung ‚utopischer Roman‘ primär «auf die um die Jahrhundertwende übliche Konvention zurück, ein ‚Hirngespinnst‘ als Utopie zu bezeichnen» (2004: 135) und hat nichts mit einer allfälligen Verwandtschaft mit der Morus’schen Tradition zu tun.

46 Siehe etwa Schwonke (1957).

das Gegenteil zu beobachten. Hier wurde und wird teilweise krampfhaft versucht, SF und Utopie möglichst scharf voneinander abzugrenzen.⁴⁷

Aber auch unter den Autoren, die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Formen erkennen, gehen die Einschätzungen auseinander. Für Wilhelm Voßkamp etwa «sind die Übergänge zwischen Formen literarischer Utopien und rein technisch orientierter Science-Fiction-Literatur fließend» (Voßkamp 2013: 21). Der vor allem in der Frühphase der SF-Forschung einflussreiche Darko Suvin sieht in der Utopie dagegen «nur *die soziopolitische Untergattung der Science Fiction*» (1979: 88) – eine Position, der Fredric Jameson weitgehend folgt (2007a: xiv). Philip E. Wegner argumentiert ähnlich und ist der Ansicht, «Utopianism is fundamental to the very narrative dynamic of this vital modern practice [= sf]» (2014: xiii), während Adam Roberts zwar ebenfalls große Überschneidungen erkennt, aber dennoch fordert, «utopian fiction must be discussed as a parallel development to SF» (2006: viii).⁴⁸

Das Spezifische an SF-Welten ist, dass in ihnen Dinge geschehen, die in unserer realen Alltagswelt nicht möglich sind. Die SF zeichnet sich durch ein *Novum* aus,⁴⁹ ein in der Realität (noch) nicht mögliches Element, das die Handlungswelt maßgeblich prägt. Im Gegensatz zur Fantasy und anderen *nicht-realistischen* Formen suggeriert die SF eine grundsätzliche Vereinbarkeit des *Novums* mit den Gesetzen der realen Welt. Die Grundbehauptung der SF ist, dass ihre Handlungswelt nur eine Verlängerung respektive Erweiterung der unsrigen ist, während Märchen und Fantasy erklärtermaßen in abgetrennten, nach eigenen – magischen – Gesetzmäßigkeiten funktionierenden Welten spielen. Das *Novum* dagegen ist – so die inhärente Behauptung der SF – grundsätzlich möglich und stellt keinen Verstoß gegen die uns bekannte wissenschaftlich-technische Weltordnung dar.

Diese Übereinstimmung wird allerdings meist nur behauptet. Viele typische SF-Nova – von Zeitreisen über die Fortbewegung mit Überlichtgeschwindigkeit bis zu diversen Spielarten von Monstern und Außerirdischen – sind nach unserem aktuellen Wissensstand nicht realisierbar. Ob sie je möglich sein werden, ist dabei unerheblich. Für die SF ist nicht wis-

47 Für die englischsprachige Forschung gilt dieser Befund nicht. Der Übergang zwischen SF- und Utopieforschung ist hier fließend oder oft gar nicht vorhanden.

48 Insbesondere marxistische SF-Forscher wie Suvin, Jameson, Wegner und Freedman (2000) betonen die Nähe von SF und klassischer Utopie, sind aber zugleich darum bemüht, Dystopien aus dem Genre abzugrenzen. Die Gründe hierfür sind primär politisch-ideologischer Natur (Milner 2012: 115–135).

49 Der Begriff des *Novums* geht ursprünglich auf Ernst Bloch zurück, der der SF allerdings negativ gegenüberstand. In die SF-Theorie eingeführt wurde er von Suvin (1979).

senschaftliche Plausibilität ausschlaggebend, sondern die Tatsache, dass der Modus den Eindruck technischer Machbarkeit erweckt. Wichtigstes Mittel hierbei ist eine *technizistische Ästhetik*. Ein SF-Novum wie ein Raumschiff oder ein Roboter wird als typisches SF-Element erkannt, weil es wie ein technisches Gerät *aussieht* (respektive in der Literatur mit entsprechendem Vokabular beschrieben wird); weil es sich offensichtlich um eine von Menschen erschaffene Maschine handelt, die mit dem nötigen – erlernbaren – Wissen konstruiert und bedient werden kann. Wie das Raumschiff oder der Roboter tatsächlich funktionieren, ist dabei nebensächlich. Entscheidend ist vielmehr, dass das Novum in seinem Aussehen an unsere Vorstellungen von technischen Geräten anknüpft. Diesen für den Modus zentralen Prozess, das Als-realistisch-Erscheinen-Lassen, bezeichne ich als *Naturalisierung* (Spiegel 2007: 42–51).

Anders als die SF muss die Utopie nicht zwangsläufig über ein Novum verfügen. Zwar kennt bereits Morus Erfindungen wie künstliche Brutanlagen und besonders raffinierte Kriegsmaschinen,⁵⁰ diese prägen die Handlungswelt aber nicht im gleichen Maße, wie es das Novum in der SF tut.⁵¹ In Francis Bacons Fragment gebliebenem *Nova Atlantis* (1627 posthum erschienen), einem der frühesten Nachfolger der *Utopia* steht zwar wissenschaftliche Forschung im Mittelpunkt, allerdings geht es auch hier weniger um die Handlungswelt prägende Nova als vielmehr um die Organisation der Forschung; auf das Leben der Inselbewohner haben die Erkenntnisse der Forscher nur begrenzten Einfluss. Das gewonnene Wissen kommt bei Wetterprognosen oder der Abwehr von Heuschrecken-Plagen und Hungersnöten zum Einsatz. Ansonsten ist Wissenschaft, wie sie auf Bacons Insel Bensalem betrieben wird, aber bis zu einem gewissen Grad Selbstzweck. Die Erfindungen und Versuchsergebnisse sind geheim und werden nur dann öffentlich gemacht, wenn die Forschenden dem zustimmen.⁵²

Der Fokus der klassischen Utopie liegt auf der sozialen Ordnung und nicht auf wissenschaftlich-technischen Neuerungen. Im Laufe der Geschichte beginnt sich dies freilich zu ändern. Mit der *Verzeitlichung der Utopie* (→ Kapitel 1.3) wandert das Genre in die Zukunft, womit auch das

50 T. S. Dorsch ist der Ansicht, dass es sich bei den Brutmaschinen um einen Scherz handelt (1970: 24), was den Nicht-SF-Charakter der *Utopia* noch unterstreichen würde.

51 Die Utopier sind zwar in vielen wissenschaftlich-technischen Bereichen gleich weit oder noch weiter entwickelt wie die Außenwelt, die Papierherstellung und den Buchdruck kennen sie aber nicht, als Hythlodæus mit seinen Begleitern bei ihnen eintrifft. Anhand der Bücher, die Hythlodæus bei sich führt, und seinen rudimentären Erklärungen erlernen sie aber beides rasch und erreichen schon nach kurzer Zeit Ergebnisse von hoher Qualität.

52 Siehe zu *Nova Atlantis* Schölderle (2011: 199–205), Weiß (2014), Seeber (1970: 103–111) sowie die Beiträge in Price (2002).

Konzept des wissenschaftlich-technischen Fortschritts immer wichtiger wird.⁵³ Die Erfahrung der industriellen Revolution lässt SF-Nova in den Utopien allmählich zur Regel werden, notwendige Voraussetzung sind sie aber nach wie vor nicht. So spielt William Morris' *News from Nowhere* (1890) zwar in der Zukunft, verzichtet aber weitgehend auf technische Neuerungen. Vielmehr orientiert sich Morris' Welt in vielerlei Hinsicht an einem mittelalterlichen, vorindustriellen Ideal.⁵⁴ Auch in *Herland* oder *Island*, Aldous Huxleys letztem, 1962 erschienenen Roman, spielt der technisch-wissenschaftliche Fortschritt eine untergeordnete Rolle.⁵⁵

In meiner Studie *Die Konstitution des Wunderbaren* habe ich SF als *ästhetisch-fiktionalen Modus* beschrieben. Mit dem Modus-Begriff will ich zum Ausdruck bringen, dass die Bezeichnung ‚Science Fiction‘ mehr umfasst als ein Genre, also ein Ensemble semantischer und syntaktischer Elemente im Sinne Altmans. Mit SF wird ein bestimmter Typus *fiktionaler Welten* bezeichnet, innerhalb dessen unterschiedliche Genres angesiedelt sein können. Manche davon wie die *Space Opera* oder die *Zeitreise-Geschichte* sind SF-spezifisch, können also nur im SF-Modus stattfinden, andere wie der Thriller, die Komödie oder eben die Utopie sind dagegen auch in anderen Modi realisierbar.

Die Utopie ist somit ein Genre, das ab dem 19. Jahrhundert immer häufiger im Modus der SF angesiedelt ist, dies aber nicht notwendigerweise sein muss. Spätestens im 20. Jahrhundert können zwar die meisten Utopien als SF gelten, das Umgekehrte gilt jedoch nicht. Ein Großteil der filmischen und literarischen SF steht in der Tradition der Abenteuer- und Unterhaltungsliteratur und hat kaum Berührungspunkte mit der klassischen Utopie (zur Dystopie → *Kapitel 1.3*).

53 Das bedeutet nicht, dass SF zwangsläufig in der Zukunft spielen muss. Da die SF-Welt vorgibt, eine Erweiterung der realen zu sein, bietet sich eine zeitliche Verlagerung nach vorne zwar an, aber grundsätzlich kann SF auch in der Gegenwart oder der Vergangenheit spielen.

54 Entscheidend für Morris ist, dass Arbeit als lustvolle, nicht-entfremdete Tätigkeit wahrgenommen wird, was beim mittelalterlichen – nicht-arbeitsteiligen – Handwerk noch der Fall gewesen sei. «Die Zeit des urbanen Föderalismus (zwischen ‚germanischem‘ Feudalismus und entstehendem Kapitalismus) mit ihren freien Städten, Gilden, Gotik und emanzipierter Arbeit galt Morris als Höhepunkt der sozialen und politischen Organisation. Kunst sei damals noch eine erfreuliche Arbeit gewesen, weil sie für andere nützlich war» (Seyferth 2014b: 242). Siehe zu *News from Nowhere* auch Hollm (1998: 74–125).

55 Beide Romane enthalten ‚unmögliche‘, (pseudo-)wissenschaftlich motivierte Elemente: Bei Gilman pflanzt sich die weibliche Gemeinschaft mittels Parthenogenese fort, bei Huxley kommt der fiktiven Droge Moksha eine wichtige Rolle zu. In beiden Fällen handelt es sich aber nur begrenzt um eigentliche Nova, welche die Handlungswelt gegenüber der realen grundlegend verändern.

1.3 Utopische Transformationen

Es gehört zum Wesen eines Genres, dass spätere Werke ihre Vorgänger nicht bloß aufs Neue reproduzieren, sondern auf diese reagieren, gewisse Elemente variieren, einer kritischen Revision unterziehen und ironisieren. Dieser genre-interne Dialog lässt sich bei der Utopie beispielhaft nachzeichnen; kaum eine Position des klassischen Modells ist unwidersprochen geblieben und nicht ihrerseits Gegenstand der utopischen Kritik geworden. Hans Ulrich Seeber spricht in diesem Zusammenhang von der «Selbstkritik der Utopie» und stellt fest: «Die schärfsten Kritiker diverser Varianten utopischen Denkens sind vor allem die Verfasser literarischer Utopien selbst» (2003b: 21). Die Autorinnen reagieren auf die Beschränkungen des klassischen Modells und entwickeln es konstant weiter.⁵⁶

Im Laufe der Jahrhunderte entstehen so zahlreiche Entwürfe – viele sind heute weitgehend vergessen –, die das klassische Paradigma vor dem jeweiligen historischen Hintergrund abwandeln, ihm aber dennoch in vielen Punkten folgen. Wirklich umfassend fallen die Änderungen dann ab Ende des 19. Jahrhunderts aus. Nun wandelt sich das Genre substanziell und es entstehen neue Formen wie die *Dystopie* oder später die *kritische Utopie*, die grundlegende Prämissen ihrer Vorgänger in Frage stellen. Im Rahmen dieser Untersuchung kann ich keinen umfassenden Abriss dieser Entwicklung geben; ein solcher ist für meine Zwecke aber auch nicht nötig.⁵⁷ Vielmehr sollen im Folgenden in mehr oder weniger chronologischer Reihenfolge einige wichtige Veränderungen, welche die Utopie in ihrer 500-jährigen Geschichte durchlaufen hat, skizziert werden.

In dem von Morus begründeten Utopiemodell ist das Verhältnis zwischen Staat und Individuum klar definiert: Der utopische Bürger unterwirft sich der Staatsordnung. Zwar tut er dies im Wissen, dass die herrschenden Verhältnisse optimal sind und damit auch ihm zugute kommen, im Vordergrund steht aber eindeutig die Gemeinschaft, der sich der Einzelne unterzuordnen hat. Oder vielmehr: Die Bedürfnisse von Gemeinschaft und Einzelperson erscheinen als deckungsgleich, «in the utopia of the early mo-

56 Siehe auch Seeber (2007); die Kritik am klassischen Modell beschränkt sich dabei nicht nur auf die inhaltliche Ebene, sondern schließt auch die literarische Dimension ein: «Ein im Laufe des 19. Jahrhunderts gesteigertes ästhetisches Bewusstsein nimmt Anstoß an didaktischen und programmatischen Texten, die einen zureichenden Grad an Lebensillusion vermissen lassen» (Seeber 2013: 186).

57 Für Darstellungen der Genregeschichte siehe Saage (2001, 2002a, 2002b, 2003) sowie Schölderle (2012). Leucht kritisiert, dass sich die Utopieforschung, insbesondere die germanistische, zu sehr auf die diachrone Perspektive konzentrierte und dabei ignoriere, dass auch synchron «innerhalb der Gattung dynamische Abgrenzungsprozesse stattfinden» (2016: 41).

dem period the new subject is delineated solely by society» (Fohrmann 1996: 291). Es gibt keinen Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaftsordnung, und entsprechend sind die frühen Utopien von einer gleichgeschalteten Masse gesichtsloser Bürger bevölkert. Eine Vorstellung, die heute kaum mehr attraktiv ist und dem Genre insgesamt den Ruf des Totalitären eingebracht hat. Allerdings ist es nicht bei diesem autoritären Typus geblieben, schon früh hat sich daneben eine Tradition herrschaftsfreier Utopien etabliert. Andreas Voigt hat hierfür die Unterscheidung zwischen *archistischen* und *anarchistischen* Utopien eingeführt (1906: 18 ff.).

Als Vorform der anarchistischen Utopie gilt die Beschreibung der Abtei Thélème in François Rabelais' *Gargantua* (1534), in der nur ein hedonistisches Gebot gilt: «TU WAS DU WILLST» (ebd.: 233).⁵⁸ Als «[e]xemplarisch für einen [den anarchistischen] Strang innerhalb der literarischen Utopie» bezeichnet Schölderle (2011: 218) dann Gabriel de Foignys 1676 anonym veröffentlichten Roman *Les aventures de Jacques Sadeur*, der eine utopische Terra Australis schildert, in dem eine Gemeinschaft von Zwitterwesen trotz fehlender Herrschaftsstrukturen in völliger Harmonie lebt.⁵⁹ Obwohl die anarchistische Tendenz damit schon relativ früh in Erscheinung tritt, bleibt sie während längerer Zeit eine Randerscheinung. Wirklich zu sprießen beginnt dieser Genreast erst im 19. Jahrhundert, als der Anarchismus zu einer eigenständigen politischen Strömung wird. Im 20. Jahrhundert schließlich liefert die anarchistische Utopie-Tradition entscheidende Impulse für die Weiterentwicklung des Genres (dazu später mehr).⁶⁰

Als weitere zentrale Eigenschaften der klassischen Utopie habe ich die Isolation und die Statik genannt. Beide beginnen sich Ende des 18. Jahrhunderts in einem Prozess zu verändern, den Reinhart Koselleck (1985) als «Verzeitlichung der Utopie» bezeichnet. Der Globus ist zu diesem Zeitpunkt weitgehend erforscht, womit die Idee einer unbekannteten Insel viel von ihrer ursprünglichen Plausibilität verliert. «Deshalb waren die Autoren des Nirgendwo schon seit geraumer Zeit auf dem Mond und auf die Sterne ausgewichen oder unter die Erdoberfläche gekrochen» (ebd.: 3). Zugleich wandelt sich die Vorstellung von Zeit: «Naturzeit verändert sich in historische Zeit» (Fohrmann 1983: 105). Parallel propagiert Rousseau die Idee der

58 Saage sieht in mythischen Erzählungen vom Goldenen Zeitalter Vorformen der herrschaftsfreien Tradition (Saage 2001: 32–37, 42–48).

59 Eine vollständige moderne deutsche Übersetzung von Foignys Terra-Australis-Utopie existiert nicht; in Marie Louise Berneris ursprünglich auf Englisch erschienener Sammlung utopischer Texte *Reise durch Utopia* sind Auszüge enthalten.

60 Für einen geschichtlichen Abriss der anarchistischen Tradition siehe Seyferth (2014b: 251–259); siehe zum Verhältnis von Anarchie und Utopie auch die Beiträge in Davis/Kinna (2014).

perfectibilité, der Vervollkommnung im Laufe der geschichtlichen Entwicklung, die mit der Veröffentlichung von Charles Darwins *On the Origins of Species* im Jahre 1859 gewissermaßen ein biologisches Fundament erhält. Zwar ist das Konzept der natürlichen Auslese gerade nicht teleologisch ausgerichtet, doch übt die Darwin'sche Evolutionstheorie nicht zuletzt in vulgarisierten Versionen, in denen Evolution als zielgerichteter Verbesserungsprozess (miss)verstanden wird, großen Einfluss auf die utopische Literatur aus. Die ›höher entwickelte‹ utopische Gesellschaft erscheint nun oft als unausweichlicher, quasi-biologisch determinierter Endpunkt des fortschreitenden politisch-sozialen Prozesses. Die Folge dieser Entwicklungen ist eine allmähliche Verschiebung in die Zukunft, die *Raumutopie* wird zur *Zeitutopie*.⁶¹

Mit dem Eintritt in die Zeit verändert sich der Charakter der Utopie in mehrfacher Hinsicht. Die Erfahrung des wissenschaftlich-technischen Fortschritts führt dazu, dass technische Neuerungen zu einem immer wichtigeren Bestandteil der utopischen Entwürfe werden. Die Utopie wird zur *Fortschrittsutopie*,⁶² die immer mehr Richtung SF tendiert (→ S. 30–33). Edward Bellamys *Looking Backward* (1888), einer «der einflußreichsten Bestseller der amerikanischen Literatur» (Roemer 1983: 147),⁶³ der Boston im Jahre 2000 beschreibt, ist darin typisch, dass Neuerungen wie ein Kreditkartensystem oder eine Art Kabelradio regelrecht celebriert werden.

Da der utopische Ort nun nicht mehr durch eine Reise im Raum erreichbar ist, wird die Zeitreise zu einem gängigen Motiv – oder viel-

61 Mancherorts wird in der Utopieforschung hierfür der Begriff der *Uchronie* verwendet. Da der Terminus aber auch als allgemeine Bezeichnung für «kontrafaktischer Geschichtsdarstellung in der Literatur» (Rodiek 1997: 25) gebräuchlich ist – Synonyme wären *parahistorische Literatur* oder *Alternate History* (Durst 2004) – verzichte ich auf ihn. Für Michael Winter sind die Folgen des Wandels von der Raum- zur Zeitutopie weniger grundlegend, als sie in der Forschung gemeinhin präsentiert werden: «Die Utopie ist aber bereits in der klassischen Form der *Utopia* des Thomas Morus Zukunftsvision. Die Seefahrer- und Entdeckungsgeschichten, in die die utopischen Modellbeschreibungen der frühen Neuzeit eingebettet sind, dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch die utopischen Inseln, angesiedelt in den unentdeckten Zonen der Welt, nichts anderes sind als Wunschbilder einer europäischen Gesellschaft» (1992: 11).

62 So die Bezeichnung, die Birgit Affeldt-Schmidt in ihrer Studie für utopische Texte verwendet, «deren Formen und Intentionen durch das spezifische Fortschrittsdenken des 19. Jahrhunderts geprägt worden sind» (1991: 97).

63 *Looking Backward* war Ende des 19. Jahrhunderts enorm erfolgreich: «In addition to the 165 or more Bellamy clubs formed to discuss and promote its [the book's] ideas, which provided the basis for the Nationalist Party and thus influenced the Populist Party, it also prompted an outpouring of more than two hundred utopian novels before the century's end» (Bould 2015: 86). Für einen knappen Überblick siehe Roemer (1983). Auch in der deutschsprachigen Literatur sorgt Bellamy für «eine nie da gewesene Renaissance der Gattung» (Leucht 2016: 52).

mehr: zu einem notwendigen Vehikel – der utopischen Literatur. Sind die frühen Zeitreisen oft gar nicht oder mehr oder weniger explizit magisch begründet – in Louis-Sébastien Merciers *L'An 2440* (1770) etwa schläft der Protagonist einfach ein und erwacht fast 700 Jahre später wieder –, ist Ende des 19. Jahrhunderts auch diesbezüglich eine allmähliche *Science-Fictionalisierung* zu beobachten. *Looking Backward*, dessen Protagonist Julian West mittels Mesmerismus in Trance versetzt wird und erst 113 Jahre später wieder erwacht, leistet bereits einigen rhetorischen Aufwand, um die Zeitreise halbwegs plausibel erscheinen zu lassen. Mit H. G. Wells' *The Time Machine* (1895), einem Roman, der einerseits stark von Darwin beeinflusst ist und andererseits deutlich in der utopischen Tradition steht, wird dann das Novum der Zeitmaschine als literarisches Motiv etabliert.⁶⁴

Mit der Verzeitlichung gehen noch weitere bedeutsame Veränderungen einher. Durch die Verlagerung in die Zukunft ist der utopische Staat nun nicht mehr ein Ort, der bereits existiert und somit potenziell besucht und überprüft werden kann, er wird vielmehr zum Produkt des historischen Prozesses.⁶⁵ «Mit der neuen, linearen Zeitstruktur entsteht [...] der Möglichkeitsraum einer sich qualitativ unterscheidenden Zukunft, die säkularen, nicht transzendenten Charakter hat» (Fohrmann 1983: 108). Die säkulare, diesseitige Qualität ist, wie bereits ausgeführt, für das Genre nicht grundsätzlich neu, die Zeitutopie unterstreicht diesen Aspekt aber noch zusätzlich – die utopische Welt mag noch nicht existieren, sie *kann* aber dereinst Wirklichkeit werden, sie ist bereits in der misslichen Gegenwart angelegt.

64 Zur Frühgeschichte des Zeitreisemotivs und der Verbindung mit der utopischen Literatur siehe Wittenberg (2013: 33–46, 83–90). Wittenberg argumentiert, «time travel literature is the inheritance of what may seem, at first, to be a merely secondary feature of utopian romance, and explanatory overflow [...] with the frames or travel subplots that utopian writers compose» (ebd.: 34 f.).

65 In der Utopieforschung wird meist *L'An 2440* als erste Zeitutopie bezeichnet (so auch von Koselleck); Saage spricht im Zusammenhang mit Merciers Roman sogar von einer «kopernikanischen Wende» (1999: 48). Herbert Jaumann kommt dagegen zu einer ganz anderen Einschätzung: Merciers Text, der das Paris des Jahres 2440 beschreibt, sei keineswegs die erste in der Zukunft angesiedelte utopische Erzählung; entsprechend fänden sich in der zeitgenössischen Rezeption «kaum Anhaltspunkte für die Vermutung, das Buch sei als etwas Neuartiges gelesen worden» (2014: 219 f.). Zudem zeige sich bei Mercier keine echte Verzeitlichung, sein Entwurf sei letztlich genauso statisch wie frühere Utopien. Für Jaumann ist *L'An 2440* nur «eine in die Zeitdimension verlegte Zustandsutopie» (ebd.: 213), siehe auch Fohrmann (1983). Schmidtke weist darauf hin, dass Hythlodæus davon ausgeht, dass die Europäer dereinst utopische Einrichtungen übernehmen werden; bereits die *Utopia* enthält also mindestens im Ansatz eine zeitliche Dimension (2016: 142 ff.).

Ist die klassische Utopie bereits abgeschlossen, rückt gegen Ende des 19. Jahrhunderts – auch in der Folge von Darwin – das Prozesshafte immer mehr in den Vordergrund. *News from Nowhere* etwa weicht vom klassischen Muster ab, indem der Schilderung der – blutigen – Revolution, die zum utopischen Zustand geführt hat, viel Platz eingeräumt wird. Das entsprechende Kapitel mit dem vielsagenden Titel «How the Change Came» ist das längste des ganzen Buches. Bei H. G. Wells nimmt die Dynamik des historischen Prozesses dann eine zentrale Rolle ein. Wells wird heute zwar vor allem als Autor von *Scientific Romances* wie *The Time Machine* (1895) oder *The War of the Worlds* (1898) wahrgenommen, war nach der Jahrhundertwende aber wohl der wichtigste Autor utopischer Entwürfe. Im Vorwort seiner 1905 erstmals erschienen *A Modern Utopia* thematisiert er die veränderten Bedingungen und deren Folgen für Utopien in programmatischer Weise:

The Utopia of a modern dreamer must needs differ in one fundamental aspect from the Nowheres and Utopias men planned before Darwin quickened the thought of the world. Those were all perfect and static States, a balance of happiness won for ever against the forces of unrest and disorder that inhere in things. [...] Change and development were dammed back by invincible dams for ever. But the Modern Utopia must be not static but kinetic, must shape not as permanent state but as a hopeful stage, leading to a long ascent of stages. Nowadays we do not resist and overcome the great stream of things, but rather float upon it.⁶⁶ (Wells 1908: 315)

Ab 1900 propagierte Wells in zahlreichen Romanen, Sachbüchern und Essays einen sozialistischen Weltstaat. Ein Großteil seiner umfangreichen literarischen Produktion stand im Dienste dieses Projekts. Ganz im Sinne der von ihm konstatierten Dynamisierung geht es in vielen seiner Texte nicht mehr darum, den einzigen, optimalen, sondern nur einen *möglichen* Endzustand zu entwerfen. Wichtiger als das Endergebnis wird der Weg dorthin. Paradigmatisch hierfür steht das 1928 erschienene Pamphlet *The Open Conspiracy*, das beschreibt, wie der Weltstaat durch die titelgebende «offene Verschwörung» von Intellektuellen und anderen progressiv Gesinnten Realität werden kann. Wells verzichtet bewusst darauf, das Ziel der «Verschwörung» genauer zu skizzieren, ein Kapitel des Buches trägt sogar die Überschrift «No Stable Utopia is Contemplated».⁶⁷

66 Siehe dazu auch Partington (2000). Sargent relativiert die vielerorts vertretene These, dass Utopien erst im 19. Jahrhundert dynamisch würden und verweist unter anderem darauf, dass bereits Morus' Utopier für Neuerungen offen seien (2016: 186 f.).

67 Obwohl Wells als Autor deutlich in der utopischen Tradition steht, begreift er sich selbst nicht als Utopist. Die Utopie «imagines a better and a happier world and makes no pretence to reality. [...] they are all stories arising out of discontent and escaping towards dreamland. They all express a certain appetite for life «if only»» (Wells 1982:

Die Verzeitlichung der Utopie hat für die Form des Genres ebenfalls Konsequenzen, denn klassische Utopien sind auch in erzählerischer Hinsicht statisch: Bei Morus und seinen Nachfolgerinnen dominiert die systematische Darstellung der Staatsordnung, das Beschreibende steht gegenüber der Handlung klar im Vordergrund. Die Rahmenhandlung ist häufig ein Reisebericht, bei dem ein Heimkehrer von der utopischen Insel erzählt. «In utopian stories a frequent device is for someone, generally a first-person narrator, to enter the utopia and be shown around it by a sort of Intourist guide» (Frye 1965: 324). Weder der Reisende noch die utopische Reiseführerin machen dabei eine nennenswerte Entwicklung durch, es gibt keinen mitreißenden Plot zu erzählen, keine Action, sondern eine «weitgehend statische, enzyklopädische Beschreibung der anderen Welt» (Seeber 2003b: 16). Ziel der klassischen Utopie ist nicht das Erzählen einer spannenden Geschichte, sondern das Vermitteln des utopischen Entwurfs.

Aus der Einbettung der statischen Beschreibung in einen erzählerischen Rahmen ergibt sich ein struktureller Konflikt, den Peter Uwe Hohendahl (1969) als «Erzählproblem des utopischen Romans» bezeichnet. Erzählungen spielen sich in der Zeit ab – Handlung ist immer etwas Dynamisches. Da beim klassischen Modell aber die Vermittlung des Gesellschaftsentwurfs im Vordergrund steht, dient die Rahmenhandlung lediglich als Vorwand, eben als Rahmen. «Die Utopie wird hier nicht eigentlich in das epische Geschehen integriert, sondern bloß technisch mit ihm verknüpft» (ebd.: 81). Dieser der Utopie von Anfang an inhärente Gegensatz spitzt sich nach Hohendahl ab dem 18. Jahrhundert immer mehr zu und führt zu einer Ausdifferenzierung in verschiedene angrenzende Gattungen wie etwa der Robinsonade, bei welcher der Abenteuer-Anteil gegenüber der systematischen Beschreibung in den Vordergrund tritt (siehe auch Hagel 2016: 152–171).

Mit Morris' *News from Nowhere* und Wells' verschiedenen Entwürfen entstehen um die Jahrhundertwende Utopien, die das klassische Modell bereits in zentralen Punkten modifizieren. An die Stelle von abgeschlossenen statischen Entwürfen, in denen sich der Einzelne der Gesellschaft unterordnet, treten nun un abgeschlossene, offene Konzeptionen, die den unterschiedlichen Bedürfnissen ihrer Bürgerinnen Rechnung tragen. Allerdings offenbaren die einzelnen Texte beträchtliche Unterschiede: Morris entwirft eine herrschaftsfreie Gesellschaft, die praktisch ohne staatliche Strukturen auskommt und weitgehend deindustrialisiert ist. Sein Text ist

117). Sich selbst sieht Wells als Propheten, dessen Voraussagen eine viel kürzere Halbwertszeit haben als utopische Entwürfe: «We prophets write for our own time and pass almost before we are dead» (ebd.).

sowohl in seiner anarchistischen wie in seiner ökologischen Ausrichtung – zum großen Erstaunen des Ich-Erzählers ist in der Zukunft des Romans Fischfang in der Themse möglich – wegweisend für spätere Utopien. Wells dagegen favorisiert eine auf Wissenschaft und Technik basierende Eliten-Herrschaft. Beide Autoren modernisieren das klassische Modell aber in grundlegender Weise und stoßen damit einen Prozess an, der innerhalb des Genres zu nachhaltigen Veränderungen führt.

Obwohl auch nach 1900 noch Texte erscheinen, die dem klassischen Paradigma folgen, erlebt das Genre insgesamt eine Krise. Die statischen Entwürfe der anarchistischen Tradition verlieren zusehends an Attraktivität. Dazu tragen auch die Katastrophen des 20. Jahrhunderts bei: «In the 20th century, we saw the utopias of communism and fascism turned into their own dystopias» (Sargent 2006: 15). In der Folge erscheint jegliche Form von radikal neuer Gesellschaftsform als potenziell gefährlich. Entsprechend tritt nun die Dystopie, die «Antithese zu den verheißungsvollen Utopien» (Schölderle 2011: 291), an die Stelle der positiven Entwürfe.⁶⁸

Wie oft bemerkt wurde, weist der Gesellschaftsentwurf typischer Dystopien wie Jewgenij Samjatins *Wir* (1921), Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) oder George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949) in vielen Punkten Gemeinsamkeiten mit dem klassischen Utopien auf. Beide Varianten entwerfen autoritäre und weitgehend statische Szenarien, in denen sich die Bewohner bedingungslos der herrschenden Ordnung unterwerfen müssen.⁶⁹ Insbesondere die Welt von Huxleys Roman könnte genauso gut zur Utopie taugen: Hoch technisiert, frei von Kriegen und freizügig, mit staatlich geförderten Drogen- und Sexpartys. Zur Dystopie wird diese Welt primär, weil sich die Protagonisten nicht in das System einfügen wollen; der

68 Die große Mehrheit der Autoren versteht die Dystopie als ausschließlich erzählerische Form und geht stillschweigend davon aus, dass programmatische Dystopien nicht existieren. Eine Ausnahme stellt diesbezüglich Gregory Claeys dar, der den Begriff weiter fasst und analog zur Utopie auch von dystopischen Ideologien und Staatsformen spricht, die gekennzeichnet sind durch, «a peculiar form of group identity in which an obsession with purity of identity becomes contingent upon an obsessive pursuit of «enemies»» (2017: 267). Entsprechend seien literarische Dystopien «primarily concerned to portray societies where a substantial majority suffer slavery and/or oppression as a result of human action» (ebd.: 290); siehe auch Claeys (2013).

69 Wie das klassische Modell zeichnet sich auch die Dystopie durch Statik und Zeitlosigkeit aus. Dystopische Systeme lassen das jeweilige Herrschaftssystem als alternativlos erscheinen; die Vergangenheit, die als Vergleich dienen könnte, wird deshalb systematisch zerstört. *Nineteen Eighty-Four* setzt diesen Gedanken konsequent um: Aufgabe des Ministry of Truth, in dem die Hauptfigur Winston Smith arbeitet, ist die fortlaufende Revision der Geschichte, damit kein Widerspruch zwischen der aktuellen Situation und der Vergangenheit existieren kann. Siehe zur Nähe von Utopie und Dystopie Claeys (2017: 5–9).

«Wilde» John beharrt vielmehr ausdrücklich auf seinem Recht, unglücklich zu sein.

Damit ist *Brave New World* typisch für die Dystopie insgesamt. Die mangelnde Individualität, die bei Morus noch eine Voraussetzung für das Funktionieren der utopischen Ordnung darstellt, wird hier zum zentralen Problem. Im Vordergrund steht nun nicht mehr das reibungslose Funktionieren der staatlichen Maschinerie, sondern die Freiheit des Individuums. Folglich ist der Protagonist keine undifferenzierte Maske mehr, sondern eine ausgestaltete Figur mit Wünschen und Bedürfnissen. Oft handelt es sich um einen zunächst vorbildlichen Bürger, der dann mit den Regeln des Systems in Konflikt gerät und schließlich zum Rebellen wird (Zeissler 2008: 30, Layh 2014: 165, Moylan 2000: xiii). Dieses Aufbegehren geht meist Hand in Hand mit einer Liebesgeschichte; nicht selten ist es die Liebe – respektive gesellschaftlich nicht sanktionierte Formen der Sexualität –, durch die sich der bisher angepasste Protagonist seiner Individualität bewusst wird und die ihn in Opposition zur bestehenden Ordnung bringt.⁷⁰

Die Dystopien setzen an einem Punkt an, der von den Utopien normalerweise ausgeklammert wird, und fragen danach, was in der optimalen Ordnung mit dem Individuum geschieht. «Das Individuum wird ausdrücklich als das benannt, als was es in früheren Utopien mindestens implizit gehandelt wurde: als Störfaktor, den es zu erziehen, zu disziplinieren oder sonst wie auszuschalten gilt» (Rohgalf 2015: 155). Zwar unterscheiden sich dystopische und utopische Herrscher in ihren Zielen, im Grunde kann aber jede archaische Utopie zur Dystopie werden, wenn man sie mit Figuren bevölkert, denen die bestehende Ordnung nicht behagt. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Genres liegt somit weniger in der Konzeption des Staates, sondern in der Perspektive auf diesen.

Gemeinhin werden positive Utopien und Dystopien anhand der Qualität ihrer Staatsentwürfe unterschieden: Folgt die präsentierte Gesellschaft einem «*radically more perfect principle than in the author's community*» (Suvin 2003: 189), handelt es sich um eine Utopie, während der Dystopie ein «*radically less perfect principle*» (ebd.) zugrunde liegt. Entscheidend ist hierbei freilich, aus welcher Sicht das utopische Gemeinwesen nun als *radically more* oder *radically less perfect* erscheint. Darko Suvin, der hier stellvertretend für einen großen Teil der Forschung steht, nimmt den Autor – respekti-

70 Siehe zur Außenseiterfigur in der Dystopie Weber (1979) sowie Meyer (2001: 125–135). Layh weist darauf hin, dass die Rebellion oft von einer Nebenfigur ausgeht und der Protagonist erst durch diese zum Dissidenten wird (1999: 163 f.). Anders als bei der Utopie, bei der der Außenstehende allmählich überzeugt wird, erlebt der dystopische Held meist einen Moment schlagartiger Einsicht (Blaim/Gruszevska-Blaim 2015b: 11).

ve dessen Umfeld – als Maßstab, was durchaus einleuchtet; schließlich erscheinen viele klassische Utopien heutigen Leserinnen als Dystopien, obwohl sie von ihren Verfassern nicht so intendiert waren. Dennoch ist die Intention des Autors eine problematische Richtschnur – selbst wenn man von grundsätzlichen methodologischen Bedenken absieht. Denn was war nun Morus' tatsächliche Intention beim Abfassen der *Utopia*? Und ist die Gesellschaft auf Utopia wirklich besser? In den Augen Hythlodæus' ist sie es zweifellos, der Ich-Erzähler Morus ist aber schon skeptischer, und welcher Eindruck soll bei der Leserin entstehen und wie wurde und wird *Utopia* von seinen Rezipientinnen interpretiert? Bereits beim Urtext gehen die Einschätzungen darüber auseinander, *was der Autor sagen wollte* (Claeys 2017: 280).

Letztlich scheint mir die Rolle des Protagonisten, seine Funktion im dramaturgischen Gefüge der Erzählung, das brauchbarere Kriterium, um die beiden (Sub-)Genres zu unterscheiden. Denn diese Funktion ist in der Dystopie eine grundlegend andere als in der positiven Utopie. Mag der Morus'sche Ich-Erzähler Hythlodæus' Ausführungen auch skeptisch beurteilen, so erkennt er in diesen doch manch positiven Aspekt. Damit unterscheidet er sich deutlich vom typischen dystopischen Helden, der ab einem gewissen Punkt in totaler Opposition zur herrschenden Ordnung steht und kein anderes Ziel hat, als ihr zu entkommen oder sie umzustürzen.

Das Aufbegehren des Helden in der Dystopie dient nicht nur dazu, die jeweilige Gesellschaft als negative zu kennzeichnen, sie verändert auch die erzählerische Struktur auf entscheidende Weise. Mit der Rebellion einiger weniger Unangepasster gegen ein menschenverachtendes System verfügt die Dystopie über den dramatischen Plot, welcher der Utopie normalerweise fehlt. Damit löst sich auch das utopische Erzählproblem. Anders als die Utopie ist die Dystopie zudem nicht darauf angewiesen, ihre Gesellschaftsordnung systematisch zu beschreiben. Auch Utopien, die nicht als ernst gemeinte Vorschläge gedacht sind, wollen in einem ersten Schritt als durchdachte, in sich stimmige Gegenentwürfe erscheinen; um dies zu erreichen, beschreiben sie die neue Gesellschaftsordnung möglichst gründlich. Die Dystopie dagegen hat eine Warnfunktion, sie muss in erster Linie abschreckend erscheinen, und dazu reichen schon ein paar prägnante unmenschliche Eigenschaften. Bei aller inhaltlichen Nähe unterscheiden sich Utopie und Dystopie somit beträchtlich in ihrer konkreten Ausgestaltung. Die Handlung ist bei der Dystopie nicht mehr bloße Rahmung, sondern bildet das Zentrum des Romans – im Gegensatz zu den klassischen Utopien handelt es sich nun tatsächlich um Romane. Der Gesellschaftsentwurf ist nicht nur weniger umfassend als bei der Utopie, seine Vermittlung geschieht oft indirekt, als Teil der Handlung. Die Reise von der Gegenwart in

die utopische Gegenwelt und damit auch das typische Zweiweltenschema der Utopie fallen weg.

Unlike the «typical» utopian narrative with visitor's guided journey through a utopian society which leads to a comparative response that indicts the visitor's own society, the dystopian text usually begins directly in the terrible new world.⁷¹ (Baccolini/Moylan 2003b: 5)

Seeber – und mit ihm ein bedeutender Teil der Utopieforschung – versteht die Dystopie als Entwicklungsschritt in der fortlaufenden Selbstkritik der Utopie und damit als Erscheinung des 20. Jahrhunderts. Andere Autoren setzen ihre Entstehung zwar deutlich früher an,⁷² zweifellos erlebt das Genre im 20. und 21. Jahrhundert aber mehrere Boom-Phasen. Seine Popularität dürfte dabei nicht zuletzt damit zusammenhängen, dass es quasi von Haus aus eine dramatische Handlung mitbringt und sich deshalb weitaus besser für erzählende Massenmedien eignet als die klassische Utopie; der Kampf einiger Rebellen gegen eine tyrannische Diktatur der Zukunft gehört denn auch zu den beliebtesten Topoi der SF.

Der Begriff der Dystopie hat sich fest etabliert für die Beschreibung einer Gesellschaft «that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived» (Sargent 1994: 9). Dennoch gibt es auch hier einige terminologische Schwierigkeiten zu klären. Obwohl «Utopie» umgangssprachlich als positives Wunschbild verstanden wird, ist es in der Forschung üblich, den Begriff zugleich als Oberkategorie für (positive) *Eutopien* und (negative) *Dystopien* zu verwenden. Dabei sollten die beiden Teile dieses Begriffspaares nicht als scharf getrennte Einheiten, sondern eher als Pole auf einer Skala verstanden werden, denn die *Utopia* und viele ihrer Nachfolger sind eben keineswegs nur «positive Wunschbilder» (Schölderle 2011: 485). Vielmehr ist der dystopische Aspekt bereits bei Morus in einzelnen Passagen präsent, und da die Utopie von Anfang an satirische und selbstkritische Elemente aufweist, sind Mischformen keine Seltenheit.⁷³ Ganz anders verhält es sich mit der Dystopie, bei der ausschließlich negative Beispiele weitaus häufiger sind. Die Gesellschaften von *Nineteen Eighty-Four* oder Ray Bradburys *Fahrenheit 451* (1953) weisen keine vorbildlichen Aspekte auf.

71 Siehe auch Blaim/Gruszevska-Blaim (2015b: 10 f.) sowie Moylan (2000: 147 f.).

72 Siehe Blaim (2016) und vor allem Claeys (2017).

73 Arthur Blaim (2016) argumentiert, dass Utopien als Gegenentwurf zur negativen Gegenwart immer auch das Potenzial zur Dystopie besitzen. Die Dystopie der Utopie sei die Realität des Autors respektive der Leserin. So auch in *Utopia*, in der Europa zum dystopischen Ort stilisiert werde.

Es scheint mir deshalb sinnvoll, von einem Modell auszugehen, das auf der einen Seite einen eher selten realisierten eutopischen Idealtypus umfasst, während auf der dystopischen Seite reine Vertreter den Normalfall darstellen. Die klassischen Utopien in der Morus'schen Tradition sind meist unreine Eutopien, weshalb ich im Folgenden von (klassischen) Utopien und nicht von Eutopien sprechen werde.

Für weitere Konfusion sorgen die Termini ‹Gegenutopie› und ‹Anti-Utopie›. Oft werden diese zwar als Synonym für Dystopie verwendet, insbesondere der Begriff der Anti-Utopie wird mancherorts aber anders verstanden, nämlich als gegen die Utopie respektive das utopische Prinzip gerichteter Entwurf. ‹‹Anti-Utopie› zielt also auf ein als ‹gefährlich› eingestuftes Konzept, das von einer gesellschaftlichen Minderheit zur Vorbereitung gesellschaftlicher Umwälzung eingesetzt wird› (Seeber 2003a: 224).⁷⁴

Die Stoßrichtung einer so verstandenen Anti-Utopie unterscheidet sich deutlich von der von Seeber diagnostizierten Selbstkritik der Utopie. Letztere lässt sich bis auf Morus zurückführen, schließlich steht die Morus-Figur den Ausführungen Hythlodæus' nicht unkritisch gegenüber. Und obwohl die Dystopie als Inversion der klassischen Utopie verstanden werden kann, heißt das nicht, dass sich Dystopien grundsätzlich gegen das utopische Prinzip wenden müssen. Genregeschichtlich stehen die ‹klassischen› Dystopien vielmehr in der utopischen Tradition, denn sie gehen ebenfalls davon aus, dass die – schlechten – Verhältnisse rechtzeitig abgewehrt oder verbessert werden können. Ein utopischer Impetus, der Glaube an eine bessere Form des Zusammenlebens, bleibt zumindest *ex negativo* in zahlreichen dystopischen Entwürfen erkennbar.

Es scheint somit zweckmäßig, die Anti-Utopie klar von der Dystopie zu trennen; allerdings lässt sich diese Grenze im konkreten Fall nicht immer eindeutig ziehen und hängt bis zu einem gewissen Grad vom Standpunkt des Betrachters ab. So unterscheidet Antonis Balasopoulos, der eine detaillierte Taxonomie verschiedener dystopischer und anti-utopischer Spielarten entwirft, zwischen ‹[d]ystopias of authoritarian repression› (2011: 64), zu denen er die Klassiker *Wir*, *Nineteen Eighty-Four* und *Fahrenheit 451* zählt, und ‹dogmatic fictional anti-Utopias› (2011: 61), das heißt Anti-Utopien, in denen die konsequente Umsetzung einer Utopie desaströse Folgen nach sich zieht. Als Beispiel für Letzteres führt er unter anderem Anna Bowman Dodds *The Republic of the Future* (1887) an, das die Vereinigten Staaten nach der fiktiven sozialistischen Revolution von 1900 als ein Land zeigt, in dem die Menschen zu Uniformität und Mittelmäßigkeit gezwungen sind. Balasopoulos räumt

74 Siehe dazu auch Layh (2014: 114–125).

aber ein, dass sich die beiden Formen nicht immer sauber trennen lassen, und führt als Problemfall just den Roman an, der vielen als die Dystopie schlechthin gilt, nämlich *Nineteen Eighty-Four*. Tatsächlich wurde und wird Orwells Klassiker je nach Autor als Dystopie oder als Anti-Utopie klassifiziert. Diese Einschätzung hängt davon ab, ob man in dem Roman den logischen Endpunkt utopischer Prinzipien oder ganz im Gegenteil deren Pervertierung sieht. Wird in Orwells repressivem Überwachungsstaat Oceania das utopische Programm auf die Spitze getrieben oder ist es dessen grotesk verzerrtes Gegenbild? Für Balasopoulos ist der Fall klar: «What they [dystopias of authoritarian repression] dramatize is the perversion of the substantive core of Utopian principles, one in which institutionalization, rationalization, and bureaucracy play key roles» (Balasopoulos 2011: 64 f.). Hierbei schwingt, wie er selber schreibt, aber immer auch die politische Einstellung des Lesers, seine Haltung gegenüber utopischen Entwürfen, mit (ebd.: 66 f.).⁷⁵

Unterschiedliche Ansichten existieren auch zur Frage, ob die Anti-Utopie gegen das utopische Prinzip an sich gerichtet sein muss, wie es Seeber nahe legt, oder ob sie ebenso (satirische) Kritik an einem konkreten utopischen Konzept üben kann. Zielt ein Werk wie *The Republic of the Future* in eher allgemeiner Weise auf sozialistische (und feministische) Ideen ab, so sind beispielsweise Richard Michaelis' *Looking Further Forward* (1890) oder *Looking Within* (1893) von John W. Roberts als direkte Reaktionen auf den Erfolg von Bellamys *Looking Backward* entstanden und nehmen dessen Vorschläge aufs Korn.⁷⁶ Bei dieser Spielart zeigen sich auch Überschneidungen mit der Dystopie. So ist eine der klassischen Dystopien, Huxleys *Brave New World*, nicht zuletzt eine Reaktion auf die utopischen Entwürfe H. G. Wells'

75 Siehe auch Moylan (2000: xiii), der zwischen utopischen und anti-utopischen Dystopien unterscheidet.

76 Der große Einfluss von *Looking Backward* wird nicht zuletzt daran sichtbar, dass die beiden Romane keine Einzelfälle sind, sondern Teil einer ganzen Welle von Antworten auf Bellamy. Siehe zu den Erwidern auf *Looking Backward* Nordstrom (2007), Beaumont (2009), speziell zu Michaelis' Roman Leucht (2016: 178 ff.). Balasopoulos ist der Ansicht, der Niedergang der klassischen Utopie habe dazu geführt, dass anti-utopische Romane im 20. Jahrhundert ebenfalls zu einer Seltenheit geworden seien (2011: 62). Layh führt dagegen Jorge Luis Borges' Erzählung «Utopie eines müden Mannes» (1975), Christian Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) sowie Haruki Murakamis *Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt* (1985) als neuere Beispiele anti-utopischer Texte an (2014: 125–152). Judith Leiß wiederum sieht in Murakamis Roman ein Beispiel für eine postmodernistische Utopie (2010: 185–218), eine Spielart, die sie als *Heterotopie* bezeichnet. Den Begriff der Heterotopie übernimmt sie von Michel Foucault, der damit ursprünglich «Gegenplazierungen oder Widerlager» (Foucault 1992: 39, siehe auch Foucault 2013) bezeichnet. Obwohl dem Begriff in Foucaults Werk eine eher marginale Bedeutung zukommt, wird er in jüngerer Zeit in den unterschiedlichsten Zusammenhängen verwendet. Auch in der Utopie-Diskussion ist der Terminus immer wieder anzutreffen; siehe Chlada (2005), Johnson (2006).

sowie auf zeitgenössische technokratische Tendenzen (Woiak 2007: 155 f., Waddell 2016). Daneben existieren aber auch utopische Anti-Utopien; *News from Nowhere* ist ebenfalls als Antwort auf *Looking Backward* entstanden, gilt aber zugleich als eine der letzten großen klassischen Utopien.

Politisch ist die anti-utopische Kritik alles andere als einheitlich motiviert und erfolgt aus ganz verschiedenen Richtungen. Karl Marx und Friedrich Engels widmen den Utopien frühsozialistischer Autoren wie Charles Fourier, Henri de Saint-Simon oder Robert Owen im *Manifest der Kommunistischen Partei* zwar ein eigenes Kapitel, sehen in deren Entwürfen aber überholte und letztlich reaktionäre Phantastereien ohne theoretischen oder praktischen Wert (1999: 489–492). In seiner Schrift «Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft» (1880) bezeichnet Engels die Frühsozialisten zwar wohlwollend als geistige Vorläufer, kritisiert aber deren Utopien. Die detaillierten Beschreibungen machten diese als politische Programme wertlos: «je weiter sie in ihren Einzelheiten ausgearbeitet wurden, desto mehr mußten sie in reine Phantasterei verlaufen» (ebd.: 194).⁷⁷ Der klassische Marxismus kennt ein eigentliches «Bilderverbot», wenn es darum geht, die künftige sozialistische Gesellschaft zu beschreiben. In *Die deutsche Ideologie* (verfasst 1845/46, veröffentlicht 1932) heißt es diesbezüglich:

Der Kommunismus ist für uns nicht ein *Zustand*, der hergestellt werden soll, ein *Ideal*, wonach die Wirklichkeit sich zu richten haben [wird]. Wir nennen Kommunismus die *wirkliche* Bewegung, welche den jetzigen Zustand aufhebt.
(Marx/Engels 1969: 35).

Ganz in diesem Sinne spricht auch Adorno von einem «Verbot des ‹Auspinseln› der Utopie» (in Bloch 1975: 79) und meint, dass es «um der Utopie willen zu verbieten [sei, sich] von der Utopie ein Bild zu machen» (ebd.: 69).⁷⁸

Auf der gegenüberliegenden Seite des politischen Spektrums sind die anti-utopischen Tendenzen noch ausgeprägter. Utopien werden hier nicht als literarische Gedankenexperimente, sondern als zur Umsetzung gedachte, vermeintlich perfekte und statische Staatsentwürfe verstanden und folglich mit Totalitarismus respektive Kommunismus gleichgesetzt;⁷⁹

77 Marx' und Engels' Einschätzung der utopischen Frühsozialisten wandelte sich im Laufe der Zeit, wobei die Ablehnung teilweise strategische Gründe hatte; siehe dazu Buber (1986: 19–28), Künzli (1987), Levitas (2010: 41–67) und Fischbach (2017).

78 Siehe zum Verhältnis der Kritischen Theorie Adornos zur Utopie Sudmann (2018), Rismal (2018).

79 Sargent argumentiert vehement gegen die weit verbreitete Auffassung, die Utopie strebe Perfektion an. Was die Utopie beschreibt, sei in den allermeisten Fällen eine *bessere*, aber nicht eine *perfekte* Gesellschaftsordnung: «The equation of utopia and perfection is a deliberate ploy of those opposed to positive social change and is intended to under-

die selbstkritische Tendenz des Genres wird dabei ebenso ignoriert wie die anarchistische Tradition sowie die neueren aus ihr entstandenen Spielarten.⁸⁰ Neben den bereits erwähnten literarischen Anti-Utopien existiert eine lange Tradition der philosophischen Anti-Utopie. Exemplarisch hierfür steht Karl Poppers zweibändiges Werk *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde* (1945), das eine direkte Linie von Platon über Hegel und Marx zu den totalitären Systemen des 20. Jahrhunderts zieht und die Gefährlichkeit des utopischen Denkens insgesamt betont.⁸¹ Im Grunde interessiert sich Popper aber gar nicht für (literarische) Utopien; «Utopie» meint bei ihm nicht Morus und dessen Nachfolger, sondern «stets Geisteshaltungen, die den totalitären Systemen sowjetischer oder faschistischer Prägung zugrunde liegen» (Schölderle 2011: 414).

Um die verschiedenen Vorstellungen der Anti-Utopie konzeptionell unter einen Hut zu bringen, schlägt Blaim (2013b) vor, diese im Gegensatz zur Dystopie nicht als Genre, sondern als *Funktion* eines Textes zu verstehen. Da diese Funktion nicht an eine Textsorte geknüpft ist und auch gegen konkrete Vorschläge gerichtet sein kann, stellt es für Blaim kein konzeptionelles Problem dar, dass selbst positive Utopien anti-utopische Anteile aufweisen – etwa, wenn sie wie im Falle von *News from Nowhere* konkurrierende utopische Ideen ablehnen.

mine that possibility. Thus, every time you use the word perfect, you are siding with Karl Popper and his ilk in saying that utopia means perfect means impossible means force and violence to impose that imperfection» (2016: 189).

- 80 Arnhelm Neusüss weist auf den Widerspruch hin, dass der Utopie von konservativer Seite oft vorgeworfen wird, sie sei sowohl gefährlich als auch absurd: «Obgleich paradox, schließen sich beide Möglichkeiten, gegen die Utopie zu argumentieren, offensichtlich nicht aus: die Irrealität der Utopie gilt erst recht, wenn sie real zu werden sucht; Utopie bleibt unreal, wird jedoch gefährlich» (1986: 41). Zur Utopiekritik generell siehe Neusüss (1986: 33–80).
- 81 Diese Einschätzung ist auch siebzig Jahre nach dem Erscheinen von Poppers Buch noch weit verbreitet und lässt sich bei so unterschiedlichen Autoren wie Steven Pinker, dem Philosophen John Gray oder dem ehemaligen Vorstandsmitglied der Deutschen Bundesbank Thilo Sarrazin beobachten. Während Pinker in *The Better Angels of Our Nature* (2011) und *Enlightenment Now* (2018) die Geschichte der Menschheit als kontinuierliche Eindämmung von Gewalt und unaufhaltsamen Triumphzug der Aufklärung beschreibt, stellt Gray in *Black Mass* (2007) die Idee des Fortschritts selbst als religiösen Irrglauben dar. Sarrazin wiederum geißelt in *Wunschenken* (2016) so ziemlich jede umfassendere politische Veränderung – Gleichstellung von Homosexuellen, Alternativen zum Kapitalismus, nicht-restriktive Einwanderungspolitik oder ehrgeizige Klimaziele – als potenziellen Gewaltakt an der menschlichen Natur, der unweigerlich zum Scheitern verurteilt ist. So sehr ihre Ansichten auch auseinander gehen mögen – Gray bezeichnet Pinkers jüngstes Buch in einer beißenden Rezension etwa als eine «comic-book history of the Enlightenment» (Gray 2018) –, sind sich alle drei Autoren doch in ihrer Ablehnung von Utopien einig, die sie als gefährliche Ideologien verstehen.

Wie immer man sich zu diesen Fragen stellt – der Begriff der Anti-Utopie ist auf jeden Fall mehrdeutig und belastet, weshalb ich im Folgenden, wenn von einem literarischen respektive filmischen Genre die Rede ist, konsequent von Dystopien sprechen werde. In der englischsprachigen Forschung hat sich – anders als in der deutschsprachigen⁸² – diesbezüglich auch ein gewisser Konsens herausgebildet.

Die Dystopie steigert als negativ empfundene Tendenzen der Gegenwart ins Monströse und zeigt – oft in bewusst satirischer Überzeichnung –, welches Unheil droht, wenn wir den schädlichen Entwicklungen nicht rechtzeitig Einhalt gebieten.

The traditional dystopia was an extrapolation from the present that involved a warning. The eutopia says if you behave thus and so, you will be rewarded with this. The dystopia, in the tradition of the jeremiad, says if you behave thus and so, this is how you will be punished. (Sargent 1994: 8)

Im «kritisch-appellative[n] Warncharakter» (Layh 2014: 159) der Dystopie offenbart sich nicht selten eine reaktionäre oder wenigstens konservativ-nostalgische Tendenz: Der schrecklichen Zukunft wird eine vermeintlich heile Vergangenheit gegenübergestellt. Typisch hierfür ist *EQUILIBRIUM* (Kurt Wimmer, US 2002), der eine Welt zeigt, in der Gefühle verboten sind. In einer Schlüsselszene betritt der Protagonist, hoch dekoriertes Mitglied der Anti-Gefühls-Polizei, ein geheimes Lager der Rebellen, das sich als regelrechter Trödelladen entpuppt. Ein Nostalgie-Magazin, vollgestopft mit Gemälden, Lampen, Sesseln und Nippes aller Art (*Abb. 4*). Der für den Dystopie-Plot typische Wendepunkt, der Moment, in dem der Protagonist vom Mitläufer zum Rebellen wird, erfolgt, als dieser sich auf einem altmodischen Grammofon die Ouvertüre von Beethovens Neunter anhört.

Was *EQUILIBRIUM* in eher plakativer Weise zeigt, ist in unterschiedlicher Weise in vielen Dystopien zu finden. Dem Schrecken des dystopischen Stadt-Molochs – denn zumindest die filmische Dystopie ist meist ein Großstadt-Genre – stehen idyllische Bilder einer nostalgisch verklärten Vergangenheit gegenüber.⁸³ Rebellentum zeigt sich deshalb oft nicht nur

82 Während Susanna Layh (2014) Dystopie und Anti-Utopie (respektive negative Utopie und Gegenutopie) deutlich voneinander trennt, verwendet Elena Zeissler (2008) die beiden Begriffe in ihrer Studie zur Dystopie synonym. Stephan Meyer wiederum lehnt den Terminus Dystopie grundsätzlich ab (2001: 32).

83 Auch der Utopie wird mitunter vorgeworfen, ihre vermeintliche Progressivität sei in Wirklichkeit verkappte Rückwärtsgewandheit. So schreibt Gerd de Bruyn: «Viele Utopien verkörpern [...] die Anstrengung, die eigene Zeit zugunsten einer verheißungsvollen Zukunft zu überspringen, um letztlich doch in der goldenen Vergangenheit zu landen» (1996: 42). Anders Zygmunt Bauman (2017), der Utopie und Nostalgie – oder,



4 Das geheime Lager der Rebellen in EQUILIBRIUM

im Kampf gegen das unmenschliche System, sondern auch in der Liebe zu «alten Dingen», was oft mit der Wiederherstellung vermeintlich natürlicher traditioneller Lebensformen einhergeht.⁸⁴

Mit der Dystopie vollzieht das Genre – respektive die jeweiligen Autorinnen – die von Seeber diagnostizierte Selbstkritik in radikaler Form. Im Fokus stehen nun grundlegende Prinzipien der Utopie selbst. Allerdings ist die Entwicklung mit dieser düsteren Wendung noch nicht abgeschlossen. In den 1970er-Jahren erhält das Genre neuen Schub. Die anarchistischen und ökologischen Tendenzen, die maßgeblich von *News from Nowhere* angestoßen wurden, kommen nun zur Entfaltung, etwa in Ernest Callenbachs *Ecotopia* (1975), bei der, wie es der Titel bereits anzeigt, ökologische Belange im Vordergrund stehen.⁸⁵ Explizit auf die Überwindung staatlicher Strukturen angelegt ist *Bolo'bolo* (1983) des unter dem Pseudonym P. M. schreibenden Schweizer Autors Hans Widmer, das sich seinerseits mehrfach auf Callenbach und Morus bezieht.⁸⁶

wie er es nennt, «retrotopia» – als Gegensätze versteht. Allerdings sieht er einen Trend «from investing public hopes of improvement in the uncertain and ever-too-obviously un-trustworthy future, to re-investing them in the vaguely remembered past, valued for its assumed stability and so trustworthiness» (ebd.: 6). Die Utopie wird in seinen Augen zusehends durch die nostalgische Retrotopie ersetzt.

84 Siehe dazu Spiegel (2008a, 2008b).

85 Wie Jan Hollm feststellt, verändert sich durch die ökologische Ausrichtung das Verhältnis der utopischen Ordnung zur Natur fundamental: «Während die traditionelle Utopie sich darum bemüht, die Natur den Bedürfnissen des Menschen anzupassen, versucht die Ökotope eine Neubestimmung der Position des Menschen innerhalb der Schöpfung. Eine solchermaßen ökologische Verortung impliziert die Aufhebung einer dualistischen Sicht von Mensch und Natur» (1998: 10 f.).

86 Siehe zu *Bolo'bolo* d'Idler (2007: 245–257), Werder (2009: 170–176).

Steht *Ecotopia* formal noch weitgehend in der klassischen Tradition, bei der die Handlung im Vergleich zu den beschreibenden Passagen in den Hintergrund rückt – *Bolo'bolo* dagegen verzichtet auf eine narrative Rahmung –, gestaltet sich dieses Verhältnis bei den sogenannten kritischen Utopien anders. «[P]luralism and postmodernity have made it difficult to articulate committed alternatives», hält die Soziologin Ruth Levitas in einem Briefwechsel mit Lucy Sargisson fest (Levitas/Sargisson 2003: 15). Die kritischen Utopien reagieren auf die neuen Bedingungen und geben dem Genre eine weitere Drehung, indem sie sich einerseits wie die Dystopie kritisch zur klassischen Tradition positionieren und hier insbesondere die patriarchalische Perspektive aufs Korn nehmen, andererseits aber nicht auf den Entwurf positiver Alternativen verzichten.

Diese Alternativen sind dabei weder total noch totalitär wie die klassischen Utopien, sondern – ganz im Sinne Levitas' – pluralistisch und «open-ended» (Somay 1984). Tom Moylan, der den Begriff der *critical utopia* anhand der Analyse von vier US-amerikanischen SF-Romanen entwickelt, die alle stark von den radikalen zeitgenössischen Strömungen – insbesondere vom Feminismus⁸⁷ – beeinflusst sind, formuliert es in einer oft zitierten Passage folgendermaßen:

A central concern in the critical utopia is the awareness of the limitations of the utopian tradition, so that these texts reject utopia as blueprint while preserving it as a dream. Furthermore, the novels dwell on the conflict between the ordinary world and the utopian society opposed to it so that the process of social change is more directly articulated. Finally, the novels focus on the continuing presence of difference and imperfection within the utopian society itself and thus render more recognizable and dynamic alternatives. (Moylan 2014: 10)

Was die vier von Moylan untersuchten Romane verbindet,⁸⁸ ist unter anderem ihr hoher Reflexionsgrad. So stellt Ursula K. Le Guin in *The Dispossessed* eine anarchistische Ordnung einer kapitalistischen gegenüber, wobei beide Welten – trotz deutlicher Sympathien für Erstere – Mängel aufweisen. Eine

87 Für Überblicke zur feministischen Utopie siehe Layh (2014: 66–99), Johns (2010), Löchel (2012), Bammer (2015). Johns macht die interessante Feststellung, dass feministische Utopien im Gegensatz zum klassischen statischen Typus seit jeher «a «process» or «reproductive» or «critical» model» (Johns 2010: 174) vorziehen würden. Entsprechende prozessorientierte Utopien seien historisch nicht nur vor den bekannten dynamischen Utopien des frühen 20. Jahrhunderts, sondern selbst vor der ersten Welle der Frauenbewegung im 19. Jahrhundert anzutreffen.

88 Es handelt sich um *The Dispossessed* (1974) von Ursula K. Le Guin, *The Female Man* (1975) von Joanna Russ, *Woman on the Edge of Time* (1976) von Marge Piercy sowie *Triton* (1976) von Samuel R. Delany.

weitere Gemeinsamkeit ist, dass es sich bei allen von Moylan analysierten Werken um SF-Romane handelt, bei denen die technischen Neuerungen nicht Beiwerk bleiben, sondern von integraler Bedeutung für ihre gesamte Struktur sind.⁸⁹ In Marge Piercys *Woman on the Edge of Time* stehen sich beispielsweise unterschiedliche Zeitebenen gegenüber, die via Zeitreise miteinander in Austausch treten, während bei Le Guin die beiden Welten auf dem Planeten Urras und dessen Mond Anarres angesiedelt sind. In beiden Fällen können die verschiedenen Welten überhaupt erst dank SF-Nova in Kontakt treten. Die Tatsache, dass es sich um Werke von SF-Autorinnen handelt, schlägt sich auch im erzählerischen Duktus nieder. Anders als bei der klassischen Tradition – oder auch der zeitgleich erschienenen *Ecotopia* – handelt es sich bei den kritischen Utopien um Romane mit einer auf Spannung ausgerichteten Handlung und plastischen Figuren, die zu emotionaler Anteilnahme einladen. Zugleich zeichnen sich die Texte «durch (postmoderne) Erzählexperimente, innovative narrative Strategien, strukturelle Fragmentierung, Multiperspektivität und Polyphonie» (Layh 2014: 98) aus.

Mit den kritischen Utopien – Saage (2000) und d'Idler (2007), die sich beide nicht explizit auf Moylan beziehen, sprechen auch von «postmateriellen Utopien» – ist die Genreentwicklung noch nicht abgeschlossen, in der Folge entstehen die unterschiedlichsten Mischformen. So führt Constance Penley (1986) den Begriff der *critical dystopia* zur Bezeichnung von SF-Filmen wie *LA JETÉE* (Chris Marker, FR 1962) und *THE TERMINATOR* (James Cameron, US 1984) ein, die im Gegensatz zu post-apokalyptischen Erzählungen wie der *MAD-MAX*-Reihe oder *A BOY & HIS DOG* (L. Q. Jones, US 1975) die Entstehung der gezeigten dystopischen Welt thematisieren; die Filme «suggest causes rather than merely reveal symptoms» (Penley 1986: 68).⁹⁰ Der Begriff der kritischen Dystopie wird in der Folge von anderen Autoren aufgenommen, verändert aber seine Bedeutung. In den Vordergrund rückt nun, dass kritische Dystopien nicht als vollkommen geschlossen erscheinen. Gibt es in «klassischen Dystopien» wie *Nineteen Eighty-Four* oder *Brave New World* kein Entrinnen für den Protagonisten,⁹¹

89 Wohl nicht zufällig stammen drei der Texte von Frauen und der vierte von einem homosexuellen Schwarzen. Wurde der Großteil der klassischen Utopien von weißen Männern verfasst, verschaffen sich nun zuvor marginalisierte Stimmen Gehör.

90 Peter Fitting (2003) definiert das Genre zwar ähnlich wie Penley, sieht in *THE TERMINATOR* aber gerade keinen Vertreter der kritischen Dystopie.

91 Claeys ist allerdings der Ansicht, dass *Nineteen Eighty-Four* keineswegs vollkommen abgeschlossen und aussichtslos ist, wie es oft dargestellt wird. Der Roman endet mit einem Anhang über die vom Regime erfundene Sprache Newspeak. Dieses letzte Kapitel ist in der Vergangenheit geschrieben, was nahelegt, dass es nach der Herrschaft von Big Brother verfasst wurde (2017: 433); siehe auch Milner (2012: 120–135).

zeichnet sich in der kritischen Variante trotz allem die Möglichkeit der Veränderung ab. Vertreter dieser Spielart «negate the negation of the critical utopian moment and thus make room for another manifestation of the utopian imagination within the dystopian form» (Moylan 2000: 194 f.).⁹² In Kim Stanley Robinsons Mars-Romanen *Red Mars* (1993), *Green Mars* (1994) und *Blue Mars* (1996), von denen in Kapitel 8.2 noch die Rede sein wird, durchdringen sich Utopie und Dystopie dann vollends. Die Besiedlung des Roten Planeten vollzieht sich hier als eine Abfolge verschiedener Gesellschafts- und Herrschaftssysteme, wobei trotz aller Rückschläge die Hoffnung auf eine gerechtere Welt bestehen bleibt.

Für eine weitere Variante, nämlich eine Dystopie ohne Rebellion, steht der Roman *Der Tag des Opritschniks* (2006) von Vladimir Sorokin. Der Protagonist ist hier ein Scherge der menschenverachtenden Diktatur. Eine solche Figur würde in einer klassischen Dystopie früher oder später an ihrem Tun zweifeln und in Opposition zum politischen System treten. Bei Sorokin wartet man dagegen vergeblich auf den typischen Wendepunkt, sein Held bleibt bis zum Schluss ein treuer Diener des dystopischen Regimes.⁹³

*

Wie dieser Abriss der Geschichte der Utopie gezeigt hat, zeichnet sich das Genre sowohl durch hohe Beständigkeit als auch durch große Flexibilität aus. Die wesentlichen Themen, die mehrheitlich bereits bei Morus zu finden sind, bleiben über Jahrhunderte hinweg die gleichen. Die konkrete Ausgestaltung und die Art und Weise, wie sich die Texte zu den zentralen Fragen stellen, variieren dagegen stark. Dabei rücken insbesondere seit Beginn des 20. Jahrhunderts jene Aspekte ins Zentrum, die heute am klassischen Modell als problematisch erscheinen.

92 Sargents Definition fällt ähnlich aus: «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 worse than contemporary society but that normally includes at least one eutopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a eutopia» (Sargent 2006: 16). Siehe zur kritischen Dystopie auch Layh (2014: 175–204). Während Moylan in den kritischen Dystopien eine Entwicklung der 1980er-Jahre sieht und den Begriff auch als Epochenbezeichnung versteht, setzt Layh deren Entstehung früher an. Zudem betont sie die *formale* Offenheit des Genres und führt auch filmische Beispiele an, etwa *ALPHAVILLE – UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION* (Jean-Luc Godard, FR/IT 1965), *THX 1138* (George Lucas, US 1971), *LOGAN'S RUN* (Michael Anderson, US 1976) und *BRAZIL* (Terry Gilliam, GB 1985).

93 Siehe zu *Der Tag des Opritschniks* Henseler (2014).

Wie schon ausgeführt, ist bereits die *Utopia* kein ausschließlich positiver Entwurf. Vielmehr ist ihr «neben dem utopischen Entwurf zugleich ein utopiekritisches Korrektiv eingeschrieben» (Seeber 2003b: 19). Morus' Text ist keine ungebrochene Darstellung des besten Staates, sondern eine Versuchsanordnung, die den Leser zur eigenen Reflexion anregen soll und die darin dem Anspruch der kritischen Utopien bereits recht nahe kommt.

Die Meinungen gehen auseinander, ob mit den Genrevariationen seit Ende des 19. Jahrhunderts genuin neue Tendenzen entstehen oder ob hier lediglich Aspekte sichtbar werden, die im Grunde bereits bei Morus angelegt sind, während längerer Zeit aber nicht zum Tragen kamen. Viele von Morus' Nachfolgern weisen nicht die Ambivalenz und Vieldeutigkeit des Originals auf und sind weit weniger offen konzipiert (Houston 2014: 4). Ob man die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts nun als Rückbesinnung auf *Utopia* oder als genuin neue Entwicklungen versteht, ist letztlich aber zweitrangig. Wichtiger scheint mir, dass das Morus'sche Modell eine hohe Flexibilität aufweist, die es ermöglicht, Verbindungslinien bis in die Gegenwart zu ziehen.

Genregeschichte bedient sich, wie es nach Hayden White (1975) jede Form von Geschichtsschreibung tut, bestimmter narrativ-dramaturgischer Muster. Beliebt ist insbesondere ein mehr oder weniger explizit evolutionäres Modell, das die Entwicklung eines Genres als konstanten Verfeinerungsprozess beschreibt. Dass parallel zur jeweiligen *Avantgarde* eines Genres, welche die Entwicklung vorantreibt, immer auch Beispiele – wahrscheinlich die Mehrheit – existieren, die diesen Prozess nicht mitmachen, sondern die etablierten Muster unverändert übernehmen, wird dabei oft übersehen. Seien es literarische Genres wie Krimi, Arzt- und Liebesromane oder billig produzierte Fernsehserien und Direct-to-Video-Produktionen – an Werken, die die Konventionen eines Genres nicht weiter treiben, sondern lediglich reproduzieren, fehlt es weder in der Literatur noch im Film.

Dieser Befund gilt auch für die Utopie. Die weithin akzeptierte Version der Genregeschichte beschreibt eine Entwicklung von den Raum- zu den Zeitutopien, den anschließenden Wandel zur Dystopie und schließlich zu den kritischen Varianten. Diese Linie lässt sich zweifellos nachzeichnen, was dabei leicht übersehen wird, ist, dass die klassische Form nie wirklich verschwunden ist. Wie sich später gerade auch im Zusammenhang mit utopischen Filmen zeigen wird, sind parallel zu den Dystopien und kritischen Utopien, auf die sich die Forschung in der Regel konzentriert, immer auch Texte entstanden, in denen von Selbstkritik wenig zu spüren ist.

Die Rede vom Tod der Utopie mag oft politisch motiviert sein, gründet aber nicht selten in schlichter Unkenntnis der veröffentlichten Texte. Wie ein

Blick in die wissenschaftliche Literatur zeigt, sind auch nach 1900 zahlreiche utopische Entwürfe entstanden, viele dieser Texte erreichten aber keine nennenswerte Wirkung, fanden kein breites Publikum. Hans Werder dürfte mit seiner Einschätzung recht haben, dass der vermeintliche Niedergang der Utopie weniger eine Frage der Produktion als vielmehr der Rezeption sei. An Utopien mangelt es nicht, breit wahrgenommen werden aber fast ausschließlich Dystopien und hier wiederum vor allem die ›großen drei‹ von Samjatin, Huxley und Orwell (Werder 2009: 169).⁹⁴

Eine Utopie-Variante, die der gängigen Genregeschichte ebenfalls zuwider läuft, sind *Enhancement-Utopien*. Der Soziologe Sascha Dickel (2011) bezeichnet damit jede Form von biologisch-technischer Veränderung, die einen radikalen Umbau des menschlichen Körpers zur Folge hat. Etwa die genetische Verbesserung von Embryos, Anti-Aging, verbesserte Hirnleistung oder das Zusammenwachsen von Mensch und Maschine. Entsprechende Ideen finden sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts in der Eugenik und im russischen Kosmismus;⁹⁵ angefeuert durch Fortschritte in Biologie, Nanotechnologie und Informatik gewinnen sie in jüngerer Zeit in Form von *post- und transhumanistischen Visionen* neue Popularität.⁹⁶ Der wissenschaftliche Fortschritt verspricht nicht bloß Verbesserungen auf medizinischem Gebiet, sondern führt zu radikal neuen Vorstellungen vom Menschen. Was

94 Jan Rohgalf stellt die ›Lernfähigkeit‹ der Utopie generell in Frage; in seiner Darstellung wohnt vielen kritischen Utopien nach wie vor ein repressives Moment inne (2015: 157–160). Einen Begriff von Jean Servier (1971) aufgreifend, sieht Rohgalf im «Traum von der großen Harmonie», der Auflösung aller gesellschaftlichen Konflikte, ein wesentliches Moment der Utopie. Utopien seien deshalb in einem ganz fundamentalen Sinn anti-politisch und neuere Ansätze, die Offenheit und Pluralität und damit auch den politischen Aushandlungsprozess betonen, stünden in einem so krassen Gegensatz zur klassischen Tradition, dass sie nicht mehr als Utopien gelten könnten (Rohgalf 2015: 172–178). Allerdings ignoriert Rohgalf den anarchistischen Traditionsstrang weitgehend und erwähnt beispielsweise Morris' *News from Nowhere* mit keinem Wort.

95 Der Kosmismus war eine philosophische und künstlerische Strömung in Russland zu Beginn der 20. Jahrhunderts, die sich die Unsterblichkeit der Menschheit und die Expansion ins All zum Ziel gesetzt hatte; siehe Groys/Hagemeyer (2005), Dickel (2011), Young (2012), McQuillen/Vaingurt (2018).

96 Die Begriffe Post- und Transhumanismus und das in diesem Zusammenhang ebenfalls oft anzutreffende Schlagwort der *Cyborg Culture* werden sehr uneinheitlich verwendet; nicht zuletzt deshalb, weil damit Erscheinungen in ganz unterschiedlichen Bereichen – konkrete technische Entwicklungen, SF sowie (postmoderne) Philosophie – beschrieben werden, die sich nur teilweise überschneiden. Oliver Krüger unterscheidet zwischen Transhumanismus als Anerkennen der Möglichkeiten, «die menschlichen Fähigkeiten durch den Fortschritt in der Neurowissenschaft, der Pharmazie und in den Computerwissenschaften [...] zu erweitern» (2004: 110), und Posthumanismus als Zustand des «weitgehend perfektionierten Menschen – des Transhumanen, der viele seiner Ziele verwirklicht hat und deshalb nicht mehr *human ist*» (ebd.: 112); siehe auch Hollinger (2011).

Enhancement-Utopien auszeichnet, ist «das Ziel der Überwindung biologischer Grenzen und der damit verbundenen Verheißung eines Ausbruchs aus dem Gefängnis der Natur» (Dickel 2011: 18).

Vergleicht man derartige Visionen mit dem von Schölderle beschriebenen Modell, so zeigt sich eine Reihe von Unterschieden: Die klassische Utopie propagiert zwar eine Veredelung des Menschen, diese ist aber stets an den gesellschaftlichen Umbau geknüpft; der utopische Staat formt den utopischen Neuen Menschen und setzt diesen gleichermaßen voraus (→ S. 28 ff.). In den Enhancement-Utopien ist die Optimierung des Menschen dagegen nicht mehr die Folge gesellschaftlich-politischer Veränderungen, sondern ein davon abgekoppelter Selbstzweck. «An die Stelle sozialutopischer Gesellschaftssteuerung tritt die Vision der technischen Körpermanipulation» (ebd.: 295). Die Schöpfer solcher Enhancement-Utopien unterscheiden sich ebenfalls deutlich von den Autoren früherer Entwürfe. Stammten Utopien bisher meist von Schriftstellerinnen und Intellektuellen, die auf soziale Ungerechtigkeit reagieren, setzt sich das von Dickel in seiner Studie untersuchte Korpus aus populären Sachtexten von Naturwissenschaftlern zusammen.⁹⁷ Den Texten fehlt nicht nur eine erzählerische Rahmung, auch der für die Utopie typische gesellschaftskritische Aspekt ist abwesend; der Missstand, den es zu beheben gilt, ist schlicht der menschliche Körper.⁹⁸

Für Saage (2006a) ist die fehlende gesellschaftliche Perspektive, aber auch die Abwesenheit von Kritik und Selbstreflexion sowie der kommerzielle Hintergrund zahlreicher posthumanistischer Versprechen Grund genug, diese nicht als Utopien zu bezeichnen. Dickel hebt dagegen hervor, dass Enhancement-Utopien in anderer Hinsicht sehr wohl dem klassischen Muster entsprechen, in gewisser Weise sogar «klassischer» sind als die offenen und selbstkritischen Konzeptionen der kritischen Utopien: Die Idee des Neuen Menschen, die in der Utopiegeschichte eine lange Traditi-

97 Obwohl Dickel schreibt, dass Enhancement-Utopien Visionen formulieren, «die man intuitiv eher in die Kategorie der *science fiction* einordnen würde» (Dickel 2011: 268), geht er nicht auf SF-Literatur oder -Filme ein.

98 Eine Spielart, auf die ich nicht weiter eingehe, sind Internet-Utopien. In der Frühphase des World Wide Web wurde dieses mancherorts als utopischer Ort angesehen. Heute ist der Umgang mit Online-Diensten alltäglich und der vermeintlich so freie Cyberspace zum Spielfeld politischer und ökonomischer Interessen geworden. Aber obwohl das Internet als Ganzes nicht mehr als Utopie erscheint, ist es nach wie vor «die Grundlage für utopische Projekte und Visualisierungen von Tagträumen» (Werder 2009: 195 f.); neue Technologien beflügeln mit schöner Regelmäßigkeit utopische Projekte. Jüngstes Beispiel hierfür ist die Blockchain-Technologie, die nicht nur als Basis für Kryptowährungen, sondern zur Organisation von Gesellschaften dienen soll; siehe beispielsweise Radocchia (2018), Bowles (2018).

on hat, mittlerweile aber vor allem kritisch betrachtet wird, kehrt in den Enhancement-Utopien unter umgekehrten Vorzeichen zurück. Der Neue Mensch ist nun nicht mehr Produkt der utopischen Ordnung, sondern deren Ausgangspunkt. Des Weiteren sind Enhancement-Utopien, da sie die biologische Konstitution betreffen, für alle Menschen in gleicher Weise gültig. Als Ausfluss neuester wissenschaftlicher Erkenntnisse sind sie zudem – wenn auch primär in einem instrumentellen Sinn – vernunftgeleitet und können sich in Abgrenzung zu früheren Utopien auf die vermeintliche Ideologiefreiheit naturwissenschaftlicher Forschung berufen. Universalität und Rationalität, zwei Aspekte, die Schölderle als konstitutiv für das klassische Modell betrachtet, die in der neueren Utopie-Diskussion aber oft als überholt oder sogar gefährlich taxiert werden, erhalten damit neue Bedeutung. Schließlich sind die Visionen des «biotechnologisch aufgerüsteten Menschen» (Dickel 2011: 18) ausgesprochen fortschrittsgläubig, womit sie an die Fortschrittsutopien des 19. Jahrhunderts anknüpfen.⁹⁹

Folgt man Dickel und versteht posthumanistische Visionen als Utopien, stehen diese in jedem Fall quer zum allgemein akzeptierten Entwicklungsmodell, das in der produktiven Selbstkritik den Hauptantrieb in der Evolution des Genres sieht. Wie die kritischen Utopien verzichten Enhancement-Utopien zwar auf den Entwurf eines umfassenden Gesellschaftsmodells. Was an dessen Stelle tritt, ist aber nicht minder problematisch und aus Sicht der «offiziellen» Utopiegeschichte ebenso überholt. Die kritische Utopie reagiert auf die Krise des klassischen Modells, auf die generelle Skepsis gegenüber gesamtgesellschaftlicher Steuerung, mit postmoderner Selbstreflexivität, Offenheit und Fragmentiertheit. Die Enhancement-Utopien wählen eine andere Strategie: Sie verabschieden sich von der Gesellschaft als relevanter Größe, behalten aber die Idee des rundum überholten, wissenschaftlich-rational fundierten Neuen Menschen bei. In Dickels prägnanter Formel sind Enhancement-Utopien «*moderne Antworten* auf die Krise moderner Utopien mit gesellschaftsweitem Anspruch» (ebd.: 22 f.).¹⁰⁰

99 Siehe zum Verhältnis von Utopie und Transhumanismus auch Coenen (2009).

100 Dickel spricht nicht von kritischen, sondern von postmodernen Utopien, wobei allerdings nicht ganz klar ist, was er damit meint. Verweise auf Primärtexte, aber auch auf die in diesem Kontext zentrale Studie von Moylan fehlen, was wohl Dickels soziologischer Perspektive geschuldet ist. Stattdessen charakterisiert er postmoderne Utopien in allgemeiner Weise, dabei zeigen sich aber viele Gemeinsamkeiten mit Moylans Verständnis der kritischen Utopie.

1.4 Utopische Funktionen

Bevor ich im nächsten Kapitel auf das eigentliche Anliegen dieser Studie eingehe – die Frage, ob es utopische Filme gibt –, sei hier noch einmal auf die grundlegenden Funktionen der Utopie eingegangen. Viele Aspekte wurden in den vorangegangenen Kapiteln bereits diskutiert, sollen nun aber noch einmal gebündelt werden. Diese Darstellung ist bewusst schematisch gehalten; sie soll nicht suggerieren, dass sich die verschiedenen Aspekte in der Praxis immer klar voneinander trennen lassen. Zudem treten die aufgeführten Funktionen nicht gleich häufig auf; während manche als konstitutiv gelten können, sind andere deutlich seltener anzutreffen.

Folgende Funktionen lassen sich unterscheiden:

- *Direkte Kritik an gesellschaftlichen Missständen*: Die Kritik an der politischen und sozialen Situation kann ausführlich und explizit sein wie etwa im ersten Buch der *Utopia*; oft geschieht sie nur implizit.
- *Indirekte Kritik durch Vorbildcharakter*: Indem die *Utopia* eine Welt zeigt, in der weder Neid noch Missgunst herrschen, in der jeder bekommt – und sich auch damit begnügt –, was er tatsächlich zum Leben braucht, übt sie indirekte Kritik an der weitaus weniger vollkommenen Realität. Durch die Darstellung eines – zumindest auf den ersten Blick – makellosen Gegenentwurfs erscheint unsere fehlerbehaftete Gegenwart in umso ungünstigerem Licht.
- *Indirekte Kritik durch satirische Umdrehung*: Scheinbar fest stehende Werte und Einstellungen werden durch ihre Verkehrung in Frage gestellt. Dass die Utopier Gold zur Herstellung von Nachtgeschirr und der Ketten ihrer Sklaven verwenden, ist kein ernst gemeinter Vorschlag und hat auch keinen Vorbildcharakter, sondern soll zeigen, wie arbiträr viele Wertzuweisungen sind.
- *Utopische Neuerungen, die sich selbst ad absurdum führen*: Diese Variante kann als Kombination oder Weiterführung der beiden vorangegangenen verstanden werden. Utopische Einrichtungen, die auf den ersten Blick eigentlich als vernünftig erscheinen, erweisen sich bei genauerer Betrachtung als problematisch und kippen schließlich in ihr Gegenteil um. Ein typisches Beispiel hierfür wäre das Kriegswesen in *Utopia*; was als Loblied auf die Friedfertigkeit der Utopier beginnt, endet als zynische Rechtfertigung imperialer Kriegspolitik (→ S. 17 f.).
- *Ernst gemeinter Gegenvorschlag*: Im Falle der *Utopia* ist umstritten, ob Morus' Entwurf überhaupt Elemente enthält, die als konkrete Verbesserungsvorschläge gedacht sind. Zweifellos gibt es aber Utopien,

die immerhin partiell als ernsthafte politische Programme gedacht sind und bei denen es auch Umsetzungsversuche gab. Prominente Beispiele, von denen bereits die Rede war, sind Winstanleys *The Law of Freedom*, Bellamys *Looking Backward*, Skinners *Walden Two*, Callenbachs *Ecotopia* oder *Bolo'bolo* von P. M. Zwar variiert auch bei diesen Büchern der Grad der ›Ernsthaftigkeit‹, alle weisen aber ein gewisses Maß an Umsetzungsabsicht auf.

- *Dystopische Abschreckung*: Die Warnfunktion der Dystopie, die in überspitzter Weise darstellt, wohin aktuelle Fehlentwicklungen dereinst führen, ist bei Morus noch nicht zu finden, wird im 20. Jahrhundert aber zur dominanten Erscheinungsform des Genres. Die totalitären Systeme, die in literarischen und filmischen Dystopien wie *Wir*, *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four*, *Fahrenheit 451*, *ROLLERBALL* (Norman Jewison, US 1975), *BRAZIL* oder *SNOWPIERCER* (Joon-Ho Bong, US/FR/SK 2013) zu sehen sind, haben alle eine dezidiert abschreckende Funktion.

Betrachtet man diese Aufstellung, fällt auf, dass lediglich zwei der sechs aufgeführten Punkte in der *Utopia* nicht vorkommen. Dass es sich bei diesen um den *ernst gemeinten Gegenvorschlag* und die *dystopische Abschreckung* handelt, ist nicht weiter erstaunlich. Die Warnfunktion der Dystopie stellt eine Weiterentwicklung des Genres dar, die wahrscheinlich überhaupt erst mit seiner Verzeitlichung möglich wurde. Die Darstellung von Fehlentwicklungen kann nur dann als mahnender Weckruf wirken, wenn die dystopische Ordnung eine zukünftige und somit potenziell abwendbare ist.

Beim Gegenvorschlag handelt es sich um den großen Streitpunkt der Utopie-Forschung. Schölderle bezeichnet eine «normative Stoßrichtung» respektive den «Besserungswillen» zwar als konstitutiv für die Utopie, damit ist aber nicht zwangsläufig die Verwirklichung der jeweils beschriebenen utopischen Ordnung gemeint. Während der Morus'sche Urtext kaum zur Umsetzung gedacht war,¹⁰¹ entstanden in seiner Nachfolge durchaus Utopien mit Verwirklichungsabsicht, die auch konkrete Wirkung zeitigten. Dabei handelt es sich in Schölderles Augen aber eher um einen Nebenast in der Geschichte des Genres; nicht umsonst bezeichnet er entsprechende Intentionen in seinem Raster als «kontingent» (*Abb. 1*, → S. 24). Folgt man diesem Verständnis, sind Utopien in der Mehrheit *keine* politischen Aktionsprogramme, *keine* Anleitungen zur Revolution, sie «sind in erster Linie Diskussionsangebote und spielerische Erkenntnisinstrumente, nicht

101 Wobei sich auch hier argumentieren lässt, dass manche Einrichtungen der Utopier von Morus sehr wohl als Reformvorschläge intendiert waren. Allerdings herrscht wenig Einigkeit, welche das im Einzelnen sind (→ S. 20, Anm. 29).

praktische Anweisungen zum Handeln» (Seeber 2003c: 45). Dies wird nicht zuletzt daran deutlich, dass viele Texte darauf verzichten, die Entstehung der utopischen Ordnung zu beschreiben. Meist liegt diese in grauer Vorzeit, die aktuelle Gesellschaftsordnung ist bereits seit vielen Generationen in Kraft und die Details der Staatsgründung bleiben vage. Dass der Aufbau der utopischen Ordnung nicht ausführlich beschrieben wird, unterstreicht, dass es der Utopie nicht um die Realisierung ihrer Staatsordnung geht. Für das politische Tagesgeschäft bietet sie damit ebenso wenig Hilfe wie bei der Vorbereitung des revolutionären Umsturzes.

Diese Auffassung wird allerdings nicht von allen Autorinnen geteilt. Claeys, der die inhaltlichen Gemeinsamkeiten zwischen utopischer Literatur, utopischen Ideologien und konkreten utopischen Projekten betont (→ S. 12, Anm. 4), konzipiert die Utopie «as having been often realized, somewhere, in many and varied forms, though it has not always lasted long, nor lived up to the optimistic promises made at the outset of most experiments» (2013: 148). Generell scheint die jüngste angelsächsische Forschung die Umsetzungsgabsicht wieder mehr hervorzuheben. Für die deutschsprachige Literatur stellt Leucht, der diesbezüglich eher eine Ausnahme darstellt, ebenfalls fest: «Utopien [...] zeigen zwischen 1848 und 1930 fast immer ein Engagement an ihrer Umsetzung und besitzen eine realitätsbildende Kraft» (2016: 6); Beispiele wären die auf Theodor Hertzkas *Freiland* (1889) zurückgehende Freilandbewegung oder die durch Theodor Herzls Schriften initiierte zionistische Bewegung (→ Kapitel 6.3).¹⁰²

Ob die Utopie insgesamt eher zur Verwirklichung neigt oder nicht, muss hier nicht entschieden werden.¹⁰³ Wie Leuchts Zitat bereits andeutet, sind die Umsetzungstendenzen auf jeden Fall historisch und geografisch

102 Leucht kritisiert die deutschsprachige Utopieforschung dafür, dass sie, im Gegensatz zur angloamerikanischen, Utopien nur als *Reaktionen* auf die jeweilige Gegenwart verstehe, deren «soziale Wirkungsmacht» (Leucht 2016: 28) aber weitgehend ignoriere. Leucht, der Utopien im Sinne von Koschorke/Lüdemann/Frank et al. (2007) als Form des *politischen Imaginären* versteht, hebt hervor, «dass die in Utopien gebildeten Fiktionen konkrete Folgen für die soziale Wirklichkeit zeitigen» (Leucht 2016: 198). Sein Anliegen ist es, «jene Momente zu rekonstruieren, an denen die in Utopien entworfenen Gesellschaften in die Erfahrungswelt intervenieren» (ebd.: 50).

103 Für Jürgen Habermas erhält die Frage der Umsetzung, die sich bei den klassischen Utopien noch nicht stellt, mit der Verzeitlichung des Genres neue Bedeutung: «Trotz ihres zeitkritischen Charakters kommunizierten sie [die klassischen Utopien] noch nicht mit der Geschichte» (1996: 142). Dagegen hat «das moderne Zeitbewusstsein einen Horizont eröffnet, in dem das utopische mit dem geschichtlichen Denken verschmilzt» (ebd.). Patrick Parrinder argumentiert ähnlich; während die klassischen Utopien noch «philosophical essays and speculative dialogues» (2015: 4) waren, seien moderne Utopien jeweils Teil eines politischen Projekts und gehörten damit «primarily to propaganda fiction» (ebd.).

unterschiedlich stark ausgeprägt. Dass die englischsprachige Forschung diesen Aspekt mehr betont, dürfte auch damit zusammenhängen, dass sich die Vereinigten Staaten als besonders beliebtes Terrain für utopische Experimente aller Art erwiesen haben. Robert Owens New Harmony, John Humphrey Noyes' Oneida Community, verschiedene von Charles Fourier oder Etienne Cabet inspirierte Siedlungen oder – im 20. Jahrhundert – Kommunen wie Twin Oaks, die B. F. Skinners *Walden Two* zum Vorbild haben, sind einige der bekannteren Beispiele dieses «American utopianism» (Jennings 2016).¹⁰⁴

Mit Ausnahme des ernst gemeinten Verbesserungsvorschlags laufen die übrigen aufgeführten Funktionen alle auf irgendeine Form von Kritik hinaus, denn diese ist gewissermaßen die utopische Grundfunktion, die alle Ausprägungen des Genres verbindet: das, was Schölderle als «kritische Zeitdiagnose» bezeichnet, die Darstellung – sei sie nun direkt oder indirekt – der Mängel einer als negativ empfundenen Gegenwart. Die bevorzugte Form, in der sich die Kritik vollzieht, ist die detaillierte Beschreibung einer alternativen Gesellschaftsordnung. Um ihre kritische Wirkung voll entfalten zu können, existiert diese aber nie völlig abgetrennt für sich, sondern steht mit der kritisierten Gegenwart in Verbindung, wird mit ihr kontrastiert. Das *Zweiweltenschema*, die Verbindung von realistischer «Vorderseite» und utopischer «Rückseite», bildet den eigentliche Kern des Genres. Die – bessere – Gegenwelt sorgt dafür, dass es nicht beim bloßen Anprangern der Missstände bleibt. In ihr kommt der von Schölderle beschriebene «Besserungswille» zum Ausdruck, die Absicht, die identifizierten Defizite nicht als gegeben zu akzeptieren, sondern sich für deren Behebung einzusetzen.¹⁰⁵

Das bevorzugte Vorgehen der Utopie ist indirekt, es dominieren Verfahren, bei denen die realen Verhältnisse in verfremdeter Art und Weise erscheinen und die Missstände nur mittelbar dargestellt werden. Diesbezüglich zeigen sich deutliche Parallelen zur SF, für die Verfremdung ebenfalls konstitutiv ist. Denn indem die SF ihre Welten naturalisiert und somit als Teil oder vielmehr Erweiterung unserer realen Welt darstellt, inszeniert sie regelmäßige Kollisionen zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten. Da die unbekannt Elemente, die Nova, quasi-

104 Siehe zu utopischen Kommunen in den USA des 19. Jahrhunderts Jennings (2016) und zu von *Walden Two* inspirierten Projekten Kuhlmann (2005).

105 Bei dystopischen Vertretern des Genres ist die kritisierte Realität oft nur noch in Schwundstufen, als ferne Erinnerung vorhanden. Da sich die Dystopie aber meist als konsequente Zuspitzung aktueller Missstände präsentiert, ist die kritisierte Gegenwart als Vergangenheit der Handlungswelt immer schon Teil der dystopischen Ordnung (Stock 2016).

realistisch wirken, wird Bekanntes rekontextualisiert, erscheint in einem neuen Licht.

Verfremdung ist keine exklusive Eigenheit der SF. Allerdings unterscheidet sich deren Verfremdungsleistung von bekannten ästhetischen Konzepten wie der *Ostranenie* der russischen Formalisten oder dem *V-Effekt* im Epischen Theater Bertolt Brechts. Letztere sind rhetorisch-formale Operationen, bei denen entscheidend ist, *wie* ein Sachverhalt dargestellt wird. In der SF hingegen vollzieht sich die Verfremdung *innerhalb der fiktionalen Welt*, auf der Ebene der Handlung; formal bedient sich der Modus dagegen der Naturalisierung. Diese lässt die SF-Welt als plausible, mit der realen Welt verbundene erscheinen, was Voraussetzung dafür ist, dass die Verfremdungswirkung überhaupt auf die Erfahrungswelt des Rezipienten zurückwirken kann.¹⁰⁶

Diese Form der *diegetischen Verfremdung* zeichnet auch die Utopie aus; wie in der SF wird die reale Welt – zuerst räumlich, später zeitlich – erweitert und so die Gegenwart mit einer Alternative konfrontiert. «From this <no place> [utopia] an exterior glance is cast on our reality, which suddenly looks strange, nothing more being taken for granted» (Ricoeur 1986: 16).

Dass Utopie und SF in ihrer Verfremdungsleistung Gemeinsamkeiten aufweisen, kommt auch in Suvins Einschätzung zum Ausdruck, die Utopie sei «*die soziopolitische Untergattung der Science Fiction*» (Suvin 1979: 88). Literaturhistorisch gesehen ist diese Aussage zwar kaum haltbar, sie ist aber insofern korrekt, als Verfremdung für beide Formen wesentlich ist, die Verfremdung in der Utopie aber immer einen sozialkritischen Impetus hat. Das Genre ist diesbezüglich also deutlich enger gefasst als die SF insgesamt, die oft keine explizit kritische Haltung erkennen lässt. Andererseits sind die literarischen Erscheinungsformen der Utopie – wie auch Schölderles Modell nahe legt – vielfältiger; die Utopie im SF-Gewand ist nur eine, verhältnismäßig junge, Variante des Genres.

Der Variantenreichtum schlägt sich auch in der wissenschaftlichen Literatur nieder, wo die Utopie unter anderem als «ernstgemeintes und ernstzunehmendes Gedankenspiel» (Kuon 1986: 133), als «Gegenwelt» (Müller 1989) und «carnival/funfair mirror in reverse» (Sargent 2006: 12), als «fundamentally a satiric mode» (Roberts 2006: viii), als «Gedankenex-

106 Siehe dazu Spiegel (2007: 197–241). Das Konzept der *kognitiven Verfremdung* («cognitive estrangement») wurde ursprünglich von Suvin (1979) in die SF-Theorie eingeführt. Der entscheidende Unterschied zwischen Suvins ursprünglicher Konzeption und meiner Neuformulierung besteht darin, dass er Verfremdung – und die SF insgesamt – ausschließlich als formales Phänomen begreift, was zu zahlreichen Widersprüchen führt.

periment» (Werder 2009: 23), als «Richtung des Weltverstehens» (Rohgalf 2015: 14) oder als «the Imaginary Reconstitution of Society» (Levitas 2013: xi) bezeichnet wird. Die Gewichtung ist je nach Autorin und behandelten Texten unterschiedlich; während manche Autoren den satirischen Anteil hervorheben,¹⁰⁷ betonen andere den Aspekt des Gedankenexperiments oder die auf konkrete Veränderung abzielende normative Ausrichtung.

All diesen Ansätzen ist gemeinsam, dass der Utopie eine «*ontolytische* Wirkung» (Suvin 1979: 101) zugeschrieben wird, eine Aufweichung und «Verschiebung des Realen» (Abensour 2010), das damit nicht mehr als alternativlos, sondern als gestaltbar erscheint; die Utopie strebt «mittels Erweiterung der gedanklichen Erfahrung letztlich eine[...] Relativierung der Wirklichkeitserfahrung» (Schödlerle 2014a: 18) an und demonstriert auf diese Weise, «dass die Wirklichkeit nicht notwendig so strukturiert zu sein braucht, wie sie es tatsächlich ist» (ebd.). Die «Wirklichkeitsrelativierung» und das Eröffnen von «Möglichkeitshorizonten», von denen Schödlerle spricht (*Abb. 1*, → S. 24), setzen dabei nicht zwingend ein schlüssiges Gegenmodell voraus. Eine Relativierung der Wirklichkeit erfolgt bereits, wenn diese nicht mehr als einzig vorstellbare Möglichkeit erscheint, sondern Alternativen grundsätzlich denkbar werden. Ganz in diesem Sinne hält auch Martin Seel fest: «Utopien sind unmögliche Möglichkeiten, die mögliche Möglichkeiten sichtbar werden lassen» (2001: 747).

Fredric Jameson spitzt dieses Argument dialektisch zu, wenn er postuliert, dass es in einer vom Kapitalismus vollständig durchdrungenen Welt unmöglich sei, Alternativen jenseits des kapitalistischen Systems zu denken; der eigentliche Zweck der Utopie könne heute einzig darin liegen, «to bring home [...] our constitutional inability to imagine Utopia itself» (Jameson 1982: 153), sie sei «a meditation on the impossible, on the unrealizable in its own right» (Jameson 2007a: 232).¹⁰⁸ Selbst in dieser pointierten Variante

107 Obwohl die *Utopia* zahlreiche satirische Elemente enthält (siehe unter anderem Heiserman 1963, Elliott 1966, Vickers 1968, Dorsch 1970, Stockinger 1981: 76–87, Isekenmeier 2010) und Ruben Quintero in der Einleitung des *Blackwell Companion to Satire* sogar behauptet, «[s]atirists were our first utopians» (Quintero 2007: 3), kann das Genre insgesamt nicht dieser Kategorie zugeschlagen werden. Bereits zwei direkte Nachfolger Morus' – Johann Valentin Andreaes *Christianopolis* (1619) und Tommaso Campanellas *Civitas Solis* – sind primär allegorisch ausgerichtet (Kuon 1986: 135–257). Siehe dazu auch Affeldt-Schmidt (1991: 30–36). Sargent trennt Eutopie, Dystopie, Anti-Utopie und kritische Utopie deutlich von der «Utopian satire», «that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of that contemporary society» (1994: 9). Allerdings scheint mir gerade der Aspekt der Kritik nicht satirespezifisch, sondern ist in allen utopischen Formen anzutreffen.

108 Jamesons Position wird oft mit dem kernigen Satz «It's easier to imagine the end of the world than the end of capitalism» zusammengefasst. Die Herkunft dieses Zitats, das mitunter auch Slavoj Žižek zugeschrieben wird, ist allerdings unklar. Jameson be-

geht es im Kern immer noch um das gleiche Prinzip: Die Utopie «erzählt vorzugsweise von dem, was in ›Utopien‹ anders ist, um zu erinnern, was in Nicht-Utopien – hier, bei uns, den Lesern – der Fall ist» (Schmitz-Emans 1995: 198). Nach Jameson kann die Utopie im Spätkapitalismus zwar nicht mehr mit einem brauchbaren Gegenentwurf aufwarten – wobei sich freilich wieder die Frage stellt, ob das je ihr Anspruch war –; indem sie auf diesen Umstand aufmerksam macht, impliziert sie aber bereits wieder, dass eine andere Ordnung eben doch möglich sein könnte.

Nicht nur in ihrer Verfremdungsleistung, auch bezüglich der Naturalisierung bestehen Ähnlichkeiten zwischen SF und Utopie. Zwar müssen Utopien nicht zwingend über ein Novum verfügen, vergleicht man aber den Aufwand, den Morus betreibt, um den Bericht Hythlodæus' in der Gegenwart zu verankern, zeigen sich doch Parallelen. In beiden Fällen soll ein in der Realität nicht existierendes, letzten Endes unmögliches Ding plausibilisiert werden. Ziel dieser Plausibilisierung ist im Falle der Utopie allerdings weniger das Errichten einer stimmigen Handlungswelt. Vielmehr ist der utopische Text in hohem Maße darauf angewiesen, dass er von der Leserin nicht als *bloße Erzählung*, sondern als sinnvoller Kommentar zur realen Welt wahrgenommen wird. Gerade weil er als Kritik der politischen und sozialen Verhältnisse gedacht ist, muss er auch mit ihr in Verbindung stehen. Dies zeigt sich exemplarisch im ersten Buch der *Utopia*: Indem Morus den Gegenentwurf des zweiten Buchs in ein reales Ereignis – seinen Aufenthalt in Antwerpen – einbettet und existierende Personen auftreten lässt, ›bindet‹ er ihn an der zeitgenössischen Realität an. Vor allem aber dient die formulierte Kritik an den englischen Verhältnissen als Verankerung in der Gegenwart. «Erst die empirisch fundierte Sozialkritik bereitet den Boden für die fiktive bessere Alternative» (Saage 2008: 19).

Seeber fasst das Zusammenspiel von Verfremdung und kritischer Bezugnahme auf die Realität folgendermaßen zusammen:

Utopie als Erkundung anderer Möglichkeiten ist vor allem Zeit- und Gesellschaftsdiagnose, die das Andere braucht, um das Wirkliche sichtbar zu machen – ein Akt der Verfremdung also, der im Text selbst vorgeführt wird oder im Leser statthat. Ihr auffälliges Appell- und Verführungspotential hängt mit eben dieser diagnostischen Kraft zusammen, und zwar in der Weise, daß die

nutzt in *The Seeds of Time* eine ähnliche Formulierung: «It seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late capitalism» (Jameson 1994: xii). In einem Text von 2003 führt er das Zitat dann selbst an, belässt es aber bei der Angabe «Someone once said that» (Jameson 2003: 76); wer dieser «someone» ist, bleibt offen.

Konstruktion der alternativen Welt von der Autorität und Überzeugungskraft der Gegenwartsanalyse profitiert: Weil die Diagnose so überzeugend klingt, glaubt man, daß auch die Therapie die gleiche Verbindlichkeit besitzt. (Seeber 2003c: 46 f.)

Der Realitätsbezug der Utopie ist dabei nur selten ungebrochen. Morus bindet die Beschreibung Utopias an die Gegenwart an, platziert zugleich aber zahlreiche Ironie- und Fiktionssignale, die deutlich machen, dass von einem imaginären Nicht-Ort die Rede ist. Eine derartige ironische Haltung, bei der das Novum zugleich bekräftigt und angezweifelt wird, ist in der SF selten anzutreffen. Würde in einem SF-Roman oder -Film die Funktionsweise eines Raumschiffs oder einer Zeitmaschine fortlaufend in Zweifel gezogen und lächerlich gemacht, würde das den fiktionalen Gesamtaufbau infrage stellen. Für utopische Texte ist dies weit weniger problematisch, denn sie sind weder als Fiktion im modernen Sinn noch

als realisierbare Programme und geschichtliche Alternativen, sondern als gedankliche Hypothesen und normative Gegenbilder entworfen worden. Daher schränkt die Tatsache, daß sie durch phantastische, satirische, ironische, allegorische Fiktionalitätssignale als illusorische Welten entlarvt werden, ihre normative Gültigkeit in keiner Weise ein. (Kuon 1988: 315)

Aus der «Gebundenheit utopischer Entwürfe an die jeweilige gesellschaftliche Wirklichkeit, der sie sich als Alternative empfehlen» (Neusüss 1986: 32), folgt umgekehrt ihr hoher Wert als Zeitdokument. Auch die in die Zukunft verlagerten Zeitutopien sind nicht – oder auf jeden Fall nicht in erster Linie – als Prognostik gedacht. Vielmehr haben Utopien «als Reaktion auf eine ungelöste gesellschaftliche Krise ausdrücklich die jeweilige Gegenwart zum Thema» (Rohgalf 2015: 111); «sie sind geschichtlich bedingt, häufig anlassgebunden und unmittelbarer als andere literarische Texte auf geschichtliche Kontexte bezogen» (Voßkamp 2016c: 77) und deshalb «stets hervorragende Indikatoren für das Verständnis jener Gegenwart, die sie hervorbringt» (Voßkamp 2013: 15). Aus dieser starken «Realitätsverbürgung» (Saage 2014: 305), die ausgeprägter ist als bei «normaler Literatur», ergeben sich aber auch konzeptionelle Probleme.

Obwohl ich die Utopie in dieser Studie als Genre verstehe, ist ihr literarischer Status umstritten. Die Einwände kommen aus unterschiedlichen Richtungen. Vonseiten der Literaturwissenschaft wurde in der Vergangenheit kritisiert, dass utopische Texte zu oft auf einer rein inhaltlichen Ebene analysiert würden, dass sich die Forschung einzig auf den enthaltenen Staatsentwurf konzentrierte und formal-ästhetische Fragen ignorierte – ein Vorwurf, den sich etwa Saage noch heute gefallen lassen muss. Die Untersuchungen von Seeber (1970), McCutcheon (1971), Stockinger (1981), Kuon

(1986) und in jüngerer Zeit Baker-Smith (2011) und Layh (2014) heben dagegen den literarischen Status der utopischen Texte hervor und rücken die Frage in den Vordergrund, *wie* das jeweilige Staatsgebilde vermittelt wird. Dass diese Frage bereits bei Morus von entscheidender Bedeutung ist und die Interpretation der *Utopia* maßgeblich beeinflusst, dürfte offensichtlich sein.

Auch wenn es wichtig ist, die formalen Verfahren zu berücksichtigen, derer sich literarische Utopien bedienen, ist nicht zu übersehen, dass es sich insbesondere bei den Renaissance-Utopien in der direkten Nachfolge von Morus nicht um Literatur im modernen Sinn handelt. Der von Robert von Mohl (1855) geprägte Begriff des *Staatsromans* weckt Erwartungen – «mimetische Fiktionalisierung, Charaktere, «story», «setting» – welche die klassischen Utopien «überhaupt nicht erfüllen konnten und wollten» (Seeber 1970: 7). Liest man Utopien als Romane, erscheint der regelmäßig erhobene Vorwurf der Langeweile in den meisten Fällen als zutreffend. Er zielt aber ebenso an der Sache vorbei wie das Fazit von Christian Enzensberger, «die reale Utopie [sei] kein literaturfähiger Gegenstand» (1982: 65) und entsprechende Versuche würden «unweigerlich zur subliterarisierten Theorie» (ebd.: 76).

Der Begriff des Staatsromans wird mittlerweile von vielen Autoren abgelehnt,¹⁰⁹ zugleich ist die Literarizität der klassischen Utopien heute weitgehend unbestritten. Dennoch bleibt ihr Status innerhalb der Literatur prekär. Gary Saul Morson sieht in der Utopie ein «threshold genre» (1981: 92), das durch ein «double encoding [...] as both fiction and nonfiction, literature and nonliterature» (ebd.: 93) charakterisiert wird. Seeber, der ähnlich argumentiert, spricht von einer Sonderstellung im literarischen Gattungssystem, da die Utopie

gleichzeitig eine Gattung und auch keine ist. Thematischer Kern dieser Gattung sind Vorstellungen einer alternativen Welt, die nicht notwendig literarisch vertextlicht sein müssen. Anders als bei phantastischen Erzählungen à la *Alice in Wonderland* ist die Alterität der literarischen Utopie zumindest in der Haupttradition eine rationale soziopolitische Konstruktion, der mit literarischen Verfahren der Anschein des Wirklichen verliehen wird.

(Seeber 2003d: 11 f.)

Einschränkend sei angefügt, dass Seebers Befund auf die Dystopie und spätere Genre-Varianten wie die kritischen Utopien nicht zutrifft. Während diese Ausprägungen weitgehend mit der SF und somit mit gängigen fiktionalen Erzählformen verschmolzen sind, steht die klassische positive Utopie trotz

109 Siehe unter anderem Seeber (1970: 7 f.), Biesterfeld (1993: 19), Schölderle (2014a: 12).

narrativ-fiktionaler Rahmung in mancher Hinsicht dem philosophischem Traktat oder dem politischen Manifest näher und ist *direkter mit der Realität* verbunden, als dies bei Fiktion normalerweise der Fall ist. Nina Chordas bezeichnet die (klassische) Utopie als «a conglomeration of genres, or forms, not all of them usually considered fictional» (2010: 6); die heute fest etablierte – und scheinbar evidente – Trennung zwischen Fiktion und Nichtfiktion war bei den frühen Utopien noch nicht ohne Weiteres gegeben.

Gerade die Instabilität des Fiktionsbegriffs machte es aber möglich, dass ein Text wie die *Utopia* vom Humanistenzirkel um Morus und Erasmus als literarisches Spiel geschätzt wurde, zugleich aber schon früh konkrete utopische Experimente inspirierte. So errichtete der Laienprediger und spätere Bischof Vasco de Quiroga in Mexiko ab 1531 mehrere «pueblo-hospitals [...] modeled directly on the structure of More's Utopian cities» (ebd.: 66).¹¹⁰ Zwar hat de Quiroga in Chordas' Augen Morus missverstanden und die zahlreichen Fiktions- und Ironiesignale des Textes übersehen, dennoch sei diese Art der Fehllektüre typisch.¹¹¹ Die spezifische Form der *Utopia* fordere entsprechende Fehlinterpretationen geradezu heraus. Wie Seeber versteht auch Chordas die Utopie nicht bloß als eine Form fiktionaler Texte, sondern als «genre with a hybrid life both as fiction and real-life phenomenon» (ebd.: 6). Diese hybride Qualität wird für die folgenden Überlegungen zur Utopie im Film von zentraler Bedeutung sein.

110 Siehe zu de Quiroga Gómez (2001).

111 Morus nimmt derartige Reaktionen in dem Brief an Peter Gilles, der allen zu Morus' Lebzeiten erschienen Ausgaben der *Utopia* vorangeht, bereits vorweg. Darin bedauert er, dass er die genaue Lage der Insel Utopia nicht kennt. Dies insbesondere, weil ein Bekannter, «a devout man and a theologian by profession, [is] burning with an extraordinary desire to visit Utopia, [...] he has made up his mind to arrange to be sent by the pope and, what is more, to be named bishop for the Utopians» (CW: 43).

2 Filmisches

Im Vergleich zur Fülle an Publikationen, die sich mit der literarischen Utopie beschäftigen, erweist sich die Forschung zur Utopie im Medium Film als relativ überschaubar. Zwar gibt es diverse – meist ältere – deutschsprachige Veröffentlichungen, die das Adjektiv «utopisch» im Titel führen, diese widmen sich aber fast ausschließlich der SF; Begriffe wie «utopisch» und «wissenschaftlich-technische Utopie» werden hier mehr oder weniger synonym mit SF verwendet (→ S. 30, siehe auch Tietgen 2005: 53–56). Daneben gibt es eine Reihe von filmwissenschaftlichen Veröffentlichungen, die Utopie zwar nicht mit SF gleichsetzen, mit dem Terminus aber auch nicht die von Morus begründete Tradition des literarischen Staatsentwurfs meinen. So versteht Richard Dyer in seinem klassischen Aufsatz zum Hollywood-Musical «Entertainment and Utopia» Utopie als «affective code» (ebd.: 20). Diese Herangehensweise, die von einem sehr weiten, an Ernst Bloch angelehnten Utopieverständnis ausgeht (29),¹ ist für meine Untersuchung wenig hilfreich. Dasselbe gilt für Untersuchungen, die sich mit dem utopischen Potenzial des Mediums Film an sich beschäftigen.²

2.1 Die klassische Utopie im Film

Neben Studien, die von einem sehr weiten Utopieverständnis ausgehen, gibt es auch eine Reihe von Untersuchungen, die einen engen, an Morus angelehnten Begriff zum Ausgangspunkt nehmen. Allein in den vergangenen zehn Jahren sind vier Monografien zur filmischen Utopie erschienen, die sich alle mehr oder weniger explizit am klassischen Typus orientieren: Jörn

1 Für Bloch ist die Utopie eine «Überschuß-Haltung», ein «im Menschen selbst vorhandener, immer gültiger, doch noch nicht oder nie abgegotener Mehrwert» (Fohrmann 1994: 375). Dieser «Surplus-Theorie» (ebd.) entspricht Dyers Einschätzung, die utopische Leistung des Musicals bestehe in «the capacity of entertainment to present either complex or unpleasant feelings (e.g. involvement in personal or political events; jealousy, loss of love, defeat) in a way that makes them seem uncomplicated, direct and vivid» (2002: 22). Siehe auch Ruppert (1996) und Kessler (2010); Letzterer argumentiert, dass die von Dyer beschriebene reibungslose Auflösung von Konflikten bei vielen Musicals nach 1960 nicht mehr gegeben sei; Kritik an Dyers Ansatz üben auch Neale (2000: 103 f.) und Toderici (2015: 11). Wayne (2002), der stärker in einer marxistischen Tradition steht als Dyer, orientiert sich ebenfalls an dessen Aufsatz.

2 Siehe unter anderem Kluge (1983), Pavsek (2013) und Waldron (2017). Wheeler Winston Dixons *Visions of Paradise* wiederum untersucht zwar zahlreiche Beispiele des «Edenic cinema» (2006: 8), geht dabei aber von einem sehr allgemein gehaltenen Konzept einer besseren Welt aus.

Tietgens *Die Idee des Ewigen Friedens in den politischen Utopien der Neuzeit*, Chloé Zirnsteins *Zwischen Fakt und Fiktion*, André Müllers *Film und Utopie* sowie Heike Endters *Ökonomische Utopien und ihre visuelle Umsetzung in Science-Fiction-Filmen*. Die Werke weisen mehrere Gemeinsamkeiten auf – es handelt sich ausschließlich um deutschsprachige Dissertationen, und alle sind keine genuin filmwissenschaftlichen Untersuchungen. Die ersten drei Studien stammen von Politologen, Endter dagegen ist von Haus aus Kunsthistorikerin. Das hat zur Folge, dass die behandelten Filme in allen Fällen vor allem auf einer inhaltlichen Ebene analysiert werden. Medienspezifische Aspekte geraten zur Nebensache, eine Auseinandersetzung mit ästhetischen und formalen Aspekten und der Frage, *wie* der utopische Entwurf im Film vermittelt wird, findet allenfalls bei Endter in Ansätzen statt.

Obwohl sie nicht aufeinander Bezug nehmen, ähneln sich die Untersuchungen in ihrer grundlegenden Argumentation.³ Alle vier Autorinnen entwickeln – unterschiedlich ausführlich und reflektiert – einen an der *Utopia* ausgerichteten Utopiebegriff.⁴ Wenn es dann darum geht, diesen auf den Film zu übertragen, fällt das Fazit stets gleich aus: Eine an Morus ausgerichtete positive Utopie – so der Konsens – sei im Film schlechterdings nicht möglich. Die Gründe hierfür scheinen ebenso offensichtlich wie einleuchtend. Die klassische Utopie beschreibt einen statischen Zustand, in dem wenig individualisierte Figuren weitgehend konfliktfrei miteinander interagieren. Ein dramatischer Plot fehlt ebenso wie eine klar konturierte Hauptfigur. Damit steht die Utopie in deutlichem Gegensatz zum typischen Spielfilm, in dem ein mit markanten Charaktereigenschaften versehener Protagonist gegen zahlreiche Widerstände ein klar definiertes Ziel verfolgt. Stellvertretend sei hier Zirnstein zitiert:⁵

- 3 Tietgen fällt ein wenig aus der Reihe, da er sowohl literarische als auch filmische Utopien untersucht und sich auf die Frage konzentriert, wie sich die verschiedenen Entwürfe zur Idee des Ewigen Friedens verhalten. Die für den Bereich der filmischen Utopie wesentlichen Erkenntnisse hat Tietgen später in einem gesonderten Artikel zusammengefasst (Tietgen 2006).
- 4 Bei Endter ist die kritische Auseinandersetzung mit der bestehenden Forschung zur literarischen Utopie sehr knapp gehalten. Tietgen, Zirnstein und Müller räumen theoretisch-konzeptionellen Überlegungen deutlich mehr Raum ein, wirklich überzeugend ist aber nur das Utopiekonzept des Saage-Schülers Tietgen. Bei den übrigen Autorinnen wirkt der Rückgriff auf die bestehende Forschung oft zufällig. Siehe zu den Studien von Müller und Endter auch meine Rezensionen Spiegel (2011, 2012b); zu Zirnstein siehe Heyer (2010: 96–99).
- 5 Siehe auch Endter (2011: 18 f.). Bei Müller ist diese Argumentation nicht explizit zu finden; stattdessen nimmt er ausgehend von einer abenteuerlichen Genre-Genealogie eine Einschränkung auf utopische SF vor, die er als *Social (Science) Fiction* bezeichnet (Müller 2010: 95).

Utopien – jedenfalls die klassischen Utopien – sind als konfliktfreie Idealzustände entworfen, die eine Verfilmung weder lohnen, noch überhaupt erlauben. Daher findet sich keine Verfilmung der *Utopia* von Thomas Morus oder des *Sonnenstaates* von Tommaso Campanella. (Zirnstein 2006: 81)

Als Folge dieses Befundes wenden sich die vier Autorinnen den Dystopien zu, an denen es im Kino nicht mangelt, «weil in ihnen ein Konflikt zwischen den herrschenden utopischen Zuständen und dem Freiheitswillen aufbegehrender Personen angelegt ist» (ebd.). Vergleicht man die untersuchten Filme, zeigen sich wenig überraschend zahlreiche Überschneidungen, wobei Müllers Korpus das umfangreichste ist; analysiert werden die üblichen Klassiker des SF-Kinos von METROPOLIS (Fritz Lang, DE 1927) über FAHRENHEIT 451 (François Truffaut, GB 1966), A CLOCKWORK ORANGE (Stanley Kubrick, GB 1971), SOYLENT GREEN (Richard Fleischer, US 1973), ROLLERBALL und LOGAN'S RUN bis zu BLADE RUNNER (Ridley Scott, US 1982), BRAZIL, THE MATRIX (Andy Wachowski/Larry Wachowski, US 1999) und MINORITY REPORT (Steven Spielberg, US 2002).⁶

Dass Dystopien utopisches Potenzial besitzen können, habe ich im Zusammenhang mit der kritischen Dystopie ausgeführt (→ S. 51 f.). Bei zahlreichen filmischen Dystopien scheint am Ende, nach der mehr oder weniger erfolgreichen Rebellion gegen das totalitäre System, so etwas wie ein utopischer Horizont auf; beispielsweise in THX 1138, LOGAN'S RUN, CHILDREN OF MEN (Alfonso Cuarón, GB/US/JP 2006) oder V FOR VENDETTA (James McTeigue, US 2005).⁷ Auch Tietgen, der von «posttotalitären Utopien» spricht, macht auf diesen Sachverhalt aufmerksam, wenn er feststellt, dass die von ihm untersuchten dystopischen Filme «Texte des Übergangs zwischen älterem dystopischen Denken und den zeitgenössischen ‹posttotalitären› Utopien darstellen» (Tietgen 2005: 241). Trotz solchen hoffnungsvollen Momenten der Offenheit sind diese Filme

- 6 Als ein Vorläufer der vier besprochenen Monografien kann Klaus Kellers 1973 erstmals erschienene Studie *Der utopische Film* gelten. Bedingt durch die Entstehungszeit ist Keller theoretisch zwar auf einem weniger avancierten Stand als spätere Arbeiten, er behandelt neben üblichen Klassikern des SF-Kinos wie METROPOLIS oder FAHRENHEIT 451 aber auch Beispiele, die nicht der SF angehören und sonst kaum je zur Sprache kommen, wie A BOUT DE SOUFFLE (Jean-Luc Godard, FR 1960), A HARD DAY'S NIGHT (Richard Lester, GB 1964) oder LA GUERRE EST FINIE (Alain Resnais, FR/SE 1966).
- 7 Folgt man Susanna Layh und bezeichnet alle Dystopien als kritisch, die sich «durch ein offenes, ambivalentes Ende der Narration» (2014: 195) auszeichnen, fallen zahlreiche neuere SF-Filme in diese Kategorie; neben den bereits genannten etwa *Young Adult Dystopias* wie die HUNGER-GAMES-Filme, aber auch WALL·E (Andrew Stanton, US 2008) oder SNOWPIERCER. Allerdings stellt sich bei diesem Ansatz die Frage, ob im Bereich des Films noch viele klassische Dystopien übrig bleiben; denn die meisten dystopischen Spielfilme enden eben mit irgendeiner Form von Überwindung der dystopischen Ordnung.

aber dennoch weit entfernt von ausgestalteten utopischen Entwürfen (Wolfschlag 2007: 86).

Einen anderen Ansatz verfolgt Sebastian Stoppe (2014); auch er orientiert sich in seiner Dissertation am Morus'schen Modell, konzentriert sich aber auf das STAR-TREK-Franchise. STAR TREK scheint sich für eine derartige Analyse anzubieten, da in der Welt der Serie in der Tat utopische Zustände herrschen. Diverse Spezies haben sich zur United Federation of Planets zusammengeschlossen, das Leben gestaltet sich mit Ausnahme von vereinzelt Konflikten mit Zivilisationen, die nicht der Federation angehören, überaus friedlich. Hoch entwickelte Technik, insbesondere sogenannte Replikatoren, welche die Synthetisierung jedes erdenklichen Objekts erlauben, haben eine geldbasierte Marktwirtschaft obsolet gemacht.

Stoppe ist nicht der Erste, der sich mit den utopischen Aspekten des Franchise beschäftigt,⁸ seine Untersuchung ist aber die bislang gründlichste. So analysiert er nicht bloß die Folgen der verschiedenen Fernsehserien sowie die Kinofilme, sondern bezieht auch die offiziell abgesegneten Begleitbücher in seine Untersuchung ein. Auf der Basis dieses umfangreichen Materials gelingt es ihm, einzelne utopietypische Aspekte wie eben die Abschaffung des Geldes oder auch die Geschlossenheit der Gesellschaft an Bord der *USS Enterprise* zu identifizieren, den Nachweis, dass STAR TREK insgesamt als klassische Utopie gelten kann, bleibt er entgegen seinem eigenen Fazit aber schuldig. Obwohl er sich auf ein vielfältiges Textkorpus stützt, scheitert er beim Versuch, die politische und gesellschaftliche Struktur der Federation nachzuzeichnen. So bleiben grundlegende Fragen zum politischen System offen; wie sich die Institutionen Federation Council, Federation Supreme Court und Starfleet Command zueinander verhalten, wie die Wahl der verschiedenen Amtsträger verläuft, ob in diesem System demokratische Wahlen stattfinden, wird nicht einmal in Ansätzen geklärt. Auch das Wirtschaftssystem erhält nie Kontur; es ist beispielsweise unklar, was das Gros der Bevölkerung in dieser Welt, die weder auf Industrie noch auf Landwirtschaft angewiesen ist, den ganzen Tag so treibt. Die Ausführlichkeit und den Detailgrad bei der Gesellschaftsbeschreibung,

8 Siehe dazu unter anderem die Beiträge in Hellmann/Klein (1997) und Bauer (2019) sowie Rauscher (2003: 56–66), Tietgen (2005: 271–288), Wenger (2006: 116 f.), Lederer (2008), Orth (2008). Die Einschätzungen, inwieweit STAR TREK als Utopie gelten kann, gehen naturgemäß auseinander. So schreibt Sven Merzbach in seiner diesbezüglich nicht sonderlich reflektierten Dissertation: «In gewisser Weise ist die Welt von STAR TREK die Reinkarnation der Insel Utopia im Kosmos» (2005: 91). Knut Hickethier spricht dagegen von «Utopieschein» (1997: 128) und kommt zum Schluss: «Wer deshalb vom angeblichen Utopiegehalt von STAR TREK spricht, fällt nur auf die Verkaufsversprechen der Medienindustrie herein, nimmt die Warenästhetik für ein Welterklärungsmodell» (ebd.).

welche die *Utopia* und ihre Nachfolger auszeichnen, erreicht STAR TREK somit nicht. Ähnlich sieht es bei der Funktion als kritisches Gegenbild aus; die gesellschaftskritischen Momente, die Stoppe ausmacht, sind sehr allgemeiner Art und nicht annähernd so spezifisch wie in typischen klassischen Utopien.⁹

Obwohl STAR TREK vor dem Hintergrund einer Gesellschaft spielt, die viele grundlegende Probleme überwunden hat, dominieren in den einzelnen Folgen und Filmen sehr wohl Konflikte – oft auch politisch-militärischer Art. Dies ist nicht weiter erstaunlich, denn nur so kommt die Serie zu ihren Plots. Dass dabei der Aufbau des politischen Systems schemenhaft bleibt, kann nicht überraschen. Ausführliche Lektionen in Staatskunde sind nun einmal nicht das geeignete Material für Blockbuster; zudem dürften die Drehbuchautorinnen gar nicht an einem allzu genau definierten Regelsystem interessiert sein, da ein solches sie unnötig einengen würde. – Stoppe selbst mag zu einem anderen Schluss kommen, letztlich bestätigt seine Untersuchung aber bloß ein weiteres Mal, dass sich der Spielfilm nicht für Utopien eignet.

Mit einer gehörigen Dehnung des Utopiebegriffs und viel gutem Willen lassen sich wohl einige Filme aufspüren, die wenigstens eine gewisse Ähnlichkeit mit dem klassischen Typus aufweisen. So führt Zirnstein WITNESS (Peter Weir, US 1985) als rares Beispiel einer positiven filmischen Utopie an – interessanterweise ist dies der einzige Film in ihrem Korpus, der nicht der SF zugeordnet werden kann. WITNESS ist vielmehr ein Thriller, der über weite Teile im Gebiet der Amischen spielt und seinen Reiz vor allem aus dem Gegensatz zwischen der toughen Welt des ermittelnden Polizisten und der vorindustriellen Gesellschaft der Amischen zieht. Obwohl WITNESS zweifellos ein gesellschaftliches Gegenbild entwirft und somit utopische Aspekte aufweist, gibt es einen entscheidenden Unterschied: Die Welt der Amischen ist keine imaginäre, sondern eine real existierende. Zudem dominiert trotz einiger Intermezzi, die die Lebenswelt der Amischen zeigen, die auf Spannung ausgerichtete Thriller-Struktur.

Zwei weitere Filme, die in der englischsprachigen Forschung oft genannt werden und die Robert Shelton sogar als «key Utopian movies» (1993: 21) bezeichnet,¹⁰ auf die von den von vier Autoren aber einzig Tietgen eingegangen (2005: 142–152, 170–180), sind THINGS TO COME (William Cameron

9 Siehe dazu auch meine Rezension Spiegel (2015). Stoppes Untersuchung krankt zudem daran, dass eine seiner Leitfragen lautet, «ob das STAR TREK-Franchise nicht eher einen utopischen Text als eine Science Fiction-Narration darstellt» (Stoppe 2014: 21); damit wird schon von Anfang an ein falscher Gegensatz etabliert.

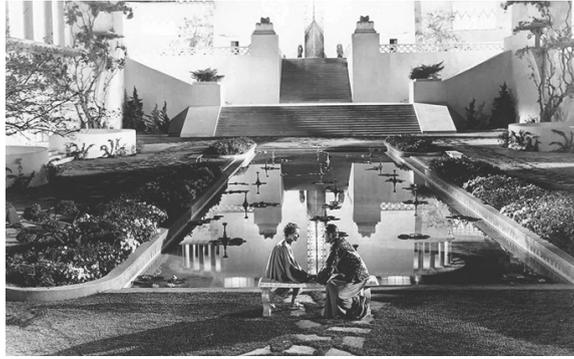
10 Siehe auch Fitting (1993: 1 f.).



5a-c Aus den Ruinen des Zweiten Weltkriegs entsteht in *THINGS TO COME* die Stadt der Zukunft

Menzies, GB 1936)  und *LOST HORIZON* (Frank Capra, US 1937). *THINGS TO COME*, an dessen Produktion H. G. Wells maßgeblich beteiligt war und der auf dessen Roman *The Shape of Things to Come* (1933) basiert, setzt am Vorabend des Zweiten Weltkriegs ein und zeigt über verschiedene Stationen hinweg, insgesamt einen Zeitraum von fast hundert Jahren umfassend, die Entstehung einer hochtechnisierten befriedeten Gesellschaft der Zukunft (*Abb. 5a-c*). *LOST HORIZON* wiederum – nach dem gleichnamigen Roman von James Hilton – erzählt von einer kleinen Gruppe, die in den 1930er-Jahren nach einem Flugzeugabsturz in Tibet im Kloster von Shangri-La Unterschlupf findet. Ganz abgeschieden von der Welt leben dessen Bewohner in Ruhe und Eintracht (*Abb. 6*).

Beide Filme wenden verhältnismäßig viel Zeit auf, um ein alternatives Gemeinwesen zu entwerfen, das bis zu einem gewissen Grad als Gegenbild funktioniert. Trotz Sheltons Einschätzung können sie aber kaum als vollwertige Utopien gelten. Die Ausführlichkeit und Komplexität des klassischen Typus wird in keinem Fall erreicht. Die Anforderungen an einen Spielfilm mit dramatischer Handlung stehen dem jeweils entgegen. So beschränkt sich die Präsentation der utopischen Gesellschaft von *THINGS TO COME* im Wesentlichen auf imposante modernistische Bauten, während *LOST HORIZON* – für Blaim «the



6 Shangri-La: Die Raum-
utopie von LOST HORIZON

most successful adaptation of a utopian novel» (2015b: 15) – die Idylle des Hochtals inszeniert. Über die gesellschaftliche Organisation erfährt der Zuschauer dagegen so gut wie nichts, wie auch Peter Fitting feststellt:

In terms of the visual, it is significant that these two films devote relatively little space to the representation of the new society. While the spectator takes away strong visual impressions of these Utopian communities, there are actually few details of what actually constitutes the future society, unlike what we usually learn from a written utopia.¹¹ (Fitting 1993: 22)

Tietgen ist zwar ebenfalls der Ansicht, «dass die Dystopie starke Konfliktpotenziale beinhaltet und damit auch größere Möglichkeiten für die Darstellung menschlicher Dramen und spektakulärer Actionszenen eröffnet» (Tietgen 2005: 205), er sieht daneben aber noch einen weiteren Grund für das Fehlen positiver filmische Entwürfe: Das Medium Film sei schlicht zu jung, um klassische Utopien hervorzubringen. Denn Ende des 19. Jahrhunderts, als der Film erfunden wird, komme auch die Tradition der positiven Utopie zu ihrem Ende; die ersten filmischen Utopien – konkret *METROPOLIS* und *THINGS TO COME* – «enter the screen at a time where the absolute optimism shown by most utopian writers during the age of industrialization has already become questionable» (Tietgen 2006: 116). Die Dominanz dystopischer Filme spiegle lediglich die literarische Entwicklung, respektive sei Ausdruck einer allgemeinen Skepsis gegenüber klassischen utopischen Entwür-

11 Obwohl die Produktion von *THINGS TO COME* zweifellos von einer utopischen Intention getragen war, dürfte der Film auf heutige Zuschauer eher dystopisch wirken. Dies allein spricht freilich nicht dagegen, den Film als Utopie zu verstehen, zeigt aber einmal mehr, wie wandelbar die Ansichten darüber sind, welche Gesellschaftsform erstrebenswert ist. Siehe zu *THINGS TO COME* auch Spiegel (2014a).



7 Das Ende von BORN IN FLAMES: Ein Attentat auf das World Trade Center

fen.¹² So ist es auch nur folgerichtig, dass die beiden positiven Utopien, die Tietgen anführt – JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000 (Alain Tanner, FR/CH 1976) sowie GAS! OR IT BECAME NECESSARY TO DESTROY THE WORLD IN ORDER TO SAVE IT (Roger Corman, US 1971) –, ebenfalls nicht dem Morus'schen Typus entsprechen, sondern sich analog zu den zeitgleich entstehenden kritischen Utopien als «self-reflexive and open to different outcomes in the future» (Tietgen 2006: 127) erweisen.¹³

Ebenfalls im Kontext der kritischen Utopien anzusiedeln ist BORN IN FLAMES (Lizzie Borden, US 1983).¹⁴ Der Film zeigt den Kampf der Women's Army, die zehn Jahre nach der sozialdemokratischen Revolution in den USA – «the most peaceful revolution the world has known» – für die Rechte der nach wie vor unterdrückten Frauen kämpft. Der Film, der mit einem aus heutiger Sicht unheimlich-prophetischen Anschlag auf das World Trade Center endet (Abb. 7), kommt in seiner dialektisch-diskursiven Struktur einer literarischen – kritischen – Utopie recht nahe, ist mit sei-

12 Peter Fitting gelangt zu einer anderen Einschätzung; dass THINGS TO COME und LOST HORIZON beide in den 1930er-Jahren entstanden sind, ist in seinen Augen kein Zufall, denn diese Zeit «was a moment both of heightened Utopian activity and of a strong belief in technology's ability to produce a better world. This conviction is perhaps most manifest, at one level, in the emerging genre of science fiction in the 1920s and 30s; and, on another level, in the monumental projects of the great modernist architects» (1993: 2).

13 Siehe zu den beiden Filmen auch Tietgen (2005: 253–265).

14 In der englischsprachigen Literatur kommt BORN IN FLAMES immer wieder zur Sprache, im deutschsprachigen Raum scheint der Film dagegen weitgehend unbekannt zu sein. Von den genannten Studien erwähnt ihn einzig Tietgen kurz (2005: 41).

nem experimentell-aktivistischen Gestus aber definitiv kein gewöhnlicher Spielfilm mehr.¹⁵

Ob man die genannten Filme – und allenfalls noch eine Handvoll weiterer Beispiele¹⁶ – als utopische Filme bezeichnet oder nicht, in jedem Fall sind sie Ausnahmen, die sich zudem in zentralen Punkten vom klassischen Modell unterscheiden.¹⁷

Generell kann festgehalten werden, dass sich die Utopieforschung im Bereich des Films fast ausschließlich auf Dystopien beschränkt.¹⁸ Dieses Genre ist derzeit sehr populär, was sich an den Kassenerfolgen von *Young Adult Dystopias* wie der HUNGER-GAMES-, der DIVERGENT- oder der MAZE-RUNNER-Reihe zeigt. Allerdings ist die filmische Dystopie keine Neuerscheinung; spätestens seit den 1970er-Jahren gehören dystopische und postapokalyptische Szenarien zum Kernbestand des SF-Kinos und wurden entsprechend oft Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung; da es an

- 15 Lizzie Borden selbst sieht ihren Film allerdings nicht als Utopie (Friedberg 1984: 39). Siehe zu BORN IN FLAMES auch das Dossier in der Ausgabe 23/1 der Zeitschrift *Women & Performance* sowie de Lauretis (1985: 165 f.), Sobchack (1987: 305), Fitting (1993: 11 f.).
- 16 Siehe zu den genannten Filmen und weiteren Kandidaten im Bereich des Spielfilms auch Spiegel (2008a) sowie d'Idler (2017); Letzterer liest AVATAR (James Cameron, US/GB 2009) als ökologische Utopie. In diesem Kontext ebenfalls von Interesse sind die auf Ayn Rands gleichnamigem Roman basierende ATLAS-SHRUGGED-Trilogie – ATLAS SHRUGGED PART I (Paul Johansson, US 2011), ATLAS SHRUGGED PART II: THE STRIKE (John Putsch, US 2012), ATLAS SHRUGGED PART III: WHO IS JOHN GALT? (James Manera, US 2014) – sowie die Disney-Produktion TOMORROWLAND (Brad Bird, US/ES 2015). Zu TOMORROWLAND siehe Spiegel (2017). Zwei relativ häufig zitierte Listen utopischer Filme, die sich nicht auf Spielfilme beschränken, stammen von Schaer/Claeys/Sargent (2000) und von Michel Antony (2011), wobei insbesondere Antony zahlreiche Dokumentar- und Propagandafilme anführt. In beiden Fällen lassen sich aber keine klaren Kriterien ausmachen, nach denen die Zusammenstellung erfolgte, die Filmografien wirken deshalb relativ beliebig.
- 17 Radu Toderici ist ebenfalls der Auffassung, dass kaum ein Spielfilm die utopische Gesellschaft so detailliert beschreibt, wie dies in der Literatur geschieht. In beiden Fällen würden allerdings soziale Missstände aufgegriffen, «but, unlike their literary counterparts, utopian films usually emphasize only one or two such themes, and in doing so they commonly depict partial versions of an alternative, imaginary society» (2015: 13). Ausgehend von diesem Verständnis skizziert Toderici eine Tradition filmischer Utopien, die von der dänischen Stummfilmproduktion HIMMELSKIBET (Holger-Madsen, DK 1918) bis in die 1970er-Jahre reicht.
- 18 So beschäftigt sich ein Artikel von Paul Atkinson trotz des viel versprechenden Titels «The Visualisation of Utopia in Recent Science Fiction Film» mit den beiden «critical dystopias» (ebd.: 18) GATTACA (Andrew Niccol, US 1997) und MINORITY REPORT. Pat Brereton wiederum untersucht in seiner Studie *Hollywood Utopia* Hollywood-Filme, «which can privilege a ‹progressive› conception of nature and ecology generally» (ebd.: 12), geht dabei aber von einem weiten, unter anderem an Bloch und Jameson ausgerichteten Utopiebegriff aus. Thematisch noch weiter gefasst sind die Beiträge in der 2015 von Yona Dureau verantworteten Ausgabe 115 der Zeitschrift *CinémAction* zum Thema «Utopie et cinéma».

entsprechenden Untersuchungen nicht mangelt, werde ich hier nicht weiter auf diese Spielart eingehen.

*

Die Situation scheint somit eindeutig: Nicht nur leuchtet die Argumentation, warum sich Spielfilm und klassische Utopie nicht vertragen, ein, auch die empirische Evidenz lässt wenig Spielraum für Interpretation. Während die Klassiker der dystopischen Literatur mit wenigen Ausnahmen ihren Weg auf die Leinwand gefunden haben, werden Morus, Campanella und Konsorten von der Filmindustrie nach wie vor verschmäht (Zirnstein 2006: 80).¹⁹

Die Frage ist freilich, ob das Medium Film keine Möglichkeiten jenseits des Spielfilms zu bieten hat. Denn so bestechend ihre Argumentation auch scheinen mag, die genannten Untersuchungen unterliegen alle dem gleichen Irrtum, den ich etwas salopp als *Staatsroman-Trugschluss* bezeichnen möchte. Wie unter anderem Hans Ulrich Seeber (1970) und Peter Kuon (1986) dargelegt haben, darf die klassische Utopie nicht an moderner Belletristik gemessen werden. Die Tatsache, dass sie sich nicht zur Verfilmung eignen, unterstreicht im Prinzip bloß, dass es sich bei den klassischen Utopien gerade nicht um Romane im heutigen Sinne handelt. Mit ihrem Fazit, dass der Spielfilm eine Form sei, die dem Morus'schen Typus in verschiedener Hinsicht konträr gegenüberstehe, bekräftigen Tietgen, Zirnstein, Müller und Endter diesen Befund.

Anders als im modernen Roman und im Spielfilm hat der narrative Rahmen in der klassischen Utopie tatsächlich nur eine rahmende Funktion; nicht umsonst hält Schölderle fest, dass eine erzählerische Einkleidung für das Genre zwar typisch aber keineswegs zwingend sei. Konstitutiv sind vielmehr Elemente wie die kritische Zeitdiagnose, die Wirklichkeitsrelativierung und die normative Stoßrichtung. All dies hängt mit der *Realitätsgebundenheit* der Utopie zusammen, ihrer hybriden Qualität, von der im vorangegangenen Kapitel die Rede war. Die klassische Utopie ist nicht

19 Dies zeigt sich auch in dem von Artur Blaim und Ludmiła Gruszevska-Blaim herausgegebenen Band *Mediated Utopias*, dessen Beiträge filmische Adaptionen literarischer Utopien behandeln; Verfilmungen klassischer Utopien finden sich hier keine. Als Beispiele mehr oder weniger ungebrochener positiver Utopien werden neben den obligaten *LOST HORIZON* und *THINGS TO COME* noch die wenig bekannte sowjetische Produktion *TUMANNOST ANDROMEDY / ANDROMEDANEDEL* (Yevgeni Sherstobitov, SU 1967) 

primär – oder zumindest nicht ausschließlich – eine erzählerische Form, sondern ein Amalgam unterschiedlicher Genres und als solches in weitaus höherem Masse, als es Fiktion normalerweise ist, eine Reaktion auf eine bestimmte historische beziehungsweise politisch-soziale Situation. Eine Reaktion, die zwar nicht unbedingt auf direkte Umsetzung ausgerichtet sein muss, die aber auf die Realität einwirken soll, die, wie Schölderle schreibt, von einem Willen zur Besserung getragen ist. Die Utopie ist, um es etwas zugespitzt zu formulieren, *näher an der Realität dran*, als dies Fiktion normalerweise ist.

Ausgehend von diesen Überlegungen scheint es mir sinnvoll, den Fokus zu verschieben und statt des Spielfilms, der für die Darstellung positiver Utopien offensichtlich wenig geeignet ist, den *nichtfiktionalen Film* in den Blick zu nehmen. Dokumentar- und Propagandafilme wurden von der Utopieforschung bislang ignoriert, erweisen sich aber – so viel sei vorweggenommen – als weitaus ertragreicheres Feld als der Spielfilm.

Die Idee, außerhalb des Spielfilms nach positiven Utopien Ausschau zu halten, ist nicht völlig neu. In einem Übersichtsartikel für die Zeitschrift *Utopian Studies* hat Peter Fitting bereits 1993 vorgeschlagen, Dokumentarfilme in den Blick zu nehmen. Als mögliche Forschungsobjekte erwähnt er unter anderem «ethnographic film[s], or at least those films which portray lost or vanishing cultures in positive terms» (Fitting 1993: 3) sowie «documentaries which look, not to a lost golden age, but to the glowing technological future evoked in THINGS TO COME» (ebd.).²⁰ Mehr als zehn Jahre später kommt Zirnstein – ohne dabei auf Fittings Artikel Bezug zu nehmen – zu einem ähnlichen Schluss: «Die klassische positive politische Utopie [...] erscheint höchstens in Form eines Dokumentarfilms für die Leinwand umsetzbar» (Zirnstein 2006: 164).

Obwohl somit bereits mehrfach gefordert wurde, den nichtfiktionalen Film für die Utopieforschung zu erschließen, fehlte es bislang an Untersuchungen, die diese Anregung aufnehmen. Fittings Artikel scheint ungehört verhallt zu sein, und auch Zirnsteins Einsicht, dass Werke jenseits des Spielfilms interessantes Analysematerial darstellen könnten, hatte keinerlei Konsequenz – weder für ihre eigene Studie noch für nach-

sowie die Kinderbuchverfilmung *THE SECRET GARDEN* (Agnieszka Holland, US/GB 1993) genannt (siehe Kowalczyk 2015 respektive Klonowska 2015).

20 Fitting bewegt sich in seinem Aufsatz gewissermaßen in konzentrischen Kreisen und weitet das potenzielle Untersuchungskorpus fortlaufend aus. So erwähnt er sowjetische Propagandafilme, Produktionen des lateinamerikanischen Dritten Kinos, Musicals und schließlich sogar Pornos.

folgende Untersuchungen.²¹ Im Folgenden möchte ich diesem Desiderat nachkommen und untersuchen, welche Utopien der nichtfiktionale Film bereithält.

2.2 ZEITGEIST: ADDENDUM

Als erstes Beispiel einer nichtfiktionalen filmischen Utopie werde ich in diesem Kapitel den Low-Budget-Film ZEITGEIST: ADDENDUM (Peter Joseph, US 2008) [\[1\]](#) analysieren. Dieser Film entspricht nicht nur in vielen Punkten dem zuvor entwickelten Modell, sondern eignet sich auch dazu, einige grundlegende theoretisch-konzeptionelle Fragen zu diskutieren, die für die weitere Untersuchung von Bedeutung sind.

Bei ZEITGEIST: ADDENDUM handelt es sich um den zweiten von insgesamt drei ZEITGEIST-Filmen, die alle frei im Web verfügbar sind. Der erste, ZEITGEIST: THE MOVIE (Peter Joseph, US 2007) [\[2\]](#), avancierte gemäß einem Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* «rasch zum meistgesehenen Clip der Internetgeschichte» (Waibel 2010: 12). Zwar dürfte es sich bei dieser Einschätzung um eine Übertreibung handeln, zweifellos hat die ZEITGEIST-Trilogie im Netz aber ein großes Echo erzeugt; Alex Newman (2011) spricht in einem Artikel von 2011 von über 200 Millionen «views», eine Zahl, die seither noch kräftig gewachsen sein dürfte.

Bjørn Sørenssen (2014) sieht in ZEITGEIST: THE MOVIE und seinen beiden Fortsetzungen paradigmatische Beispiele für «conspiracy documentaries», einer von der Filmwissenschaft bislang kaum beachteten Form des Dokumentarfilms, die seit dem Aufkommen von Video-Websites wie YouTube große Verbreitung findet. Peter Josephs Filme sind «eine obskure Mischung von Religionskritik, Esoterik und Verschwörungstheorien, etwa zum 11. September» (Dachsel 2011),²² wobei es zwischen dem ersten Film

21 Zu den wenigen Ausnahmen gehört ein Artikel von Marta Komsta (2015), der sich mit den polnischen Produktionen DESTINATION – NOWA HUTA!/KIERUNEK – NOWA HUTA! (Andrzej Munk, PL 1951) [\[3\]](#), A DAY IN NOWA HUTA/JEDEN DZIEŃ W NOWEJ HUCIE (Bronisław Cieślak, PL 1974) [\[4\]](#) und NOWA HUTA – THE LABYRINTH OF MEMORY/NOWA HUTA – LABIRYNT PAMIĘCI (Marcin Kaproń, PL 2009) [\[5\]](#) beschäftigt. Alle drei Filme haben die Ende der 1940er-Jahre errichtete Planstadt Nowa Huta zum Thema. Während es sich bei DESTINATION – NOWA HUTA! und A DAY IN NOWA HUTA um klassische Propagandafilme handelt, wirft NOWA HUTA – THE LABYRINTH OF MEMORY einen kritischen Blick zurück.

22 Während der Begriff der Verschwörungstheorie im allgemeinen Sprachgebrauch – so auch im zitierten Artikel von Dachsel – rein negativ konnotiert und damit immer schon «Teil des Kampfes um die Definitionsmacht über soziale Wirklichkeit» (Anton/Schetsche/Walter 2014a: 12) ist, geht die neuere Wissenssoziologie von einem neutralen Verständnis aus. Als Verschwörungstheorien gelten damit auch Theorien über

ZEITGEIST: THE MOVIE und ZEITGEIST: ADDENDUM zu prägnanten thematischen und ideologischen Verschiebungen kommt. ZEITGEIST: THE MOVIE konzentriert sich auf drei Themen: Religion, die Anschläge des 11. September und die Finanzwirtschaft. Zuerst wird das Christentum als «the fraud of the age» entlarvt. Jesus habe es nie gegeben und das Christentum sei lediglich eine Neuaufbereitung älterer religiöser Mythen mit dem Zweck sozialer Kontrolle. Anschließend geht es um die «Wahrheit über 9/11», wobei in bekannter verschwörungsideologischer Manier suggeriert wird, bei dem Anschlag auf das World Trade Center habe es sich in Wahrheit um einen *inside job* gehandelt, der den «War on Terror» legitimieren sollte.²³ Im dritten Teil widmet sich der Film dem internationalen Finanzsystem und insbesondere der Rolle der Fed, der US-Zentralbank. Angeblich wird das internationale Bankensystem von einer kleinen, der politischen Kontrolle weitgehend entzogenen Elite gesteuert, die in die eigene Tasche wirtschaftet und mit Unterstützung des IWF und der US-Regierung auf einen totalitären Weltstaat hinarbeitet. Obwohl nie explizit antisemitisch, bedient sich der Film hier etablierter antijüdischer Stereotype (Berlet 2011, Goldberg 2011).

Was die drei Themen des Films jenseits der Einsicht, dass die Welt durch und durch korrupt ist, verbindet, bleibt unklar. Entsprechend krude wirkt die politische Ausrichtung. Während der Auftakt wohl auf Sympathien bei einer religionskritischen Linken hoffen kann, schöpft der zweite Teil

allgemein akzeptierte Verschwörungen – wie etwa die Ermordung Cäsars –, wobei zwischen *orthodoxen*, das heißt von den relevanten Instanzen akzeptierten, und *heterodoxen* Verschwörungstheorien, die keine breite Anerkennung finden, unterschieden wird. Dieser Ansatz trägt der Tatsache Rechnung, dass es immer eine Frage der Deutungshoheit ist, was als reale oder nur behauptete Verschwörung gilt, und dass weder inhaltliche noch formale Kriterien existieren, mit denen sich «wahre» von «falschen» Verschwörungstheorien unterscheiden ließen. Die landläufig als Verschwörungstheorien bezeichneten monokausalen, gegen Widerlegungen weitgehend resistenten Erklärungsmuster, die primär dazu dienen, eine bestimmte Weltansicht zu untermauern, nennt Armin Pfahl-Traugher (2002) *Verschwörungsideologien*, wobei der Übergang zwischen Verschwörungstheorien und -ideologien oft fließend ist. Siehe dazu auch Anton (2011) sowie die Beiträge in Anton/Schetsche/Walter (2014b).

- 23 Die Anschläge des 11. September sind ein typisches Beispiel dafür, wie sich beide Seiten – die Verfechter der offiziellen Version der US-Regierung und die sogenannten *Truthers* – gegenseitig vorwerfen, Verschwörungstheorien zu folgen respektive zu fabrizieren. An der heterodoxen Variante zu zweifeln, ist an sich noch kein Anzeichen für eine Verschwörungsideologie. Ideologisch wird die heterodoxe Position dann, wenn nicht mehr ergebnisoffen nach möglichen alternativen Erklärungen gefragt wird, sondern die Antwort von Anfang an feststeht. Die Übergänge zwischen den beiden Haltungen ist zwar fließend, ZEITGEIST: THE MOVIE tendiert insgesamt aber klar in eine ideologische Richtung; 9/11 ist für Joseph nur ein Baustein in einer umfassenderen Argumentation.

kräftig aus dem Fundus der US-amerikanischen Rechten. Es war denn auch dieses Milieu, in dem die Erfolgsgeschichte des Films ihren Anfang nahm: «Clips appeared on the websites of Ron Paul supporters, white nationalists, and, before long, some Tea Party groups. Anarchists and anti-imperialists embraced it as well» (Goldberg 2011).²⁴

ZEITGEIST: THE MOVIE belässt es bei einer wütenden Anklage; eine Alternative bietet der Film nicht an. Im Vergleich dazu schlägt ZEITGEIST: ADDENDUM eine andere Note an. Josephs zweiter Film konzentriert sich ganz auf wirtschaftliche Fragen, 9/11 spielt nun keine Rolle mehr, und Religionskritik wird erst gegen Ende wieder kurz laut. Vor allem aber präsentiert ZEITGEIST: ADDENDUM einen Ausweg aus dem globalen Schlamassel – das *Venus Project*.

Das Projekt, benannt nach seinem Standort in Venus, Florida, versteht sich als «a comprehensive plan for social reclamation». Hinter dem Vorhaben stehen der 2017 im Alter von 101 Jahren verstorbene Autor und Erfinder Jacque Fresco und dessen Partnerin Roxanne Meadows, die seit Jahrzehnten eine radikale gesellschaftliche Neu-Organisation propagieren. Fresco entstammte ursprünglich dem *Technocracy Movement*, einer US-amerikanischen Bewegung, die nach dem Ersten Weltkrieg entstand und stark von Edward Bellamy sowie den Ideen des Soziologen und Ökonomen Thorstein Veblen und dem *Scientific Management* Fredrick W. Taylors beeinflusst war (Olson 2016).²⁵ Veblen sah in der neu entstandenen Klasse der Ingenieure die zukünftige Führungsschicht, da diese im Gegensatz zu Politikern und Wirtschaftsführern über den in einer modernen Industriegesellschaft nötigen technischen Sachverstand verfügen. In seinem 1921 erschienenen *The Engineers and the Price System* entwickelt er ein technokratisches Herrschaftsmodell, in dem ein «Soviet of Technicians» die Führung innehat.

Veblens «positive Utopie technischer Herrschaft» (Willeke 1995: 61) war prägend für die Technokratie-Bewegung, die es unter ihrem charismatischen Anführer Howard Scott in den depressionsgeplagten USA zwischen 1932 und 1933 vorübergehend zu großer Bekanntheit brachte. Nach diesem kurzen Popularitätshoch und darauf folgenden Flügelkämpfen und Spaltungen verebbte die Bewegung allerdings rasch; 1933, als die Hochzeit bereits vorüber war, rief Scott die Organisation *Technocracy Inc.* ins Leben, der er bis zu seinem Tod 1970 vorstand. *Technocracy Inc.*, das heute noch

24 Siehe dazu auch Posner (2011).

25 Zu den Gemeinsamkeiten zwischen den Ideen Bellamys und denen der Technokraten siehe Elsner (1967: 221–224); zu der Verbindung zwischen Veblen und den Technokraten siehe Bell (1991).

existiert, war auch die Vereinigung, der Fresco angehörte, bevor er seine erste eigene Organisation ins Leben rief.²⁶

Die Technokraten sahen die Organisation einer modernen technisierten Gesellschaft als Ingenieursaufgabe an, die sich mit technischem Sachverstand vermeintlich unideologisch lösen lässt. Der treibende Faktor sozialer und historischer Entwicklung war in ihren Augen, inwieweit eine Gesellschaft in der Lage ist, die verfügbare Energie zu nutzen, und die Probleme der Gegenwart rührten maßgeblich daher, dass die moderne «high energy industrial society» (Akin 1977: 135) die Institutionen und Strukturen einer traditionellen «low energy civilization» (ebd.: 134) überforderte. Dies zeige sich insbesondere in der Tatsache, dass der Wert einer Ware in monetären Einheiten bestimmt wird; im Gegensatz zu Energie kann Geld von Banken aus dem Nichts geschaffen werden und sei deshalb nicht geeignet, die realen (Energie-)Verhältnisse adäquat wiederzugeben. Dies führe zu massiven Verzerrungen, die nicht bloß der Marktwirtschaft, sondern jeder Form von Preissystem und damit allen bekannten wirtschaftlichen respektive politischen Systemen inhärent seien. Dem «Mysticism of Money» (Loeb 1996: 27) stellten die Technokraten um Scott «ein planwirtschaftliches Warenproduktions- und -distributionssystem [...], dem die Gesetze der Thermodynamik zugrunde liegen» (Willeke 1995: 85) entgegen, in dem Geld durch Energiezertifikate ersetzt würde.

Es gehört zu den Eigenheiten vieler utopischer Strömungen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, dass ihre Vertreterinnen den Begriff der Utopie ablehnen. Dies gilt auch für die Technokraten, die sich nicht als Utopisten sahen, sondern als rationale, faktenorientierte Wissenschaftler, die lediglich konsequent dem folgten, was ihnen die Empirie vorgab. Der Mensch war in ihren Augen ein konditionierbares Tier und die Gesellschaft eine große Maschine, die es richtig zu bedienen galt. Trotz dieser Selbsteinschätzung standen die Technokraten eindeutig in der utopischen Tradition. Harold Loeb, zu Beginn ein Weggefährte Scotts, später dessen Gegenspieler, veröffentlichte 1933 *Life in a Technocracy*, das in vielem eine klassische Utopie

26 Zum Technocracy Movement und zu Technocracy Inc. siehe Elsner (1967), Akin (1977), Segal (1996), Wagar (1979) sowie Willeke (1995: insbesondere 31–112). Die Technokratie-Bewegung steht in den USA nicht nur mit utopischen Strömungen in Verbindung, sondern auch mit der praktisch zeitgleich als eigenständiges Genre entstehenden SF. Der Verleger Hugo Gernsback, der in den 1920er- und 1930er-Jahren entscheidend dazu beitrug, SF als distinkte Kategorie auf dem Zeitschriftenmarkt zu etablieren, und der deshalb oft als «Vater der Science Fiction» bezeichnet wird, gab 1933 die kurzlebige – es erschienen lediglich zwei Ausgaben – Zeitschrift *Technocracy Review* heraus, in der unter anderem Howard Scott veröffentlichte (Wythoff 2016: 30–33). Zur Verbindung zwischen dem Technocracy Movement und der frühen US-SF siehe auch Luckhurst (2005: 61 ff., 67–72).

darstellt; Scott und seine Mitstreiter entwickelten im *Technocracy Study Course* ihrerseits das Konzept des Technate.²⁷ In den Grundlagen sind die beiden Ansätze weitgehend identisch, wobei Loeb, der der Literaturszene entstammt, viel ausführlicher auf die soziale Organisation und insbesondere die Rolle der Kunst in der technokratischen Gesellschaft eingeht – Fragen, an denen Scott nicht interessiert war. Im Endeffekt ist die technokratische Zukunft aber bei beiden eine Diktatur vermeintlich apolitischer Ingenieure.²⁸ Insbesondere Scott hob den angeblich apolitischen Charakter der Bewegung stets hervor. Obwohl er Technocracy Inc. streng hierarchisch organisierte, mit Emblem (einem Yin-Yang-Symbol ohne Punkt), Uniform, einheitlich lackierten Autos und militärischem Gruß (*Abb. 8* und *Abb. 9*), verstand er seine Organisation ausdrücklich nicht als politische, aktionsorientierte Bewegung. Zur Debatte standen nicht Ideologien oder Werte, sondern wissenschaftlich korrekte Schlussfolgerungen. «As technological determinists and subscribers to a belief in the rationality of expert decision-making, they had no real need for politics [...], let alone a requirement for democratic politics» (Ross 1991: 120). Politik war in der Gesellschaft, die ihnen vorschwebte, überflüssig; ihr

ideal was a kind of technological anarchy where such harmony abounded that no conflict existed, and where political decision making, which was a function of conflict, would be unnecessary. As they always made clear, abundance, security, and leisure would be achieved from the process, but they could only be achieved by adjusting society to the needs of the machine.

(Akin 1977: 135)

27 Loeb's Buch erschien nach dem Bruch mit Scott, war aber schon früher entstanden. Loeb dankt Scott denn auch im Vorwort für dessen wichtige Inspirationen. Der 1934 erstmals veröffentlichte *Technocracy Study Course* ist in zahlreichen Auflagen erschienen; die aktuelle Fassung ist auf <http://www.technocracy.org/wp-content/uploads/2015/07/Study-Course.pdf> verfügbar.

28 Es ließe sich argumentieren, dass die klassische Utopie von Beginn an technokratisch ausgerichtet ist. Obwohl Wissenschaft bei Morus noch nicht relevant ist, eliminiert die rationale Organisation von Produktion und Güterverteilung bereits in der *Utopia* die meisten sozialen Probleme. Der große Unterschied ist, dass die klassische Utopie egalitär ausgerichtet ist, während bei den Technokraten eine Elite von spezialisierten Wissenschaftlern und Technikern das Sagen hat. John G. Gunnell sieht dennoch eine Traditionslinie, die von Campanella und Bacon über Saint-Simon, Comte und Bellamy bis zu den Technokraten des 20. Jahrhunderts reicht (1982: 393–397). Howard P. Segal, der eine Reihe utopischer Texte untersucht, in denen Technologie als soziales Allheilmittel erscheint, nimmt eine andere Gewichtung vor. In seiner Perspektive ist Scott mit seinem dezidiert apolitischen Ansatz und seinem Desinteresse für soziale Fragen – im Gegensatz zu Loeb – kein typischer Vertreter des «technological utopianism»: «If it [technocracy] invoked the language of technological utopianism [...], it failed to provide a comprehensive utopian-like blueprint for that better society» (Segal 1985: 123).



8 Howard Scott 1942 vor dem Büro einer Technocracy-Inc.-Sektion. Über ihm das Emblem der Bewegung



9 Mitglieder von Technocracy Inc. in einheitlicher Kleidung und mit militärischem Gruß

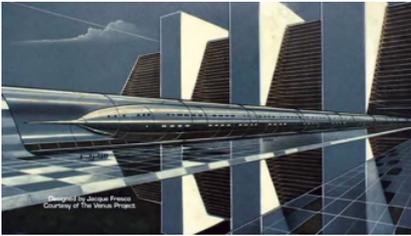
Oder in den Worten Loeb:

Administration in a technocracy has to do with material factors which are subject to measurement. Therefore, popular voting can be largely dispensed with. It is stupid deciding an issue by vote or opinion when a yardstick can be used. (Loeb 1996: 75).

Viele der Ideen, die Technocracy Inc. prägten, sollten später in Frescos eigenen Unternehmungen eine wichtige Rolle spielen. Ansonsten ist über die Zeit, in der er Mitglied der Gruppierung war, sowie über seinen weiteren Werdegang wenig bekannt, unabhängige Quellen existieren kaum.²⁹ Fest steht, dass er sich bald von Technocracy Inc. trennte, New York Richtung Kalifornien verließ, dort unter anderem ein Fertighaus entwarf, im Flugzeugbau tätig war, an den Spezialeffekten für den SF-Film PROJECT MOON BASE (Richard Talmadge, US 1953) mitarbeitete und verschiedene eigene Organisationen – unter anderem *Project Americana* und *Sociocyberneering Inc.* – ins Leben rief, über die er seine Ideen verbreitete. Mitte der 1950er-Jahre wechselte er sein Domizil an die Ostküste, wo er bis zu seinem Tod lebte. 1969 veröffentlichte er gemeinsam mit Kenneth Keyes das Buch *Looking Forward*, das bereits im Titel auf Bellamy verweist und auch sonst in vielerlei Hinsicht in der technokratischen respektive utopischen Tradition steht.³⁰ Es folgten eine Reihe weiterer Publikationen, unter anderem *Introduction to Sociocyberneering* (1977), *The Best that Money Can't Buy* (2002) und *Designing the Future* (2007) sowie die Filme THE VENUS PROJECT: THE REDESIGN OF A CULTURE (Jacque Fresco, US 1994) [P], WELCOME TO THE FUTURE (Jacque Fresco, US 1998) [P], SELF-ERECTING STRUCTURES (Jacque Fresco, US 2002) [P], FUTURE BY DESIGN (William Gazecki, US 2006) [P], PARADISE OR OBLIVION (Roxanne Meadows, US 2012) [P] und THE CHOICE IS OURS (Roxanne Meadows, US 2015) [P]. Was alle diese Werke neben zahlreichen inhaltlichen Konstanten auszeichnet, sind die Skizzen und Modelle, in denen Fresco eine Welt der Zukunft mit kreisförmigen Städten, futuris-

29 Auf thevenusproject.com und jacquefresco.info sowie diversen anderen Websites findet sich eine Fülle von Artikeln und Vorträgen über und vor allem von Fresco. Auch gibt es eine ganze Reihe von Büchern, die sich auf Fresco und das Venus Project beziehen; fast alle dieser Quellen stammen aber aus dem näheren Umfeld Frescos und sind deshalb mit Vorsicht zu genießen; einige Angaben zu Fresco finden sich in Rolfe (1998: 157–179) sowie Gore (2011). Auf der Venus-Project-Website sind keine direkten Hinweise auf Technocracy Inc. zu finden. Fresco verweist aber auf die Werke Veblens und nennt Scott immer wieder als wichtigen Einfluss.

30 Frei erhältlich unter <https://archive.org/details/B-001-001-706>. Zum Venus Project siehe Seyferth (2014a). Seyferth geht ausführlicher auf *Looking Forward* ein und weist darauf hin, dass das Buch, obwohl es das Venus Project in wesentlichen Punkten vorwegnimmt, von Frescos Anhängern heute ignoriert wird.



10a-d Jacques Frescos futuristische Entwürfe in ZEITGEIST: ADDENDUM

tischen Gebäuden, Magnetschwebebahnen, Flugobjekten und Robotern präsentiert (Abb. 10a-d).

Obwohl es das Venus Project – beziehungsweise dessen Vorläufer – schon lange gibt, stießen Frescos Ideen erst in jüngerer Zeit auf größere Resonanz; maßgeblich dafür verantwortlich ist ZEITGEIST: ADDENDUM. Fresco und Meadows kommen in dem Film ausführlich zu Wort, das von ihnen präsentierte Konzept erscheint als Lösung der zu Beginn genannten Probleme. Fresco wird als Guru-ähnlicher Weiser inszeniert, der die Antwort auf die drängendsten Probleme bereithält. Diesem Gestus entspricht auch die Art und Weise, wie sich das Verhältnis zwischen Fresco und Joseph in den kommenden Jahren entwickeln sollte. Das große Echo der Filme führte zur Gründung des *Zeitgeist Movement*, das zu Beginn eng mit dem Venus Project zusammenarbeitete. In dem gemeinsam von Joseph, Meadows und Fresco verfassten *The Zeitgeist Movement – Observations And Responses* wird das Zeitgeist Movement noch als «the activist arm of The Venus Project» (Joseph/Meadows/Fresco 2009: 2) bezeichnet; inzwischen haben sich die beiden Bewegungen aber, wie es bei sektenähnlichen Vereinigungen oft vorkommt, voneinander getrennt und unterhalten keine Verbindung mehr. Auf den entsprechenden Websites sind nur noch spärliche Hinweise auf die jeweilige ehemalige Schwester-Organisation zu finden, das erwähnte Pamphlet sucht man beiderorts vergebens. In der 2014 veröffentlichten Publikation *The Zeitgeist Movement Defined* werden Fresco und das Venus Project nur noch ganz am Rande, quasi als überwundene Vorstufe, erwähnt.

Bei Organisationen und Bewegungen, die primär online existieren, ist es schwer abzuschätzen, wie viele aktive Mitglieder sie tatsächlich besitzen. Sowohl das Venus Project wie auch das Zeitgeist Movement verfügen über umfangreiche Web-Präsenzen, insgesamt scheinen die Aktivitäten beider Organisationen gegenüber der Hochphase aber deutlich zurückgegangen zu sein. 2009 konnte das Zeitgeist Movement anlässlich des sogenannten *Zeitgeist Day* noch 400 Veranstaltungen in über siebzig Ländern vermelden, und 2011 sprach Felix Dachselt (2011) in einem Artikel davon, dass Anhänger des Zeitgeist Movement versuchten, die Occupy-Bewegung zu unterwandern. Im Vergleich dazu scheint die Bewegung heute deutlich weniger präsent. So findet der *Zeitgeist Day* anscheinend nach wie vor statt, Zahlen aus der jüngsten Vergangenheit sind aber nirgends zu finden. Bei verschiedenen mit dem Zeitgeist Movement verbundenen Websites erhält man außerdem den Eindruck, sie würden nicht mehr regelmäßig gewartet. Zudem ist unklar, ob und in welcher Form Joseph heute noch eine aktive Rolle in der Bewegung spielt.³¹ Beim Venus Project sieht es ähnlich aus: Zwar haben Fresco und Meadows ihre treuen Anhänger; seit der Trennung vom Zeitgeist Movement sind sie aber spürbar weniger präsent.

In *ZEITGEIST: ADDENDUM*, um den es hier geht, ist von den späteren Spannungen zwischen Joseph und Fresco noch nichts zu merken; die beiden sprechen in diesem und im Folgefilm *ZEITGEIST: MOVING FORWARD* (Peter Joseph, US 2011)  noch mit einer Stimme. In ihrer Analyse übernehmen sie die technokratische Kritik am Preissystem, wenn auch in neuer Nomenklatur. Wie Joseph im Off-Kommentar erklärt: «Virtually all forms of crimes are a consequence of the monetary system». Dabei werden geldbasiert und profitorientiert synonym verstanden; wie für die Technokraten gibt es auch für Fresco und Joseph keinen nennenswerten Unterschied zwischen einer kapitalistischen und einer kommunistischen Wirtschaft. Eine echte Alternative bietet dagegen Frescos Konzept einer «Resource Based Economy» (RBE). Diese zeichnet sich durch Geldlosigkeit und «intelligent management of the earth's resources» aus. Ausschlaggebend ist nicht der potenzielle Profit, sondern «the carrying capacity of the earth». In einer

31 Mittlerweile scheint man sich beim Zeitgeist Movement mit Josephs Filmen schwer zu tun, insbesondere mit dem ersten, dessen verschwörungsideologische Ausrichtung wohl als nicht mehr opportun angesehen wird. Zwar werden die Filme nach wie vor zum Download angeboten, sie gelten aber als persönlicher Ausdruck Josephs und nicht als offizielle Verlautbarung des Zeitgeist Movement. Eine fragwürdige Strategie, schließlich sind in erster Linie die Filme für den Erfolg der Bewegung verantwortlich. Joseph selbst schreibt auf seiner Website, «most within The Zeitgeist Movement (TZM) do not subscribe or agree with this film [*ZEITGEIST: THE MOVIE*] in general, although mixed reactions are most common» (Joseph 2015).

RBE werden Ressourcen nicht eingesetzt, um Gewinn zu erzielen, sondern gleichmäßig auf alle verteilt. Das Venus Project ersetzt damit den für die Technokraten zentralen Begriff der Energie durch den modischeren, aber weitaus diffuseren der Ressource.

Wie schon bei Morus lösen sich auch beim Venus Project viele Probleme mit der Einführung eines nicht-profitorientierten Wirtschaftssystems von selbst. Gier, Neid, Geiz und mit diesen Begierden verbundene Verbrechen wie Diebstahl oder Betrug verschwinden, wenn ohnehin jede erhält, was sie zum Leben braucht. In dieser Hinsicht steht das Venus Project fest in der Morus'schen Tradition. Der große Unterschied liegt in der Instanz, die diesen Prozess steuert. Bei Fresco nehmen nicht Menschen die Zuteilung vor, sondern Computer. Auffallend ist, dass der Film diesbezüglich sehr vage bleibt und tendenziell herunterspielt, wie wichtig computerisierte Systeme für das Venus Project sind. Zwar ist davon die Rede, dass Automatisierung und Roboter repetitive und stupide Arbeiten übernehmen; dass die gesamte Steuerung der RBE von einem Computersystem besorgt wird, erfährt man aber erst auf der Website des Venus Project. Ist im Film nur vom «intelligent management of the Earth's resources» die Rede, heißt es hier explizit:

The process of arriving at decisions in this economy would not be based upon the opinions of politicians, corporate, or national interests but rather all decisions would be arrived at based upon the introduction of newer technologies and Earth's carrying capacity. Computers could provide this information with electronic sensors throughout the entire industrial, physical complex to arrive at more appropriate decisions. (The Venus Project 2018b)

Dass sich der Film hier so zurückhaltend gibt, ist schon fast irreführend, denn die Idee der Steuerung durch intelligente Computersysteme zieht sich wie ein roter Faden durch Frescos Veröffentlichungen. Die antimonetäre Ausrichtung und das damit verbundene Konzept der RBE ist in seinen Grundzügen zwar bereits bei den Technokraten angelegt; dass Fresco diese Aspekte, insbesondere den schonenden Einsatz von Ressourcen, so betont, ist aber eine jüngere Erscheinung. In früheren Publikationen, etwa im 1969 erschienenen *Looking Forward*, stehen noch die Computer-Fantasien im Vordergrund; ein Superrechner namens Corcen – Kurzform von «Correlation Center» – steuert hier nicht nur die Produktion und Verteilung der Güter, sondern überwacht mittels pränatal eingepflanzter Mini-Computer auch die gesamte Bevölkerung. Der von Fresco später propagierte Begriff des «Sociocyberneering» deutet es bereits an: soziale Organisation wird in konsequenter Weiterführung der früheren technokratischen Ideen zur Aufgabe des Computers. Erinnert dies bereits an typische Dystopien, so gilt

das erst recht für die eugenischen Konzepte, die Fresco und sein Co-Autor Keyes vertreten. In der von ihnen entworfenen Welt werden die Menschen mittels gentechnischer Veränderung immer weiter optimiert.

Obwohl betont wird, dass die kontrollierten Menschen restlos glücklich sind – hierfür sorgt Corcen –, scheint man beim Venus Project in der Zwischenzeit zur Einsicht gelangt zu sein, dass die Vorstellung totaler Kontrolle auf die meisten Menschen abschreckend wirken dürfte. Ideen wie die eingepflanzten Chips stehen zudem in direktem Widerspruch zu ZEITGEIST: THE MOVIE, der vor der Überwachung durch RFID-Chips warnt. Beides dürften Gründe dafür sein, dass *Looking Forward* mittlerweile nicht mehr zum offiziellen Kanon des Venus Project gehört. Über die Jahre hinweg wurde der Aspekt der zentralen Computersteuerungen in den offiziellen Verlautbarungen des Projekts immer stärker zurückgenommen. Im 20-minütigen THE VENUS PROJECT: THE REDESIGN OF A CULTURE, dem frühesten verfügbaren Film des Venus Project, für dessen Regie Fresco selbst verantwortlich zeichnet, heißt es an prominenter Stelle zwar: «No technological civilization can ever operate efficiently and effectively without the application of cybernetics to the social system». Der Wandel gegenüber den Ideen von *Looking Forward* ist aber deutlich, denn es folgt sogleich eine beruhigende Einschränkung: «This dynamic approach only acts to enhance people's lives. It doesn't monitor or dictate their lives».

ZEITGEIST: ADDENDUM gibt sich noch zurückhaltender, was die Computerisierung der politischen Ordnung betrifft, am Prinzip ändert sich aber wenig. In der deutlich von den Technokraten inspirierten Konzeption von Gesellschaft werden soziale Probleme auf technische Fragen reduziert, für die es jeweils eine *wissenschaftlich korrekte* – wobei im Film bevorzugt das Adjektiv «intelligent» verwendet wird – Antwort gibt. Dass derzeit meist nicht die *richtige Lösung* gewählt wird, liegt einerseits an der geldbasierten Wirtschaft, die zwangsläufig zu negativen Effekten führt. Vor allem aber ist keine Besserung zu erwarten, solange Politikerinnen über diese Fragen entscheiden, denn es seien, so Fresco, «not politicians that can solve problems. They have no technical capabilities, they don't know how to solve problems». Die Rettung liegt in Wissenschaft und Technik.

Politik, verstanden als Ausgleich zwischen widerstrebenden Interessen, wird damit hinfällig. Und da jeder erhält, was er braucht, und folglich die große Mehrheit von Verbrechen verschwindet, wird auch das Justizsystem überflüssig: «All laws will disappear». Im Endeffekt löst sich die staatliche Ordnung auf: «The state does nothing because there is no state». Eine archaische Utopie mit einer zentral gesteuerten Verteilung der Güter schlägt somit in eine anarchistische Utopie um, in der es keine staatlichen Strukturen mehr gibt. Peter Seyferth (2014a) bezeichnet diese wider-

sprüchliche Ausrichtung treffend als «Abschaffung der Politik als politische Utopie».

Die klassische Utopie geht zumindest implizit von der Vorstellung aus, dass es eine *wahre menschliche Natur* gibt. Die Utopie kann nur deshalb Universalität beanspruchen, weil sie weiß, was Menschen *wirklich brauchen* (→ S. 29). Diesen Ansatz lehnt das Venus Project ab; stattdessen erklärt Meadows im Film: «There is no human nature, there's human behavior, and that's always been changed throughout history». Meadows folgt wie schon die Technokraten einem behavioristischen Ansatz, und somit erstaunt es nicht, dass auf der Website und in den Publikationen des Venus Project mehrfach auf die Schriften des Psychologen B. F. Skinners verwiesen wird. Aber obwohl ein vermeintlich moderneres Menschenbild als etwa bei Morus vorherrscht, ändert sich in der Konsequenz erstaunlich wenig. Negative Verhaltensweisen sind hier wie dort primär ein Produkt des fehlerhaften Systems, die mit diesem verschwinden werden. Die Folge ist, dass Erziehung im Venus Project wie schon in den klassischen Utopien eine herausragende Rolle zukommt. Während Ausbildung, wie sie heute praktiziert wird, vor allem darauf ausgerichtet sei, Spezialisten zu produzieren, die eine bestimmte Tätigkeit ausführen können, will das Venus Project Generalistinnen heranziehen, die ihre Möglichkeiten voll ausschöpfen: «Our society's major concern is mental development and to motivate each person to their highest potential».³²

Fresco verweist in seinen Büchern und auf der Website immer wieder auf Klassiker der utopischen Literatur – neben Bellamy, Skinner unter anderem auch auf Wells –, für sein eigenes Vorhaben lehnt er die Bezeichnung «Utopie» aber entschieden ab, denn Utopien sind in seinem Verständnis statische Gebilde. Das Venus Project hingegen sei kein abgeschlossener Plan, sondern gebe bloß eine «alternative direction» vor. Trotz solcher Beteuerungen ist schwer zu übersehen, dass der vermeintlich staats- und regierungsfreien Ordnung des Venus Project eine streng hierarchische Struktur zugrunde liegt, wie man sie aus der klassischen Utopie kennt. Wie schon bei Scott setzt sich die Herrscherkaste, jene Gruppe, die die Computer programmiert, auch beim Venus Project aus Ingenieuren und Wissenschaftlerinnen zusammen.

Wie Michelle Goldberg (2011) bemerkt, vollzieht Joseph vom ersten zum zweiten ZEITGEIST-Film eine bemerkenswerte politische Neupositio-

32 In diesem Zusammenhang ist auch interessant, dass Fresco trotz ständiger Betonung der Wissenschaftlichkeit seines Ansatzes offensichtlich kein Freund der institutionalisierten (Natur-)Wissenschaft ist. In diversen Interviews macht er deutlich, dass Wissenschaftler in seinen Augen mehrheitlich Fachidioten sind, die wenig Sinnvolles leisten.

nierung. ZEITGEIST: THE MOVIE übernimmt rechtsextreme Verschwörungsideologien und warnt vor angeblichen Plänen zur Errichtung einer Weltregierung, von ihren Gegnern oft als *New World Order* (NWO) bezeichnet. Bei der NWO handelt es sich um einen verschwörungsideologischen Topos, der esoterischen sowie evangelikalischen und rechtsextremen Milieus in den USA entstammt, ab den 1990er-Jahren aber immer weitere Kreise zieht (Spark 2000, Barkun 2003: 39–78, Schink 2016a). Reiht sich Josephs erster Film noch in den Chor jener ein, die vor einer NWO warnen, so plädiert ZEITGEIST: ADDENDUM explizit für die zentralisierte Güterverteilung und wenigstens implizit auch für eine globale Herrscherkaste. Dieser Positionswechsel ist nicht unbemerkt geblieben: Verschiedene verschwörungsideologische Websites kritisieren Josephs zweiten Film und das Zeitgeist Movement vehement und rücken ihn und Fresco, der durch seine jüdische Abstammung ohnehin suspekt war, nun ihrerseits in die Nähe angeblicher Unterstützer der NWO, zu denen unter anderem die Illuminaten, die Vereinten Nationen und H. G. Wells gehören (Evans 2011, Collins/Collins 2008).³³

Fresco mag zwar eine andere Ansicht vertreten haben, dennoch dürfte deutlich geworden sein, dass ZEITGEIST: ADDENDUM in zentralen Punkten Schölderles Modell entspricht: Auf die beißende Kritik am Status quo folgt ein Gegenentwurf, der sich durch Rationalität, Kollektivismus, Universalität, Geldlosigkeit und eine radikale Reduktion der Gesetze auszeichnet. Auch ästhetisch knüpft Fresco an die utopische Tradition an. In seinen Entwürfen zeigt er bevorzugt von Grund auf neu errichtete radiale Städte. Zudem übernimmt Fresco typische Elemente der utopischen Tradition des 20. Jahrhunderts; neben der zentralen Rolle von Wissenschaft und Technik ist hier vor allem der ökologische Aspekt zu nennen.

ZEITGEIST: ADDENDUM kommt der klassischen Utopie damit deutlich näher als jeder Spielfilm. In einigen Punkten weicht er allerdings vom klassischen Typus, wie Schölderle ihn beschreibt, ab. Zum einen fehlt eine erzählerische Rahmung. Da ich mich ausdrücklich mit dem nichtfiktionalen Film beschäftige, ist dies nicht weiter erstaunlich. Von größerer Bedeutung ist der Detailgrad der präsentierten Utopie. ZEITGEIST: ADDENDUM ist in seiner Darstellung der propagierten Gesellschaftsstruktur zwar ausführli-

33 Die Verbindung zu Wells, der für Fresco eine wichtige Referenz darstellt, entbehrt dabei nicht einer gewissen Logik. Wells propagierte in der Tat einen von einer wissenschaftlichen Elite geführten Weltstaat (→ S. 37 f.), eine seiner Veröffentlichungen zum Thema trägt sogar den Titel *The New World Order* (1940). In *The Shape of Things to Come* äußert sich Wells an einer Stelle grundsätzlich wohlwollend zu den Ideen des Technocracy Movement, nimmt aber am Auftreten von Scott und Konsorten Anstoß: «it [technocracy] was exploited in a journalistic fashion and presented to a remarkable receptive public as a cut-and-dried scheme for a new social order» (ebd.: 291).

cher als jeder Spielfilm, so detailliert wie bei einer klassischen literarischen Utopie fallen die Erklärungen aber dennoch nicht aus. Das liegt nicht nur daran, dass zentrale Konzepte des Venus Project zwangsläufig vage bleiben müssen, sondern hängt auch damit zusammen, dass das Medium Film eine andere Argumentationsweise nahelegt. Die literarische Utopie will durch Vollständigkeit überzeugen, indem sie die bessere Gesellschaft in möglichst umfassender Weise vorführt und erklärt und so den Leser überzeugt, dass die Autorin wirklich an alles gedacht hat. Joseph verfährt dagegen anders, wie ich in *Kapitel 4.4* darlegen werde.

Bevor ich weiter auf ZEITGEIST: ADDENDUM eingehe, ist ein filmtheoretischer Einschub nötig. Zwar stützt Josephs Film meine Argumentation, dass sich der nichtfiktionale Film weitaus besser für die Darstellung positiver Utopien eignet als der Spielfilm, auf einer konzeptionellen Ebene ergibt sich hieraus aber ein fundamentaler Widerspruch. Auf den ersten Blick scheint es paradox, dass ausgerechnet der Dokumentarfilm, der – wie die Gattungsbezeichnung bereits nahe legt – reale Ereignisse *dokumentiert*, geeignet sein soll, um die Nicht-Orte der Utopie darzustellen. Um diesen Widerspruch zu klären, werde ich im Folgenden anhand des Beispiels von ZEITGEIST: ADDENDUM einige grundsätzliche Fragen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Utopie diskutieren, bevor ich zur Analyse konkreter Beispiele zurückkehre.

3 Dokumentarisches

ZEITGEIST: ADDENDUM nutzt die Form des Dokumentarfilms, um eine (noch) nicht existente Gesellschaftsform zu zeigen.¹ Aus der Sicht des Dokumentarfilms erscheint dieses Vorgehen zunächst kontraintuitiv, für die Utopie ist das Vermischen von fiktiven und nichtfiktiven Inhalten – wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen – hingegen konstitutiv. Neben dem nicht-realen utopischen Ort verweist die Utopie immer auch auf die Gegenwart, in der sie entstanden ist. Dabei ist entscheidend, dass die Beschreibung dieser Gegenwart als treffend aufgefasst wird. Die Utopie kann die von ihr angestrebte «Verschiebung des Realen» nur dann bewirken, wenn zuvor ihre kritische Beschreibung der Realität akzeptiert und als zutreffend wahrgenommen wird. Die Leserin muss «die kritisch-manipulierte Darstellung der Erfahrungswirklichkeit im negativen Raum als ihr reales Abbild akzeptieren und die negative Bewertung des Autors über sie nachvollziehen» (Stockinger 1981: 97). Der utopische Entwurf ist nur dann mehr als bloße Phantasterei, wenn die Beschreibung der Wirklichkeit als nicht-fiktiv, als mehr oder weniger die Realität wiedergebend, verstanden wird.²

Zur Charakterisierung utopischer Dokumentarfilme wie ZEITGEIST: ADDENDUM werde ich sowohl auf Erkenntnisse der – primär literaturwissenschaftlichen – Utopieforschung als auch der Fiktionstheorie und der Dokumentarfilmtheorie zurückgreifen. Dabei treffen sehr unterschiedliche Traditionen aufeinander. Dass die soziologische und politologische Utopieforschung utopische Texte oft eins zu eins als politische Programme liest, wurde bereits erwähnt. Für die literaturwissenschaftliche Forschung verhält es sich genau anders herum. Die klassische formalistisch und strukturalistisch geprägte Narratologie interessiert sich nicht für den Bezug des Erzählten zur Realität; der literarische Text wird als eigengesetzliches

- 1 Ich verwende die Begriffe «Dokumentarfilm» und «nichtfiktionaler Film» weitgehend synonym. Zweifellos gibt es nichtfiktionale Filme, die landläufig nicht als Dokumentarfilme bezeichnet werden – etwa Aufnahmen von Überwachungskameras oder Instruktionsfilme. Gegenüber diesen Formen zeichnet sich der Dokumentarfilm durch ein höheres Maß an Gestaltung aus, er erscheint damit als eine Unterart des nichtfiktionalen Films. Diese Unterscheidung wird in der Forschungsliteratur nur selten konsequent durchgezogen. So schreibt Carl Plantinga beispielsweise: «it might be useful to think of the documentary as a subset of nonfiction films, characterized by more aesthetic, social, rhetorical, and/or political ambition than, say, a corporate or instructional film» (2005: 105). In der Folge verwendet aber dennoch beide Begriffe.
- 2 In diesem Zusammenhang ist auch interessant, welche Funktion der Parerga für die *Utopia* zukommen. Ist das Insistieren auf der Realität des Erzählten ein Fiktionsignal, oder haben die Begleitbriefe ganz im Gegenteil eine authentisierende Funktion, wie etwa Emmanouil Aretoulakis (2014: 93) argumentiert?

Werk verstanden, dessen Beziehung zur außertextlichen Wirklichkeit für seine Analyse unerheblich ist. Dass dieses Vorgehen bei Utopien wenig zielführend ist, liegt auf der Hand. Zwar darf der literarische Charakter utopischer Texte nicht unterschlagen werden; eine Analyse, welche die historische Situation, in der ein – in unserem Fall – Film entstanden ist, gänzlich ausblendet, wäre aber kaum sinnvoll.

Noch einmal anders ist die Herangehensweise der Fiktionstheorie, die ihre Konzepte vor allem aus der analytischen Philosophie und der Logik bezieht. Obwohl Fiktions- und Erzähltheorie unterschiedlichen Traditionen entstammen und ein jeweils anderes Erkenntnisinteresse verfolgen, steht, sehr vereinfacht gesagt, bei beiden die *Diegese* im Mittelpunkt, also «die Welt, die ein Text aufbaut oder voraussetzt» (Tröhler 2002: 29). Die Sicht auf diese Welt unterscheidet sich aber grundlegend. Die Fiktionstheorie fragt danach, «welche Beziehungen zwischen der Fiktionalität eines Werkes und der Wirklichkeit bestehen können» (Klauck/Köppe 2016a: 4), ihr Augenmerk liegt auf der Ontologie des Erzählten und der imaginativen Leistung der Rezipientin, nicht aber darauf, *wie* die fiktionale Welt medial dargestellt wird.³ Die Erzähltheorie dagegen ist an der Art und Weise der Vermittlung interessiert, kümmert sich aber kaum um die Beschaffenheit der Diegese (Walsh 2007: 42 ff.).

Während sich Fiktions- und Erzähltheorie bis zu einem gewissen Grad komplementär verhalten, geht die Dokumentarfilmtheorie ihren Gegenstand von einer anderen Seite her an. Zwar bemerkt schon Etienne Souriau (1997), der das Konzept der Diegese in einem ursprünglich 1951 erschienenen Aufsatz einführt, dass dieses sowohl für den Spiel- wie auch den Dokumentarfilm Gültigkeit besitzt, dennoch ist der Begriff – sowie genuin fiktionstheoretische Ansätze – in der Dokumentarfilmtheorie nur selten anzutreffen. Für diese steht nicht die durch den Film entworfene Welt im Vordergrund, sondern der Status des filmischen Bildes – seltener der Tonspur – und dessen Verhältnis zur vorfilmischen Realität. Der Dokumentarfilm wurde lange nicht als Form verstanden, die ebenso wie der Spielfilm narrativen und dramaturgischen Prinzipien folgt und dabei eine mehr oder weniger eigengesetzliche Welt entwirft;⁴ vielmehr drehte sich die Diskussion vor allem um Fragen der *Referenzialität* respektive *Indexika-*

3 Siehe dazu die Beiträge in Klauck/Köppe (2016b).

4 Ähnliches gilt für die Literaturwissenschaft. Zwar wies Hayden White bereits in seiner 1973 erstmals erschienenen *Metahistory* darauf hin, dass historische Darstellungen ebenfalls erzählerischen Prinzipien folgen, und Gérard Genette stellte in *Fiction et diction* (1992 auf Deutsch als *Fiktion und Diktion* erschienen) erste Überlegungen zur Narratologie faktualer Texte an. Dennoch ist «das faktuale Erzählen ein Stiefkind der erzähltheoretischen Forschung geblieben» (Fludernik 2015: 115). Erst in jüngerer Zeit ist

lität des filmischen Bildes, darum, inwieweit dieses für die Wahrhaftigkeit des Gezeigten bürgen kann (Tröhler 2004: 152, Thon 2016: 452 f.).

Diese knappe Einleitung soll vor allem dazu dienen, die folgenden Ausführungen theoretisch zu kontextualisieren. Im Folgenden werde ich zuerst den Begriff der Fiktion diskutieren und anschließend ausführlicher auf die Frage eingehen, wie sich die Gattung des Dokumentarfilms für meine Zwecke am besten konzeptionell fassen lässt. Ziel dieser Ausführungen ist weder eine breit angelegte Übersicht über den aktuellen Forschungsstand noch eine umfassende Synthese der verschiedenen Ansätze,⁵ sondern das Bereitstellen von Konzepten, die es erlauben, den utopischen Dokumentarfilm theoretisch zu fassen.

3.1 Fiktionales und Faktuales

Thomas Schölderle versteht die Utopie als «kontrafaktische Fiktion» (2011: 479), die nicht zwingend in erzählerischer Form erscheinen muss. Diese Beschreibung ist etwas unglücklich, da sie offensichtlich davon ausgeht, dass es so etwas wie nicht-narrative Fiktion gibt. Die Terminologie ist zwar nicht einheitlich, dennoch verstehen Fiktionstheorie und Narratologie «Fiktion» heute meist per se als narratives Phänomen: «Fiktiv» beschreibt demnach eine *Existenzweise*, den ontologischen Status des Ausgesagten. Das Fiktive ist *nicht referenzialisierbar*, nicht-wirklich *in Bezug auf die Lebenswirklichkeit* und steht damit im Gegensatz zu «real».⁷ «Narrativ» bezeichnet dagegen «einen Diskursmodus, der einen semantischen Inhalt organisiert und im weitesten Sinne als Geschichte präsentiert, *ob diese erfunden ist oder nicht*» (Tröhler 2002: 31). Dass etwas erzählt wird, sagt aber nichts über dessen ontologischen Status aus, denn eine Erzählung kann auch «faktual» sein – zum Beispiel eine Biografie, eine Reportage, eine historische Abhandlung oder eben ein Dokumentarfilm –, sich also auf die Lebenswirklichkeit beziehen

eine Zunahme des wissenschaftlichen Interesses zu beobachten; siehe dazu unter anderem Koschorke (2013) sowie die Beiträge in Klein/Martínez (2009a) und Fludernik/Falkenhayner/Steiner (2015).

- 5 Für Übersichten über die theoretische Diskussion siehe Hohenberger (2006b), Hißnauer (2011: 25–84), Mundhenke (2017: 63–85).
- 6 Siehe dazu Orth (2013), insbesondere 59–72, der die aktuelle Diskussion konzise zusammenfasst.
- 7 Wie diese Realität beschaffen ist, ob sie eine Konstruktion ist, die kulturell oder individuell variieren kann, ist eine erkenntnistheoretische Frage, die hier nicht diskutiert werden kann. Auf jeden Fall benötigt das Fiktive ein ihm entgegengesetztes Konzept von Realität. Ohne ein irgendwie geartetes Wirklichkeitsmodell wird der Begriff des Fiktiven sinnlos.

(Martínez/Scheffel 2009: 9–19). ‹Faktual› und ‹fiktional› bezeichnen somit den *pragmatischen Status* der Rede, eine bestimmte Weise der Darbietung

Zwar gibt es eine lange philosophische Tradition, die Fiktion und Lüge gleichsetzt, dabei werden aber unterschiedliche Kategorien vermischt, denn Fiktion erhebt gar nicht den Anspruch, Aussagen zur Lebenswirklichkeit zu machen. In der wissenschaftlichen Diskussion ist in diesem Zusammenhang oft von einem *Vertrag* oder *Pakt* zwischen Autorin respektive Text und Rezipienten die Rede. Während der Leser bei einem faktualen Text davon ausgeht, dass dieser Aussagen zur Wirklichkeit macht, die dem Wahrheitsgebot unterliegen, ist dies bei Fiktion nicht der Fall. Fiktionale Texte setzen vielmehr das voraus, was Samuel Taylor Coleridge in einer viel zitierten Wendung als ‹willing suspension of disbelief› (1983: 6) bezeichnet – die Bereitschaft des Lesers, sich auf das Erzählte einzulassen, wohl wissend, dass dieses nicht von realen Begebenheiten handelt.

Entscheidend ist hierbei die Kommunikationssituation. Fiktion zeichnet sich durch eine *doppelte Kommunikationssituation* aus, die sich aus realer Kommunikation zwischen Produktionsinstanz – im Falle der Literatur die Autorin, beim Film die Filmemacher – und Rezipienten sowie der Kommunikation innerhalb der Erzählung zusammensetzt. Dominik Orth, der das ursprünglich von Martínez/Scheffel (2009) für die Literatur entwickelte Modell für transmediale Zwecke adaptiert, schreibt hierzu:

Im realen Kommunikationskontext produziert die Produktionsinstanz Aussagen, ‹die zwar ‹real›, aber ‹inauthentisch› sind›, während im imaginären Kommunikationskontext der narrativen Instanz dieselben Aussagen in der Regel als ‹‹authentische›› zugeschrieben werden können, ‹die aber ‹imaginär› sind›.⁸ (Orth 2013: 58)

Im Gegensatz dazu sind faktuale Texte einfacher aufgebaut. Hier macht die Produktionsinstanz Aussagen zur realen Welt, ohne dass dabei eine weitere Kommunikationsebene ins Spiel käme. Da sich die Aussagen direkt auf die Wirklichkeit beziehen, unterliegen sie dem Wahrheitsgebot und können potenziell überprüft werden; sie zeichnen sich durch eine ‹assertive stance› (Plantinga 1997: 15) aus. Für fiktionale Texte gilt dies nicht:

[D]er reale Autor eines fiktionalen Textes kann nicht für den Wahrheitsgehalt der in seinem Text aufgestellten Aussagen verantwortlich gemacht werden, weil er diese zwar produziert, aber nicht behauptet – vielmehr ist es der imaginäre Erzähler, der diese Sätze mit Wahrheitsanspruch behauptet.

(Klein/Martínez 2009b: 2)

8 Die Zitate im Zitat stammen aus Scheffel (2006: 93).

Wenn der imaginäre Erzähler oder die Figuren *innerhalb der imaginären Kommunikation* Aussagen machen, die nicht der Lebenswirklichkeit entsprechen, dann bedeutet dies folglich nicht, dass der fiktionale Text als Ganzer *lügt*, denn das Kriterium der Wahrheit ist nur in der Kommunikation zwischen Produktionsinstanz und Rezipientin sinnvoll. Ein aktuelles Beispiel: Bei den spätestens seit der Wahl Donald Trumps zum US-Präsidenten eifrig diskutierten *Fake News* handelt es sich nicht um Fiktion, denn deren Inhalt ist zwar fiktiv, die Haltung aber faktual; Fake News erzählen nicht ›bloß Geschichten‹, von denen jeder weiß, dass sei nicht dem Wahrheitsgebot unterliegen, sondern sie machen – falsche – Aussage zur realen Welt.⁹

Wenn Schölderle von kontrafaktischen Fiktionen spricht, meint er nicht fiktionale, sondern fiktive Inhalte. Die Utopie beschreibt Dinge, die es nicht gibt, die nicht real sind, und sie tut dies meist in erzählerischer Form. In diesem Fall ist sie auch fiktional. Wie schon erwähnt, gibt es aber durchaus utopische Texte, die ohne erzählerischen Rahmen auskommen, Fiktionalität ist für das Genre somit keineswegs konstitutiv.¹⁰ Ohnehin ist die Utopie fiktionstheoretisch ein ungewöhnlicher Fall. Sie nimmt in ihren gesellschaftskritischen Teilen ausdrücklich Bezug auf die Wirklichkeit und will zudem möglichst direkt auf diese zurückwirken.

Das Einbinden von realen Schauplätzen, Begebenheiten oder Personen in die Fiktion ist kein Vorrecht der Utopie, sondern in Literatur und Film häufig zu beobachten. In der Fiktionstheorie wird diese Konstellation deshalb auch schon lange diskutiert. Ein in diesem Zusammenhang häufig gebrauchtes Beispiel ist die Figur Napoleons in Tolstois *Krieg und Frieden* (1869), weshalb in der Forschung auch vom *Napoleon-Problem* die Rede ist. Vereinfacht gesagt vertritt in der Diskussion ein Lager die Auffassung, dass alle Elemente eines fiktionalen Textes gleichermaßen fiktiv sind, während das andere der Ansicht ist, dass sich der Realitätsstatus einzelner fiktionaler Elemente unterscheiden kann, dass verschiedene Abstufungen der Fiktionalität möglich sind. Tolstois Napoleon wäre demnach weniger fiktiv

9 Florian Mundhenke folgt der Terminologie von Georg Weidacher (2007) und unterscheidet zwischen *fiktiv* und *faktiv* (statt real) sowie zwischen *fiktional* und *faktional* (statt faktual). Fiktion behandelt demnach in fiktionaler Redeweise fiktive Gegenstände, während Sachtexte faktive Gegenstände in faktionaler Weise vermitteln (2017: 64). Weidacher versteht Fiktion ähnlich wie Roger Odin (→ S. 104–107) als eine Zuschreibung des Rezipienten an einen Text, die durch textuelle und paratextuelle Signale gesteuert wird.

10 Klein und Martínez halten fest, dass faktuale Texte nicht nur Ereignisse und Gegenstände beschreiben müssen, die tatsächlich existieren oder existiert haben, sondern «dass sich der faktuale Wirklichkeitsbezug auch in anderer Weise ausdrücken kann: ›so soll es sein‹ oder ›sowird es sein‹» (2009b: 1). Diese Formen des Wirklichkeitsbezugs finden sich bei programmatischen utopischen Texten wie *The Law of Freedom*.

als beispielsweise Sherlock Holmes und dieser als Figur, die im London der Jahrhundertwende lebt, seinerseits ‹realer› als der Hobbit Frodo aus *The Lord of the Rings* (1954). Orth (2013), der das Problem ausgehend von der doppelten Kommunikationssituation fiktionaler Texte analysiert, schlägt eine Mittelposition vor. Für ihn steht fest, dass reale Personen, Orte oder Ereignisse nie Teil der Fiktion sein können. Fiktion ist immer fiktiv und kann lediglich die fiktionalen Gegenstücke, die ‹Kopien› realer Elemente enthalten. Der Napoleon Tolstois ist eine *fiktionalisierte Version* des französischen Kaisers und als solche in jedem Fall fiktiv (Weidacher 2007: 60 f.); Gleiches gilt für das London Arthur Conan Doyles. Damit ist aber lediglich der Status der Figuren und Schauplätze *innerhalb des imaginären Kommunikationskontextes* beschrieben. Orth argumentiert, dass eine Figur oder ein Schauplatz *als Teil der realen Kommunikationssituation* durchaus mehr oder weniger eng an die Lebenswirklichkeit gebunden sein kann. Da eine historische Person namens Napoleon, die einen Russland-Feldzug führte, tatsächlich existiert hat, ist die fiktive Figur bei Tostoi relativ eng an die Lebenswirklichkeit gebunden. Sherlock Holmes ist zwar keine historische Figur, er bewegt sich aber in einem Setting, das ebenfalls nahe an der Lebenswirklichkeit ist. Hobbits dagegen gibt es ebenso wenig wie das Fantasy-Land Middle-earth, in dem J. R. R. Tolkiens Roman spielt, sie sind in jedem Fall nicht Teil der Lebenswirklichkeit. Es muss folglich zwischen dem Status eines Elements innerhalb der Fiktion – wo es immer fiktiv ist – und dem außerhalb, als Teil der Kommunikation zwischen Produktionsinstanz und Rezipienten, unterschieden werden.¹¹

Die Figur Napoleons ist dabei nur ein prägnantes Beispiel für einen Vorgang, der bei fiktionalen Erzählungen fortlaufend stattfindet, denn vollkommen nicht-referenzielle Fiktion wäre zwangsläufig unverständlich, ist in letzter Konsequenz gar nicht denkbar. Jede fiktionale Erzählung muss aus der Realität schöpfen, die *Fiktionalisierung* realer Elemente ist somit ein für Fiktion konstitutiver Vorgang. Bei der Utopie kommt diesem Vorgang aber eine besondere Bedeutung zu, denn ihre realen Elemente haben eine andere Funktion, als dies in fiktionalen Erzählungen normalerweise der Fall ist. Sie dienen, wie schon ausgeführt, nicht zuletzt dazu, die Utopie als ernsthafte Kritik zu legitimieren. Nur wenn wir die Beschreibung der Gegenwart als angemessen einstufen, kann die Utopie ihre Wirkung entfalten. Das bedeutet nicht, dass *Krieg und Frieden* – oder jeder andere Roman oder Film – nicht auch als Kommentar zum Russland-

11 Daraus folgt auch, dass es für die Rezeption sehr wohl einen Unterschied machen kann, ob ein Film die fiktionalisierte Version des realen New Yorks oder das in jedem Fall fiktive Middle-earth zeigt.

feldzug intendiert gewesen sein oder zumindest so gelesen werden kann und dass seine Glaubwürdigkeit nicht auch von historischer Genauigkeit abhängt. Überspitzt formuliert, dienen reale Elemente wie eine Figur namens Napoleon in einem Roman wie *Krieg und Frieden* in erster Linie der Ausstaffierung der Erzählung; in der klassischen Utopie verhält es sich umgekehrt – hier dient die Erzählung primär dazu, Aussagen über die Wirklichkeit zu machen.

Dem realen Kommunikationskontext kommt bei der Utopie größere Bedeutung zu, als dies bei Fiktion gemeinhin geschieht. Wird ein utopischer Text primär als politisches Aktionsprogramm gelesen, dann fallen die von Orth unterschiedenen Ebenen für den Rezipienten praktisch zusammen, wodurch der Text seinen fiktionalen Charakter weitgehend einbüßt. In diesem Sinne ist auch Seebers Feststellung zu verstehen, die Utopie nehme eine Sonderstellung im literarischen Gattungssystem ein. Die *Utopia* ist zweifellos ein fiktionaler Text, kann aber je nach Rezeptionssituation auch faktual gelesen werden (dazu mehr in *Kapitel 4.1*).¹²

3.2 «The creative treatment of actuality»

«Every film is a documentary» (Nichols 2001: 1) – Bill Nichols' provokanter Auftakt zu seinem Standardwerk über den Dokumentarfilm deutet bereits auf das grundlegende Problem hin, das sich bei der Unterscheidung von fiktionalem und nichtfiktionalem Film stellt.¹³ Das fotografische Bild ist immer die Darstellung eines vorfilmischen Ereignisses – unabhängig davon, ob dieses inszeniert wurde oder nicht. Und umgekehrt ist ein Dokumentarfilm nie bloß die Wiedergabe einer irgendwie gearteten Wirklichkeit, dessen einzelne Bilder – und Töne¹⁴ – die Realität einfach reproduzieren, sondern ein gestaltetes Werk, bei dem von der Bild- und Tongestaltung über den Schnitt bis zu nachgestellten Szenen viele Arten von Manipulationen üblich

12 Siehe dazu auch die Bemerkung von Weidacher (2007: 139), dass es Schattierungen von Fiktionalität zu geben scheint; Weidacher erwähnt in diesem Zusammenhang explizit Utopien, die auf andere Weise fiktional seien als realistische Romane.

13 Nichols' Position hat sich diesbezüglich gewandelt. In der Erstauflage seines Buchs bezeichnet er Spielfilme noch als «documentaries of wish-fulfillment» (Nichols 2001: 2) und Dokumentarfilme als «documentaries of social representation» (ebd.). In der Neuauflage von 2010 sind der zitierte Eingangssatz und die damit verbundene Unterscheidung dagegen nicht mehr zu finden.

14 Christian Hißnauer merkt zu Recht an, dass die Tonspur in der Diskussion um den Abbildcharakter des Dokumentarfilms meist unterschlagen wird (2011: 25).

sind.¹⁵ Der Dokumentarfilm ist, mit der regelmäßig zitierten Wendung des Dokumentarfilmepioniers John Grierson gesprochen – der auch den Begriff «documentary» geprägt hat –, immer ein «creative treatment of actuality» (Grierson 2016: 216).

Das Verhältnis des Dokumentarfilms zur Wirklichkeit war lange eine der zentralen Fragen der Dokumentarfilmtheorie, und im Laufe dieser Diskussion wurden wohl alle denkbaren Positionen eingenommen. Selbst an der grundlegenden Scheidung von Fiktion und Nichtfiktion wurde gerüttelt. Denn wie sinnvoll ist es, zwischen Fiktion und Nichtfiktion zu differenzieren, wenn der Spielfilm, wie es Nichols' Zitat nahelegt, ebenfalls das Geschehen vor der Kamera dokumentiert? Existiert die viel beschworene indexikalische Verbindung zwischen Wirklichkeit und Dokumentarfilm tatsächlich? Findet, in den Worten André Bazins, in der Fotografie eine «Wirklichkeitsübertragung» statt (Bazin 2004: 37)? Und sind wir angesichts des fotografischen Bildes wirklich «gezwungen, an die Existenz des wiedergegebenen Gegenstands zu glauben» (ebd.), oder verkennt diese Position, dass auch der Dokumentarfilm seine Wirklichkeit immer erst konstruiert? Was der Dokumentarfilm zeigt, ist ja stets eine ästhetisch und dramaturgisch aufbereitete Version der Realität; zudem wohnt dem Film, der über die Leinwand flimmert und etwas zeigt, das nicht (mehr) da ist, immer eine gewisse irrealer Qualität inne (Metz 2000).¹⁶ So gesehen wäre also nicht jeder Film nichtfiktional, vielmehr wäre die gegenteilige Behauptung richtig, «that all discursive forms – documentary included –, are, if not fictional, at least *fictional*, this by virtue of their tropic character (their recourse to tropes or rhetorical figures)» (Renov 1993: 7).¹⁷

Die Extrempositionen – alle Filme sind dokumentarisch respektive fiktional – widersprechen nicht nur den zuvor getroffenen Unterscheidungen zwischen fiktional und faktual, sie sind auch nicht sonderlich hilfreich;

15 Frank Kessler weist darauf hin, dass der postulierte Abbildcharakter respektive die indexikalische Verbindung mit der vorfilmischen Wirklichkeit in jedem Fall nur für die einzelne Einstellung gegeben ist. «Wollte man eine Theorie des Dokumentarischen einzig und allein auf diese Grundlage stellen, so ließe das auf eine dogmatische Haltung hinaus, die lediglich das rohe, in Kontinuität gefilmte Material zuließe und jegliche Bearbeitung ablehnen müßte» (1998: 71).

16 Bezeichnenderweise sprechen sowohl Bazin als auch Metz nicht, oder auf jeden Fall nicht in erster Linie, vom Dokumentarfilm. Siehe zu den beiden Positionen Hediger (2009a: 175–180) sowie speziell zu Bazins Überlegungen zur Ontologie des fotografischen Bildes Hediger (2009b), Kirsten (2013).

17 Wirklich ernst scheint es Renov mit seiner Gleichsetzung allerdings nicht, denn unmittelbar anschließend an diese Stelle unterscheidet er Spiel- und Dokumentarfilm aufgrund ihrer Referenzialität; insofern ist auch die Widerlegung von Noël Carroll (1996b) nur teilweise gerechtfertigt. Für eine generelle Kritik panfunktionaler Ansätze, die alle Unterschiede zwischen Fiktion und Nichtfiktion eibebnen, siehe Konrad (2016).

dies nicht zuletzt, weil sie in keiner Art und Weise unserem gewohnten Umgang mit den beiden Gattungen entsprechen. Zwar gibt es Grenzfälle, die sich nicht ohne Weiteres einordnen lassen – auf einige werde ich später eingehen –, im Allgemeinen können wir Dokumentar- und Spielfilm aber gut auseinanderhalten. Für die Filmtheorie stellt sich dabei die Frage, auf welcher Ebene diese Unterscheidung, die wir im Alltag meist intuitiv vornehmen, beschrieben werden kann. Lässt sich der nichtfiktionale Film anhand von formalen Merkmalen im Filmtext selbst bestimmen – etwa an der Art der Kameraführung, am Fehlen von Schauspieler-Credits oder am Einsatz von Off-Kommentaren?

Obwohl es formale Elemente gibt, die für den Dokumentarfilm charakteristisch sind, lassen sich diese längst nicht bei allen Vertretern der Gattung beobachten. Die filmische Form ist in hohem Grade arbiträr und hängt sowohl von den jeweiligen historisch, wirtschaftlich und sozial gegebenen Rahmenbedingungen wie auch von der Intention der Filmemacher ab (Mundhenke 2017: 76–80). Kommt hinzu, dass die für uns heute geläufige Unterscheidung von Spiel- und Dokumentarfilm historisch nicht immer gegeben war. Erst wenn ein Verständnis für den fiktionalen Film existiert, kann dieser auch vom nichtfiktionalen Film unterschieden werden. Die Grenze zwischen den beiden Formen verläuft historisch allerdings nicht immer gleich, respektive wird keineswegs von Anfang an wahrgenommen. So spricht Tom Gunning (1997) für den frühen nichtfiktionalen Film denn auch nicht von Dokumentarfilmen, sondern von «views».¹⁸

Wie wandelbar die Kategorie des Dokumentarfilms ist, zeigt sich schon bei *NANOOK OF THE NORTH* (Robert J. Flaherty, US 1922) [E], der gemeinhin als erster abendfüllender Dokumentarfilm der Filmgeschichte bezeichnet wird.¹⁹ Robert Flahertys Film zeigt eine Welt, die es zum Zeitpunkt der Dreharbeiten bereits nicht mehr gab: Der titelgebende Protagonist, der Eskimo Nanook – der in Wirklichkeit Allakariallak hieß –, macht im Film mit Speeren Jagd auf Walrosse, obwohl er in Realität längst Schusswaffen einsetzte. Auf Drängen des Regisseurs jagte Allakariallak aber so, wie es die Generation seines Vaters noch getan hatte. *NANOOK* enthält zahlreiche Szenen, bei denen die Inszenierung über simples Re-enactment hinausgeht,

18 In der Literatur existiert die Unterscheidung zwischen Fiktion und Nichtfiktion historisch ebenfalls nicht per se, sondern musste sich erst herausbilden: «Sowohl in der antiken wie dann auch wieder bei der Neubildung der mittelalterlichen Literatur ist die von uns so selbstverständliche Scheidung von Fiktion und Realität nicht von Anfang gegeben, sondern erst vergleichsweise spät bezeugt» (Jauss 1983: 423).

19 Schon vor *NANOOK* gab es aber Dokumentarfilme von über sechzig Minuten Länge. Christian Hißnauer (2011: 26 f.) erwähnt unter anderem *THE BATTLE OF THE SOMME* (W. F. Jury, GB 1916) [E] und *DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS* (Arnold Fanck, DE 1920).

bei denen also nicht bloß Ereignisse, die tatsächlich so stattgefunden haben oder hätten stattfinden können, für die Kamera arrangiert werden.²⁰

Obwohl die ‹Geburt des Dokumentarfilms› oft mit NANOOK angesetzt wird, wurde der Film von den zeitgenössischen Zuschauern nicht als etwas wahrgenommen, das sich von anderen – fiktionalen – Produktionen grundsätzlich unterschied. Zwar wurde sein ‹besonderer Authentizitätsanspruch› (Hediger 2009a: 169) erkannt, als Dokumentarfilm und damit als vom Spielfilm grundsätzlich zu unterscheidender Typus wurde er aber (noch) nicht verstanden; vielmehr betrachtete man ihn als Beispiel eines ‹exotischen Abenteuers› (ebd.). Als Dokumentarfilm konnte der Film nicht eingeordnet werden, da sich diese Kategorie erst noch etablieren musste. ‹Was Flahertys Filme vom Rest des Kinoangebots unterschied, musste in den 1930er Jahren erst definiert werden› (ebd.).

Unserem heutigen Verständnis eines Dokumentarfilms läuft NANOOK mit seinen gestellten Szenen zweifellos zuwider. Für das Publikum zu Beginn der 1920er-Jahre stellten diese Elemente dagegen kein grundlegendes Problem dar. Auch in den kommenden Jahren und Jahrzehnten, als sich der Dokumentarfilm als eigenständige, vom Spielfilm abgrenzende Form entwickelte, waren Re-enactments und Inszenierungen gang und gäbe und wurden in keiner Weise als ‹anstößig› empfunden. In Verruf gerieten sie erst mit dem Aufkommen des *Direct Cinema* Ende der 1950er-Jahre und seinem Dogma reiner Beobachtung.

Typische Vertreter des *Direct Cinema* wie PRIMARY (Robert Drew/Richard Leacock/D. A. Pennebaker/Albert Maysles, US 1960), DON'T LOOK BACK (D. A. Pennebaker, US 1967) oder HIGH SCHOOL (Frederick Wiseman, US 1968) präsentieren sich formal ganz anders als frühere Dokumentarfilme. Das Geschehen wird hier mit agiler Handkamera und Synchronon gefilmt und unkommentiert gezeigt, die Eingriffe der Filmemacherinnen beschränken sich auf ein Minimum.²¹ Hinter diesem beobachtenden An-

20 Der Begriff ‹Re-enactment› kann je nach Autor ein ganzes Spektrum von Formen des ‹Nachspielens› bezeichnen. Brian Winston unterscheidet verschiedene Abstufungen, die vom ‹re-enactment of witnessed action› (1999: 163), das heißt dem Nachstellen verbürgter Handlungen, bis zum ‹enactment of the possible› (ebd.) reichen, also dem Inszenieren dessen, was hätte sein können, aber nicht stattgefunden haben muss.

21 Schon früh wurde allerdings kritisiert, dass der Anspruch des *Direct Cinema*, die Geschehnisse bloß zu beobachten und in keiner Weise zu beeinflussen, letztlich nicht umsetzbar sei. Auch *Direct-Cinema*-Filme zeigen nicht einfach *die Welt, wie sie ist*, sondern einen dramaturgisch aufbereiteten Ausschnitt. Das Erbe des *Direct Cinema* ist entsprechend zwiespältig: Obwohl es seinen Anspruch nicht einlösen konnte, hat es die Vorstellung, wie ein Dokumentarfilm auszusehen und was er zu leisten hat, nachhaltig beeinflusst. Dessen ungeachtet sind im Dokumentarfilm bis heute die unterschiedlichsten Formen von Inszenierung und Re-enactment anzutreffen.

satz steht nicht nur eine Absicht – die Abkehr vom autoritativ-belehrenden Gestus früherer Dokumentarfilme –, er setzt zudem leichte Kameras und synchrone Tonaufnahme voraus, die wenige Jahre zuvor noch nicht zur Verfügung standen. Mit anderen Worten: Gewisse formale Eigenheiten, die heute oft als dokumentarfilmtypisch angesehen werden – wie die unruhige Handkamera –, sind einerseits Folge technischer Entwicklungen, andererseits aber auch Ausdruck eines bestimmten Verständnisses, was ein Dokumentarfilm zu leisten hat. Dabei sind diese beiden Faktoren keineswegs unabhängig voneinander. Die frühen Vertreter des Direct Cinema wirkten aktiv an der Entwicklung der Technik mit, die sie zur Umsetzung ihrer Vorstellungen benötigten.

THE THIN BLUE LINE (Errol Morris, US 1988), der mit Interviews und stilisierten Inszenierungen von Ereignissen arbeitet, die sich so nie zuge tragen haben, hat wieder einen anderen, einen investigativen Anspruch; hier beobachtet der Filmmacher nicht einfach, sondern klärt einen Mord auf. Während das Direct Cinema die passive Beobachtung zelebriert, wählt Erroll Morris in seinem Film einen deutlich aktiveren Ansatz, bei dem er seinen Protagonisten nicht bloß zuschaut, sondern auf drastische Weise in ihr Leben eingreift. Der Film spielt verschiedene Varianten des Tathergangs durch und weist auf diese Weise nach, dass mehrere Zeuginnen falsch ausgesagt haben müssen, dass also der vermeintliche Mörder unschuldig verurteilt wurde. Dies gipfelt in einem indirekten Geständnis des wahren Täters. Morris' Ansatz führt nicht zuletzt auch formal zu einem ganz anderen Ergebnis, wobei gewisse von Morris verwendete Elemente, wie Interviews und Talking Heads, die das *Direct Cinema* so nicht kennt, ebenfalls oft als dokumentarfilmtypisch angesehen werden.

Als letztes Beispiel sei hier KOYAANISQATSI (Godfrey Reggio, US 1982) genannt. Dieser impressionistische Filmessay verzichtet weitgehend auf narrative Elemente im herkömmlichen Sinn und organisiert sein Material stattdessen eher assoziativ. Er erzählt keine eigentliche Geschichte, sondern kontrastiert Naturaufnahmen mit Bildern zivilisatorischer Zerstörung. Eine Argumentation, die über diese Gegenüberstellung hinausgehen würde, wird nicht entwickelt, ein erklärender Off-Kommentar fehlt. Seine Wirkung, die oft als rausch- und tranceartig beschrieben wird, zieht der Film vor allem aus seinen spektakulären Aufnahmen und der treibenden Musik.

Eine Bestimmung des Dokumentarfilms auf formal-ästhetischer Ebene, anhand bestimmter typischer filmischer Verfahren, scheint angesichts dieser Beispiele nicht möglich. Dies nicht nur, weil sich Dokumentarfilme je nach Epoche und Stil anderer Mittel bedienen, sondern weil sich zugleich Spielfilme immer wieder vom Dokumentarfilm inspirieren lassen und gewisse Merkmale übernehmen (und umgekehrt). So gibt es eine ganze Reihe

von Horror- und SF-Filmen – zum Beispiel *THE BLAIR WITCH PROJECT* (Daniel Myrick / Eduardo Sánchez, US 1999), *CLOVERFIELD* (Matt Reeves, US 2008) oder *PARANORMAL ACTIVITY* (Oren Peli, US 2009) –, die stilistisch an Low-Budget-Dokumentationen und Found-Footage-Filme anknüpfen, um dem Geschehen den Anschein von Unmittelbarkeit und Authentizität zu verleihen.

Ist die Gattung somit nicht eine in den Film eingeschriebene Qualität, sondern hängt sie vielmehr von der Rezeption und der pragmatischen Rahmung ab? Ist sie eine Funktion der Art und Weise, wie ein Film der Zuschauerin präsentiert wird, den Vorabinformationen, der Werbung, dem Sendegerät des Fernsehsenders etc.? Lautet die Frage demnach gar nicht, *was* ein Dokumentarfilm ist, sondern stattdessen «when is a documentary?» (Eitzen 1995).

Ich folge hier Roger Odins semiopragmatischem Ansatz, der in dieser Frage eine Mittelposition einnimmt.²² Odin versteht Textproduktion als «doppelten Prozess», der sich gleichermaßen während der Produktion und der Rezeption des Films vollzieht (Odin 1995: 85). Das Publikum sieht demnach nicht einfach einen Film, sondern produziert diesen erneut. Dabei kann es sich verschiedener Modi bedienen – beispielsweise des «fiktionalisierende[n]», «dokumentarisierende[n]» oder «private[n]» Modus (Odin 2002: 43).²³ Der in unserem Zusammenhang relevante dokumentarisierende Modus beruht auf der Konstruktion eines als «*real presupponierten* Enunziators», einer Instanz, «die Äußerungen hervorbringt, welche sich auf die wirkliche Welt beziehen und auf ihren Wahrheitsgehalt hin funktionieren» (Odin 1995: 90). Wenn wir als Zuschauer einen Film im dokumentarisierenden Modus schauen, gehen wir also immer von einer Instanz – der Filmemacherin, einer Institution oder auch bloß der Filmkamera – aus, die Aussagen zur realen Welt macht; Aussagen, deren Wahrheitsgehalt potenziell überprüfbar ist.²⁴

22 Odin wird im deutschen Sprachraum mittlerweile relativ breit rezipiert; siehe unter anderem Tröhler (2002), Hißnauer (2011: 61–82), Mundhenke (2017: 131–137). Im angelsächsischen Sprachraum ist sein Ansatz dagegen noch nicht verbreitet, was auch daran liegt, dass nur wenige seiner Texte auf Englisch vorliegen. Eine Ausnahme bildet die Darstellung von Warren Buckland (2004: 77–108) sowie der ebenfalls von Buckland herausgegebene Band *From Sign to Mind*, der zwei Texte von Odin enthält.

23 Odins Auflistung möglicher Lektüremodi ist nicht als abschließend zu verstehen; er selbst hat seine ursprüngliche Klassifikation im Laufe der Jahre mehrfach ergänzt.

24 Odin ist in seiner Nomenklatur in einem wichtigen Punkt nicht konsistent. In Odin (2002: 273) stellt er dem *dokumentarisierenden* («documentarissant») Modus neben anderen den *fiktionalisierenden* («fictionnalisant») gegenüber. In Odin (2006) spricht er dagegen von dokumentarisierender und *fiktivisierender* («fictivisant») Lektüre und hält explizit fest, dass die Fiktivisierung, also die Konstruktion eines fiktiven Enunziators, nur einen Teil des komplexeren Prozesses der Fiktionalisierung darstellt. In Odin (2000:

Ähnlich argumentiert Plantinga mit seinem bereits erwähnten Konzept der «assertive stance» (1997: 15):

Typical documentaries are first and foremost meant to be taken, in both their particularity and their broad thematic outlines, as reliable accounts of, records of, and/or arguments about the actual world. Fictions may also muse about the actual world, but do so indirectly through fictional characters and events. (Plantinga 2005: 114)

Wie Martínez/Scheffel (2009) verstehen Odin und Plantinga faktuale Texte – in ihrem Fall also den Dokumentarfilm – ebenfalls als Aussagen zur Lebenswirklichkeit.²⁵ Damit ist aber weder gemeint, dass die einzelnen Bilder und Töne eines Films nicht gestellt sein können, noch, dass die Aussagen eines Dokumentarfilms *wahr sein müssen*. Entscheidend ist vielmehr, dass die Frage nach der Wahrhaftigkeit erst im Dokumentarfilm überhaupt sinnvoll wird. Es geht nicht darum, dass der Zuschauer die Aussagen des Films tatsächlich überprüft – was meist mit beträchtlichem Aufwand verbunden oder schlicht unmöglich wäre –, sondern darum, «daß er die logische Möglichkeit hat, das Dargestellte auf seinen Wahrheitsgehalt hin zu befragen» (Kessler 1998: 69). In den Worten Odins: «The question, not the answer, defines the documentary» (Odin 2008: 256). Die Unterscheidung zwischen Fiktion und Nichtfiktion ist somit «a distinction between the commitments of the texts» (Carroll 1996b: 287).

Ein Film ist in der Regel eindeutig als Dokumentar- oder Spielfilm angelegt und zeigt dem Zuschauer an, wie er verstanden werden soll. Odin spricht davon, dass ein Film dann dem «dokumentarischen Ensemble» angehört – womit mehr oder weniger das gemeint ist, was hier als Gattung bezeichnet wird –, «wenn er die dokumentarisierende Lektüre *programmiert*» (Odin 2006: 267, Herv. d. Verf.). Wenn ein Film in der Titelsequenz

135) ist aber davon die Rede, dass sich der dokumentarisierende Modus ebenfalls aus verschiedenen Prozessen zusammensetzt, von denen «la construction d'un énonciateur réel en termes de vérité» bloß den ersten – wenn auch unabdingbaren – Schritt darstelle. Mit anderen Worten: «dokumentarisierend» kann bei Odin je nach Kontext auf der gleichen Ebene wie «fiktionalisierend» stehen und somit einen ganzen komplexen Prozess umfassen, oder es kann, analog zu «fiktivisierend», auch nur ein zentrales Element innerhalb dieses Prozesses bezeichnen. Ich werde «dokumentarisierend» im Folgenden als Bezeichnung für den ganzen Prozess respektive den Modus verwenden.

- 25 Odin und Plantinga argumentieren in zentralen Punkten gleich; der große Unterschied liegt in der Rolle, die Odin dem Enunziator zuschreibt. Plantinga kritisiert das Konzept eines «anthropomorphized fictional narrator» (2005: 116) entschieden; allerdings scheint hier zumindest teilweise ein Missverständnis vorzuliegen, denn der Enunziator – der immer eine Konstruktion des Zuschauers und nie eine reale Person ist – muss für Odin keineswegs anthropomorphisiert sein; als mögliche Enunziatoren führt er auch die Kamera oder die Gesellschaft an (Odin 2006: 264 f.).

mit großen Lettern seine Stars ankündigt oder mit einer spektakulären Raumschiff-Schlacht einsetzt, weiß ich als Zuschauer, dass ich es mit einem Spielfilm zu tun habe. Das Fehlen von Schauspielernamen, ein erklärender Off-Kommentar oder eine rein beobachtende Handkamera wären dagegen deutliche Hinweise auf einen Dokumentarfilm.

Wie die Programmierung konkret erfolgt, welche Elemente als Aufforderung für eine dokumentarisierende Lektüre angesehen werden (sollen), kann historisch stark variieren. Zudem ist nicht garantiert, dass das Publikum den im Film angelegten Lektüremodus auch übernimmt. Eine Zuschauerin kann jederzeit einen anderen Modus als den programmierten wählen und einen Spielfilm als Dokument lesen – zum Beispiel für den Stand der Tricktechnik zur Zeit seiner Produktion oder den dominanten Schauspielstil.²⁶ Hierbei kommt dem pragmatischen Kontext eine entscheidende Rolle zu: Wird ein Spielfilm beispielsweise in einer Unterrichtssituation zur Illustration der Beleuchtungstechnik einer bestimmten filmhistorischen Epoche verwendet, ist das Publikum dazu angehalten, ihn entgegen seiner Vorgaben im dokumentarisierenden Modus zu lesen. Aber auch die Art und Weise, wie der Film beworben oder vom Fernsehsender angekündigt wird, kann die Wahl des Modus beeinflussen.²⁷ Die Lektüre gestaltet sich bei Odin als «ein interaktives System mit drei Aktanten»:

- eine[m] Film, der – mehr oder weniger inständig, mehr oder weniger explizit – verlangt, gemäß einem so oder so beschaffenen Lektüremodus gelesen zu werden;
- eine[r] Institution, die auf eine mehr oder weniger zwingende Weise einen so oder so beschaffenen Lektüremodus programmiert;
- und eine[m] Leser, der auf seine Weise auf die Aufforderungen und die Anweisungen der beiden anderen Instanzen reagiert.

(Odin 2006: 271)

Wie Frank Kessler (1998: 66) feststellt, ist Odins Ansatz insofern tautologisch, als sich ein Dokumentarfilm bei ihm dadurch auszeichnet, dass er als Dokumentarfilm erkannt und im dokumentarischen Modus rezipiert

26 Wobei hier deutlich zwischen *Dokument* und *Dokumentarfilm* unterschieden werden muss. Odin schreibt zwar, «dass jeder Film geeignet ist, als Dokumentarfilm gelesen zu werden» (Odin 2006: 271), doch ist diese Aussage irreführend. Wenn ich einen Spielfilm einer dokumentarisierenden Lektüre unterziehe, wird dieser dadurch noch nicht zum Dokumentarfilm, sondern lediglich zum Dokument. Sinnvollerweise kann nur dann von einem Dokumentarfilm gesprochen werden, wenn der Film eine entsprechende Lektüre programmiert.

27 Carroll (1996a) – und im Anschluss an ihn auch Plantinga (1987) – spricht in diesem

wird. Obwohl das semiopragmatische Modell ausdrücklich die Möglichkeit vorsieht, dass eine Zuschauerin einen anderen Lektüremodus als den programmierten wählt, geht Odin doch davon aus, dass wir im Normalfall den Vorgaben des Films folgen und den angezeigten Lektüremodus wählen. Dies dürfte auch der Realität entsprechen; dass man einen Film über längere Zeit unabsichtlich im falschen Modus rezipiert, kommt selten vor und liegt meist an fehlender Kenntnis der Konventionen. Oder daran, dass ein Film – etwa im Falle eines Hoax oder eines Mockumentarys (→ S. 117–124) – gezielt irreführende Signale gibt und somit wieder eine entsprechende (Fehl-)Lektüre programmiert.

Die Wahl des Lektüremodus und damit das Erkennen der Gattung erfolgen nicht zufällig. Es gibt jeweils konkrete Gründe, warum wir einen Film nicht als Spielfilm, sondern als Dokumentarfilm lesen. Das semiopragmatische Modell erlaubt es, diese Gründe zu beschreiben, wobei seine Stärke darin liegt, dass es einen Mittelweg zwischen essenzialistischen Vorstellungen und völliger Abkehr vom Filmtext einschlägt.²⁸ Zusammenfassend sei hier Christian Hißnauer zitiert:

Auf theoretischer Ebene ist die strikte Unterscheidung zwischen Fiktion und Dokumentation nicht haltbar – sie macht uns im Alltag jedoch keinerlei Probleme. Wir wissen in der Regel, mit was für einer Art Film wir es zu tun haben – oftmals sogar bevor wir den Film tatsächlich sehen. Dabei wird die pragmatische Zuschreibung objektiviert: Wir gehen davon aus, dass die Unterscheidung im filmischen Text selbst begründet liegt. Das ist sie jedoch nur in dem Sinne, indem konventionelle und damit sozio-historisch wandelbare Lektüeranweisungen die Filmlektüre programmieren. Da es ein sozial geteiltes Wissen über diese Lektüeranweisungen gibt, ist es wahrscheinlich, dass in Realisation und Rezeption die gleichen (oder zumindest hinreichend ähnliche) Modi der Bedeutungskonstruktion verwendet werden.

(Hißnauer 2010: 20)

3.3 Das Fiktive dokumentieren

Die Tatsache, dass wir normalerweise wenig Probleme bekunden, Dokumentar- und Spielfilme auseinanderzuhalten, bedeutet nicht, dass die Gattung eines Films immer eindeutig ist. Vielmehr sind *der* Dokumentar- und *der*

Zusammenhang davon, dass Filme von ihren Produzenten, Verleihern etc. als fiktional respektive nichtfiktional *indexiert* werden.

28 Es gibt eine Reihe von Autoren, die bei der Unterscheidung von Fiktion und Nichtfiktion ähnlich argumentieren wie Odin und alle drei Ebenen – Text, Kontext sowie Rezeption – einbeziehen; siehe zum Beispiel Nickel-Bacon/Groeben/Schreier (2000). Odins Modell ist im Vergleich zu vielen anderen aber differenzierter.

Spielfilm als Idealtypen zu verstehen, von denen der einzelne Film beträchtlich abweichen kann. Mit anderen Worten: Zwischen den beiden Polen Fiktion und Nichtfiktion existieren zahlreiche Zwischenstufen, und die Frage, ob ein Film nun eher auf der einen oder anderen Seite des Spektrums anzusiedeln ist, lässt sich im Einzelfall nicht immer eindeutig beantworten. Margrit Tröhler sieht Fiktion und Nichtfiktion nicht als klar getrennte Sphären, vielmehr sei jeder Film «mehr oder weniger fiktional, enthält mehr oder weniger fiktive Elemente, ist mehr oder weniger narrativ oder ist all dies nur in bestimmten Momenten» (2002: 34). Auch Odin spricht davon, dass ein Film keineswegs die ganze Zeit über den gleichen Lektüremodus programmieren muss, sondern dass sich dieser im Verlauf ändern kann.

Ein graduelles Verständnis von Fiktion respektive Fiktivität scheint in direktem Widerspruch zu den vorangegangenen fiktionstheoretischen Ausführungen zu stehen. Wie ich im Zusammenhang mit dem Napoleon-Problem dargelegt habe, ist eine Figur oder ein Schauplatz innerhalb eines fiktionalen Textes immer fiktiv, Abstufungen sind nicht möglich. Allerdings sind die Differenzen zwischen Odins Ansatz und fiktionstheoretischen Konzepten nicht so grundlegend, wie es scheinen mag; letztlich geht es um eine Frage der Perspektive. Fiktionstheoretische Ansätze fragen nach dem logischen Status von Fiktion und bewegen sich damit auf einem Feld, das die Semiopragmatik bewusst umgeht. Der Clou von Odins Vorgehensweise ist, dass er sich gerade nicht darum kümmert, wie sich das Verhältnis zwischen Film und Wirklichkeit gestaltet, sondern stattdessen untersucht, wie eine Zuschauerin einen Film liest (und vor allem: wie sie zur Wahl des Lektüremodus gelangt). Auch wenn die Modelle nicht völlig kongruent sind, lässt sich doch sagen, dass sich die Semiopragmatik vor allem mit jenem Bereich beschäftigt, den Orth als Kommunikation zwischen Produktionsinstanz und Rezipientin bezeichnet. Diese Produktionsinstanz entspricht weitgehend Odins Enunziator; dass dieser eine Konstruktion der Zuschauerin ist und nicht mit dem realen Autor, der Regisseurin, dem Kameramann etc. identisch sein kann, widerspricht Orths Ansatz nicht. Auch Orth geht bei der Kommunikation zwischen Produktionsinstanz und Rezipientinnen davon aus, dass das Verhältnis der fiktiven Inhalte zur Wirklichkeit unterschiedlich abgestuft sein kann: «Eine graduelle Fiktivität gibt es nicht, aber fiktive Elemente können graduelle Relationen zur Lebenswirklichkeit aufweisen» (Orth 2013: 72).

Während die Semiopragmatik vom Zuschauer ausgeht, ist Orths Ansatz stärker textbasiert. Zudem gilt sein Augenmerk in erster Linie der Fiktion; faktuales Erzählen ist für ihn vor allem relevant, wenn es darum geht, dieses von Fiktion zu unterscheiden. Beispiele, die faktuales und fiktionales Erzählen mischen, sind für ihn dagegen nicht von Interesse. Mit

der Feststellung, dass die Beziehung zur Lebenswirklichkeit unterschiedlich stark ausgeprägt sein kann, macht er aber deutlich, dass die Frage des Wirklichkeitsbezugs *für die Zuschauerin* sehr wohl relevant sein kann. Dass dem auch beim Spielfilm so ist, zeigt sich unter anderem an den Diskussionen, die Spielfilme, die auf «wahren Begebenheiten» basieren, regelmäßig auslösen. Sei es JFK (Oliver Stone, US/FR 1991), TITANIC (James Cameron, US 1997) oder ARGO (Ben Affleck, US 2012) – so unterschiedlich diese Filme und ihr jeweiliger Bezug zur historischen Realität sein mögen, in allen Fällen wurde in den Medien intensiv diskutiert, inwiefern die Darstellung adäquat sei, ob die historischen Ereignisse nicht verfälscht würden.²⁹

Dass Filme fiktionale und nichtfiktionale Elemente enthalten, ist als Phänomen nicht neu; so hat das *Doku-Drama*, in dem dokumentarisches Material und Spielszenen gemischt werden, im deutschen Fernsehen eine lange Tradition (Hißnauer 2011: 249–297). Auch im Propagandafilm werden regelmäßig Dinge gezeigt oder immerhin suggeriert, die in der vorfilmischen Realität (noch) fiktiv sind – zum Beispiel der Sieg der politischen Partei oder die Niederlage des militärischen Gegners (→ *Kapitel 4.3*). In jüngerer Zeit ist aber ein Boom an Filmen und Formaten zu beobachten, die der Form nach mehr oder weniger dokumentarisch erscheinen, bei denen die von Plantinga für den Dokumentarfilm als zentral postulierte «assertive stance» aber nicht oder zumindest nicht vollumfänglich gegeben ist; Filme, die also nicht ohne Weiteres als «reliable accounts of, records of, and/or arguments about the actual world» (Plantinga 2005: 114) gelten können respektive dies zum Teil gar nicht intendieren. Die Palette ist breit und reicht von animierten Dokumentarfilmen über Reality-Formate wie BIG BROTHER oder DER BACHELOR, Dokumentationen über nicht existierende Wesen und (noch) nicht eingetretene Ereignisse bis zu *Mockumentarys*, die mit den formalen Mitteln des Dokumentarfilms frei erfundene Geschichten erzählen.

Diese Entwicklung wird meist unter dem Stichwort der *Hybridisierung* diskutiert.³⁰ Ich kann diese Diskussion, die eine Vielzahl von Formen berührt, im Rahmen dieser Studie nicht erschöpfend wiedergeben. Ebenso we-

29 Wie wichtig geschichtliche Akkuratessse – oder wohl eher deren Illusion – für die vermeintliche Traumfabrik Hollywood ist, zeigt sich auch daran, dass die Oscars für die beste Hauptdarstellerin und den besten Hauptdarsteller regelmäßig an Schauspielerinnen und Schauspieler gehen, die historische Figuren spielen.

30 Der Begriff des Hybrids respektive der Hybridisierung ist seinerseits alles andere als eindeutig. Mit ihm werden neben anderem sowohl Neukombinationen von Genres wie auch Vermischungen von Gattungen bezeichnet. Dabei stellt sich grundsätzlich die Frage, ob Hybridisierung historisch ein verhältnismäßig neues Phänomen darstellt oder ob es nicht vielmehr in der Natur von kulturell geprägten Kategorien liegt, sich zu vermischen. Siehe zur Hybridisierung von Gattungen und Genres Mundhenke (2017) sowie die Beiträge in Jaffe (2008), Ritzer/Schulze (2013, 2016).

nig strebe ich eine umfassende Taxonomie an, denn der filmischen Vielfalt steht auf wissenschaftlicher Seite ein heilloses Begriffswirrwarr gegenüber. Es wimmelt von Bezeichnungen wie *Fake-Documentary*, *fiktive Dokumentation*, *subjunctive documentary*, *Faction*, *Documentary Drama*, *Dokumentarspiel*, *Dramadoc*, *Docudrama* und *Doku-Drama*. Dabei werden nicht selten mit den gleichen oder ähnlichen Begriffen ganz unterschiedliche Dinge benannt. So ist *Docudrama* im englischen Sprachraum eine geläufige Bezeichnung für Spielfilme wie *SCHINDLER'S LIST* (Steven Spielberg, US 1993) oder *THE AVIATOR* (Martin Scorsese, US 2004), die auf «wahren Begebenheiten» beruhen, während das deutsche *Doku-Drama*, wie bereits erwähnt, Spielszenen und dokumentarisches Material mischt.³¹ – Diesen Begriffsdschungel werde ich nicht lichten können, vielmehr geht es im Folgenden darum, anhand einiger prägnanter Beispiele Aspekte, die für utopische nichtfiktionale Filme wie *ZEITGEIST: ADDENDUM* von Bedeutung sind, herauszuschälen und Odins semiopragmatisches Modell entsprechend anzupassen. Dazu werde ich auf eine Reihe von Mischformen eingehen, die zunächst nichts mit dem utopischen Film zu tun haben, deren Analyse sich aber als relevant für diesen Typus erweisen wird.

Eine populäre Hybridform sind *Reality-TV*-Formate wie *BIG BROTHER*, *THE BACHELOR*, *ICH BIN EIN STAR – HOLT MICH HIER RAUS!* oder *NEWTOPIA* (Idee: John de Mol, DE, Sat.1 2015) . Diese bedienen sich der Formsprache des Dokumentarfilms respektive der Fernsehreportage – zum Beispiel agile beobachtende Kamera und eingeschobene Interviews – und treten vordergründig mit einem dokumentarischen Anspruch auf. Die Protagonisten sind in der Regel keine Schauspielerinnen, sondern *normale Menschen*, das, was Nichols als «social actors» (2010: 8) bezeichnet.³² Allerdings ist in der Entwicklung des Reality-TV eine deutliche Tendenz

31 Christian Hißnauer (2011: 286 f.) weist darauf hin, dass beide Begriffe ziemlich unscharf sind; Docudrama schließt mancherorts auch Mockumentarys oder fiktive Dokumentationen ein, und umgekehrt werden Spielfilme, in denen historische Ereignisse dramatisiert werden, auch im Deutschen immer öfter als Doku-Drama bezeichnet. Tobias Ebbrecht-Hartmann und Derek Paget wiederum gehen in dem von ihnen herausgegebenen Band *Docudrama on European Television* von einem umfassenden Verständnis von Docudrama aus, «the full spectrum of screen drama underpinned by fact» (Paget 2016: 9 f.), während Lipkin/Paget/Roscoe (2006: 15–18) zwischen *Drama-Documentary*, *Documentary Drama*, *Dramadoc* und *Docudrama* unterscheiden. Insbesondere die letzten beiden Begriffe, die ursprünglich unterschiedlichen nationalen Traditionen entstammen – der Begriff des Dramadoc wurde im britischen Fernsehen geprägt, Docudrama in den USA –, lassen sich mittlerweile kaum noch auseinanderhalten.

32 Das gilt auch für prominente Protagonisten; der Reiz an einer Sendung wie *ICH BIN EIN STAR* liegt gerade darin, dass die teilnehmenden Stars und Sternchen keine Rolle, sondern sich selbst spielen.

hin zu sogenannter *Scripted Reality* und damit zu fiktiven Inhalten zu beobachten:³³

Herkömmliches, dokumentarisches Reality-TV wird immer stärker in kleinen, teils kaum merklichen Schritten durch gänzlich fiktionale Scripted Reality-Formate ersetzt, welche ihre Zugehörigkeit zum ‹Reality›-Genre lediglich durch eine entsprechende Kennzeichnung geschickt vertuschen.

(Klug/Neumann-Braun 2016: 7)

Obwohl sie sich nicht explizit auf Odin beziehen, gehen auch Daniel Klug und Klaus Neumann-Braun davon aus, dass die ‹Faktualität› einer Reality-TV-Sendung im Zusammenspiel von (film-)textuellen Merkmalen und paratextueller Rahmung bestimmt wird; der vom Zuschauer gewählte Lektüremodus hängt somit maßgeblich davon ab, wie die Sender ihre Programme präsentieren, wobei im Zweifelsfall der dokumentarische und authentische Charakter des Gezeigten betont wird. Allerdings führt ‹intensivierte Hybridisierung› (ebd.: 9) dazu, dass die Zuschauerin kaum noch beurteilen kann, welche Anteile tatsächlich ‹echt› und welche fiktiv respektive inszeniert sind. Klug und Neumann-Braun sprechen in diesem Zusammenhang von *Faction* ‹als neuartiger Form von Fernsehrealität› (ebd.), bei der der Status des Gezeigten gezielt verschleiert wird.³⁴ Faction-Sendungen geben zwar vor, dokumentarisch zu verfahren, zeigen aber primär fiktive Ereignisse.

Die Klage über das Verwischen der Grenzen ist allerdings zu relativieren. Hißnauer merkt an, dass diese Kritik, die Reality-Formate praktisch seit ihrer Entstehung begleitet, letztlich die unreflektierte Vorstellung bestätigt, dass es eine klar definierbare Grenze zwischen *authentischen* und *inszenierten* Formen gibt; schließlich setzt eine Grenzüberschreitung immer eine Grenze voraus. ‹In diesem Sinne *fixiert* und normalisiert die Debatte um die Hybridisierung die Grenzen, die angeblich durch Reality-TV aufgelöst werden› (Hißnauer 2011: 348).³⁵ Dabei wird oft unterschlagen, dass

33 Der Begriff ‹Reality-TV› wird ebenfalls unterschiedlich definiert; am sinnvollsten ist es wohl, ihn als Sammelbegriff zu verstehen, der eine ganze Reihe verschiedener Formen umfasst. Siehe dazu Klaus/Lücke (2003), Biressi/Nunn (2005), Simon (2005), Hißnauer (2011: 339–371); speziell zu Scripted Reality siehe die Beiträge in Klug (2016a), Schenk/Gözl/Niemann (2015). Bei ‹Scripted Reality› scheint es sich um einen Scheinanglizismus zu handeln, in der englischsprachigen Fachdiskussion ist er kaum anzutreffen.

34 Der Begriff ‹Faction› wird unterschiedlich verwendet. So verstehen Lipkin/Paget/Roscoe (2006: 15 f.) darunter ‹a TV program/film using a real world template of events and characters to create a fiction that runs in parallel to a set of known occurrences›. Als Beispiel führen sie die Miniserie WASHINGTON: BEHIND CLOSED DOORS (Idee: David W. Rintels, US, ABC 1977) an, deren Handlung sich stark an die Watergate-Affäre anlehnt, deren Personal aber fiktiv ist.

35 Siehe auch Hediger (2009a: 172).

auch der Dokumentarfilm inszeniert, dramatisiert und gezielt Authentizitätsmarker setzt. Was Reality-Formaten angelastet wird, gilt somit bis zu einem gewissen Grad für jeden Dokumentarfilm. Außerdem müssen Reality-Formate nicht zwangsläufig im dokumentarisierenden Modus rezipiert werden; gerade die Dramatisierung und Zuspitzung, die Reality-TV oft auszeichnet, kann dazu führen, dass eine Zuschauerin eine Sendung primär als unterhaltendes oder fiktionales Erzeugnis konsumiert (Hißnauer 2011: 352 ff.). Trotz dieser Einwände kritisiert auch Hißnauer Scripted-Reality-Formate, in denen Laien in erfundenen Geschichten agieren. Seine Kritik gilt dabei aber primär – und hier trifft er sich mit Klug und Neumann-Braun – der Tatsache, dass die Sender ganz bewusst auf klare Lektüreeinweisungen verzichten, so dass der Zuschauer oft keine Möglichkeit hat – haben soll – zu erkennen, inwieweit das Gesehene einem Drehbuch folgt oder nicht.

Reality-Formate sind für meine Studie insgesamt von untergeordnetem Interesse; ein Beispiel möchte ich aber doch etwas ausführlicher analysieren. NEWTOPIA ist nicht nur bezüglich seines dokumentarischen Status besonders aufschlussreich, sondern ist, wie der Name bereits andeutet, in unserem Zusammenhang auch inhaltlich relevant. Die von Sat.1 ausgestrahlte Sendung lief zuvor unter dem Titel UTOPIA bereits im niederländischen Fernsehen sowie im US-Sender Fox und ist wie BIG BROTHER oder THE VOICE eine Erfindung des holländischen Fernsehproduzenten John de Mol.³⁶ In NEWTOPIA wird eine Gruppe von 15 Teilnehmerinnen, die sogenannten Pioniere, für ein Jahr auf ein abgetrenntes Gelände verbannt, das mit rudimentärer Infrastruktur – ein Stall, zwei Kühe, ein paar Hühner, ein Teich, Ackerland, Mobiltelefon, 5000 Euro – ausgerüstet ist. Ziel der Pioniere ist es, in dieser Zeit ihre Utopie, also ein Gemeinwesen, das nach ihren Vorstellungen funktioniert, zu errichten. Wie bei ähnlich gelagerten Formaten, etwa ICH BIN EIN STAR oder BIG BROTHER, stehen dabei aber nicht gesellschaftliche Fragen im Vordergrund, sondern die Konflikte, die entstehen, wenn eine Gruppe wildfremder Menschen auf engem Raum zusammenleben muss.

Obwohl die Zuschauerinnen vermeintlich vollen Einblick in das Geschehen erhalten – NEWTOPIA bot sogar die Möglichkeit, via Web die ungeschnittenen Streams der einzelnen Kameras zu verfolgen –, ist das Setting, in dem sich die Protagonisten bewegen, hoch artifiziell. Dies zeigt sich insbesondere, wenn man NEWTOPIA aus der Sicht der Utopieforschung betrachtet.

36 Ursprünglich hätte auch die deutsche Version UTOPIA heißen sollen, dies war aus rechtlichen Gründen aber nicht möglich.

Dass sich Menschen zusammenschließen, um gemeinsam alternative Lebensformen zu entwickeln, ist weder neu noch ungewöhnlich. Doch will NEWTOPIA natürlich nicht bloß den Alltag einer alternativen Kommune dokumentieren. Anders als in einer intentionalen Utopie, in der normalerweise Gleichgesinnte mit ähnlichen Idealen zusammenfinden – was Konflikte keineswegs ausschließt –, haben die NEWTOPIA-Teilnehmerinnen keinen Einfluss darauf, mit wem sie ihre Utopie verwirklichen. Vielmehr werden die Protagonisten bei dieser Form von Fernsehshow gezielt ausgewählt, wobei typischerweise zwei Aspekte im Vordergrund stehen: Damit das ›Experiment‹ nicht sogleich scheitert, müssen gewisse Fähigkeiten abgedeckt sein; deshalb gehören unter anderem ein Landwirt, ein Koch und ein Handwerker zur Truppe. Zugleich ist die Gruppe so zusammengestellt, dass es zwischen ihren Mitgliedern zwangsläufig zu Reibereien kommen muss. Dies zeigt sich schon in der allerersten Folge, als die Studentin Karolina – eine überzeugte Veganerin – verkündet, dass sie es nicht zulassen wird, dass in Newtopia Tiere geschlachtet werden. Der Konflikt mit Bauer Christian scheint damit unausweichlich.³⁷

Für weitere Probleme sorgen Auflagen und künstliche Beschränkungen. So erhalten die Kandidaten unmittelbar nach Ankunft in ihrer neuen Wohnstätte die Gelegenheit, noch einmal nach Hause zu gehen, um dort lebenswichtige Dinge einzupacken. Um ausführlich zu diskutieren, wer was mitbringen soll, fehlt aber die Zeit, denn für die Besprechung steht lediglich eine halbe Stunde zur Verfügung – für die eigentliche Packaktion sogar nur 15 Minuten. Zudem darf jede nur so viel mitnehmen, wie in eine nicht allzu große Kiste passt (*Abb. 11a–d*). Selbst der Gründung einer WG dürfte normalerweise mehr Planung vorausgehen, aber knappe Deadlines eignen sich ausgezeichnet, um fernsehtaugliche Dramatik zu erzeugen.

Viele der Einschränkungen haben per se nichts mit dem utopischem Projekt zu tun. Dass die Pioniere von der Außenwelt abgeschottet sind, kann man noch als Referenz an die klassische Utopie verstehen, dass aber zum Beispiel Elektrizität nicht von Anfang an zur Verfügung steht, sondern erst erschlossen werden muss, lässt sich kaum aus einer ›utopischen Logik‹ heraus begründen. Ebenso, dass einmal im Monat eine Teilnehmerin abgewählt und durch einen Neuankömmling ersetzt wird. Insbesondere

37 Im Falle von NEWTOPIA hat sich ein Teil der Kandidatinnen auf jeden Fall nicht selbst beworben, sondern wurde via professionelle Agenturen gecastet; Karolina etwa wurde von ihrer Agentin angefragt. Als sich beim ersten Casting herausstellte, dass sie sich vegan ernährt, nahmen die Produzenten dies begeistert auf. In der Folge wurde Karolina immer wieder aufgefordert, mit nicht-veganen Mitbewohnern über ihre Ernährung zu streiten (Farahmadi 2016: 27 ff.).



11a-d Die Pioniere von NEWTOPIA diskutieren, was sie mitbringen sollen, und Handwerker Lennert stopft seine Kiste voll. In beiden Fällen läuft der Countdown

Letzteres ist ein Gameshow-Element, das fest zum Sendeformat gehört und quer zum angeblichen utopischen Anliegen der Sendung steht.

Schon diese Beispiele illustrieren, dass es NEWTOPIA mit seinen beiden zentralen Konzepten «Utopie» und «Realität» nicht besonders genau nimmt. Weder ist die Sendung wirklich am Aufbau einer alternativen Gesellschaftsform interessiert, noch ist die Ausgangslage irgendwie «realistisch». Wie immer die Gründung einer Kommune in der Realität vonstatten gehen mag, so wie in NEWTOPIA wird sie sicher nie verlaufen. Das Setting ist derart künstlich, dass sich Fragen, wie sie zuvor diskutiert wurden, etwa, ob sich die Kandidatinnen anders verhalten würden, wenn sie nicht mit Mikros verkabelt und ständig von Kameras beobachtet würden, gar nicht erst stellen. Was die Sendung zeigt, ist eine «televisuelle Eigenwirklichkeit» (Schmidt 2012: 367), die nur für beziehungsweise innerhalb der jeweiligen Sendung entsteht (Klug/Neumann-Braun 2016: 7).

Obwohl NEWTOPIA mit der klassischen Utopie wenig gemein hat, ist es aufschlussreich, dass sich gewisse Topoi der utopischen Tradition selbst hier offenbaren, wenn auch nur in Schwundstufen. Zum Beispiel wird bereits in der zweiten Folge in einer Gruppendiskussion augenfällig, warum die Utopie auf utopische Bürgerinnen mit identischen Ansichten angewiesen ist. Eigentlich wollen die Pioniere zu diesem Zeitpunkt praktische Dinge besprechen, aber schon nach kurzer Zeit landen sie bei Grundsätzlichem: Wie werden Beschlüsse gefasst? Wird demokratisch abgestimmt, gibt es Hierarchien, Führungspositionen? Und soll man solche Fragen gleich zu

Beginn diskutieren, weil aus ihnen alles andere folgt, oder wäre es nicht besser, sich vorerst aufs nackte Überleben zu konzentrieren und derartige ‹Luxusprobleme› später anzugehen. Auch die Frage nach den *richtigen* und *falschen Bedürfnissen*, die für die Utopie geradezu konstitutiv ist (→ S. 29 f.), kommt schon in der ersten Folge aufs Tapet. Bei der Diskussion, was man von zu Hause mitnehmen soll, fällt Kandidat Hans – von Beruf Modell, Fotograf und Fitness-Trainer – negativ auf, als er erklärt, dass er vor allem einen Trainingsanzug und Joggingschuhe brauche. Hans, dem in den ersten Folgen die Rolle des unreflektierten Egoisten zukommt, hält nicht nur Sportutensilien für essenziell, sondern isst trotz sehr knapper Lebensmittel ohne Rücksicht auf seine Mitstreiter, wozu er gerade Lust hat. Unter den Frauen entbrennt derweil ein Streit um Make-up. Die Sendung zelebriert hier zwar Klischees und bedient sexistische Stereotype, nichtsdestoweniger rühren die Streitereien an für die Utopie grundsätzliche Fragen: Was ist für ein glückliches Leben wesentlich, wer bestimmt dies und wie sehr muss sich die Einzelne der Gruppe unterordnen und ihre eigenen Bedürfnisse zurückstellen?

Was ebenfalls schnell klar wird: Die Rahmenbedingungen sind so gesetzt, dass der effektive Gestaltungsspielraum für die Newtopierinnen sehr eingeschränkt ist. Die klassische Utopie ist weitgehend autark, Newtopia ist dagegen so konzipiert, dass es nicht selbstversorgend sein kann und deshalb auf Austausch mit der Außenwelt angewiesen ist. Praktisch von Anfang an sind die Kandidaten angehalten, Ideen zu entwickeln, wie die Gemeinschaft zu dem für Handel mit der Außenwelt nötigen Geld kommt. Mit anderen Worten: Eine echte Alternative zum Kapitalismus bietet sich den Pionieren nie. Immerhin zwei Kandidaten ist dieses Problem auch bewusst. Sowohl Candy, der sich selber als Politikwissenschaftler bezeichnet, wie auch der äußerst rührige Steffen fragen immer wieder, ob es denn wirklich darum gehen kann, die Werte von ‹draußen› zu reproduzieren oder ob eine neue Gesellschaft nicht auch neue Werte brauche.

Trotz des artifiziellen Settings bleibt die Frage der ‹Echtheit› bei Sendungen vom Schlage NEWTOPIAS relevant; allerdings sind bei neueren Reality-TV-Formaten weniger die Rahmenbedingungen ausschlaggebend, die offensichtlich künstlich sind, sondern, wie sich die Figuren – die vorgeblich ‹echte› Menschen sind – in diesen verhalten. Der – stets behauptete – dokumentarische Charakter hängt somit davon ab, inwieweit die Protagonistinnen in ihren Handlungen wirklich frei sind und nicht doch Regieanweisungen oder einem mehr oder weniger genau festgelegten Drehbuch folgen, inwiefern das Gezeigte *gescrpted* ist oder nicht (Klug/Neumann-Braun 2016: 8). Zentrales Kriterium ist also nicht *die Echtheit des Ereignisses* selbst, sondern ob das *Verhalten der Figuren authentisch* ist.

NEWTOPIA ist diesbezüglich ein besonders aufschlussreicher Fall, da die Rahmenbedingungen der Sendung zwar sehr rigide waren, die Akteurinnen innerhalb dieses Settings aber verhältnismäßig autonom schienen. Dies kommt auch im von Sat.1 benutzten Werbeslogan zum Ausdruck, NEWTOPIA sei «das größte TV-Experiment aller Zeiten». Der großspurige Verweis auf ein (wissenschaftliches) Experiment impliziert, dass die Parameter zwar klar definiert sind, der Ausgang aber offen ist. Vonseiten der Produktion wurde zudem stets betont, dass die Kandidatinnen keinem Drehbuch folgen und auch sonst keinem externen Einfluss unterliegen.³⁸

In der Nacht vom 12. April auf den 13. April 2015, als die Zuschauerquoten schon längere Zeit konstant tief waren, ereignete sich allerdings eine folgenreiche Panne, die den Status des bisher Gezeigten radikal in Frage stellte. In dieser Nacht waren sämtliche über das Web zugänglichen Kameras entweder abgeschaltet oder zeigten bloß schlafende Tiere. Angeblich vergaßen die Produzenten aber ausgerechnet eine Kamera in der Scheune, die in der Folge ein Gespräch zwischen der Executive-Producerin Jacqueline Boßdorf und den Pionieren übertrug. Auslöser war ein vorangegangenes Treffen von vier Kandidatinnen im Technikraum. Die Existenz dieses Technikraums, in dem unter anderem die Batterien der Mikrofone ausgewechselt wurden, die Kandidatinnen aber auch psychologische Betreuung erhielten, war zwar bekannt, er wurde von den Kameras aber nicht erfasst. Anscheinend erhielten die vier Kandidatinnen dort, abseits der Kameras, sehr spezifische Anweisungen, wie sie sich zu verhalten hatten, was die übrigen Pioniere verärgerte. Die offensichtlich angetrunkene Boßdorf war beim nächtlichen Stelldichein darum bemüht, die Situation zu entschärfen, beklagte sich aber auch über den Druck, den Sat.1 und de Mol angesichts schlechter Einschaltquoten auf sie ausübten, und versicherte ihrerseits, dass eine Einflussnahme auf die Pioniere überhaupt nicht im Sinne der Produktionsfirma Talpa sei.

Dieser Lapsus blieb nicht unbemerkt; die Boulevardzeitung *Bild* titelte «FAKEtopia! Geheimgespräch mit den Machern» (Kowalski 2015), und die noch vorhandenen Fans der Sendung machten ihrem Ärger in sozialen Medien Luft.³⁹ Innerhalb der Sendung brach der Konflikt zwischen Pionieren

38 Im FAQ der Sendung hieß es dazu: «NEWTOPIA ist ein klassisches Realityformat ohne Drehbuch. Es gibt keinerlei Einfluss von Seiten der Programmierer. Außerdem handelt es sich bei den Pionieren keineswegs um Schauspieler, sondern um ›reale‹ Menschen, die für Newtopia ihr altes Leben zurücklassen und einen Neuanfang wagen» (zit. n. Winterbauer 2015).

39 Für Daniel Klug (2016a) ist ein Teil dieser Kritik nicht gerechtfertigt; oft werde grundsätzlich bemängelt, dass NEWTOPIA die ›Realität‹ unterhaltsam aufbereite, obwohl dies

und Produktionsfirma nun offen aus. Der Streit gipfelte in der Weigerung, eine Ausschlusskandidatin zu nominieren, und schließlich im Auszug von fünf Kandidaten.

So tumultuös sich NEWTOPIA in der Folge präsentierte, so stand praktisch von Anfang an die Frage im Raum, ob es sich bei der vermeintlichen Enthüllung wirklich um eine Panne gehandelt hatte, oder ob der Skandal nicht bewusst inszeniert worden war, um die Sendung wieder ins Gespräch zu bringen. War die Intervention Boßdorfs in Wirklichkeit geplant und sollte ihrerseits dazu dienen, den Konflikt zwischen Kandidaten und Produktionsfirma als authentisch zu markieren? Falls dem so war, ging die Strategie auf jeden Fall nicht auf. Die Zuschauerquoten blieben unbefriedigend und NEWTOPIA wurde am 24. Juli 2015 nach 106 Folgen vorzeitig eingestellt.

Faction-Formate wie NEWTOPIA geben zwar vor, dokumentarisch zu verfahren, verschleiern aber ihren Status und machen es dem Publikum so gut wie unmöglich zu entscheiden, inwieweit das Gezeigte fiktiv oder real ist. Das bringt sie in scheinbare Nähe zu Mockumentarys,⁴⁰ die ebenfalls ein Verwirrspiel bezüglich ihres Status inszenieren. Tatsächlich unterschieden sich die Formen aber grundlegend. Mockumentarys erzählen von fiktiven Inhalten und bedienen sich dabei der Form des Dokumentarfilms. FORGOTTEN SILVER (Costa Botes/Peter Jackson, NZ 1995)  beispielsweise ist das Porträt des fiktiven neuseeländischen Filmpioniers Colin McKenzie, während OPÉRATION LUNE (William Karel, FR 2002) «enthüllt», dass die Fernsehaufnahmen der Apollo-11-Mission in Wirklichkeit von Stanley Kubrick in einem Studio inszeniert wurden.

Während Faction die Zuschauerin bewusst im Unklaren lässt und im Zweifelsfall eine höhere Authentizität als gerechtfertigt suggeriert, liefert das Mockumentary Hinweise zum Status des Gezeigten. Das Verwirrspiel hat beim Mockumentary wirklich spielerischen Charakter. Ziel ist nicht eine anhaltende Täuschung, die Zuschauerin soll – wenn überhaupt – nur vorübergehend an der Nase herumgeführt werden. Dabei kommt nicht

für alle Reality-Formate gelte. Problematisch ist in Klugs Augen primär, dass NEWTOPIA durch sein spezifisches Setup den Anschein erweckt, dass die Protagonistinnen freier seien, als dies bei vergleichbaren Sendungen der Fall ist. «Somit basierte der NEWTOPIA-Skandal um die aufgedeckten bzw. versehentlich preisgegebenen Produktionsanweisungen vor allem auf den irreführenden Informationen, dass die TeilnehmerInnen ohne Drehbuch, ohne vorgegebene Regeln und ohne Wettkämpfe nach eigenen Vorstellungen eine Gesellschaft aufbauen werden» (Klug 2016a: 40).

40 Hißnauer (2011) zieht den Begriff *Fake-Doku* gegenüber Mockumentary vor. Andere gebräuchliche Termini sind *Mock-Documentary* und *fingierter Dokumentarfilm*. Zu Mockumentarys generell siehe Roscoe/High (2001), Lipkin/Paget/Roscoe (2006), Juhasz/Lerner (2006a), Mundhenke (2011), Hißnauer (2011: 314–332).



12a-d Die angebliche Autopsie eines Außerirdischen im SANTILLI-FILM

nur den Anweisungen im Filmtext, sondern auch dem pragmatischen Kontext eine wichtige Rolle zu. Unter welchen Umständen und mit welchem Vorwissen wir uns ein Mockumentary anschauen, kann entscheidenden Einfluss darauf haben, ob wir dem Schwindel zumindest vorübergehend aufsitzen.

Im Falle von *FORGOTTEN SILVER* wurde die Erstaussstrahlung im neuseeländischen Fernsehen sorgfältig vorbereitet, unter anderem mit vorangehenden Zeitungsartikeln, in denen die filmhistorisch bedeutsame Entdeckung angekündigt wurde. Trotz dieser aufwendigen Begleitmaßnahmen hat *FORGOTTEN SILVER* aber eindeutig nicht eine anhaltende Täuschung des Publikums zum Ziel, denn der Film selbst gibt zahlreiche Hinweise darauf, dass das Erzählte nicht wahr sein kann. McKenzies angebliche Heldentaten werden immer haarsträubender, bis schließlich ein Punkt erreicht wird, an dem jeder Zuschauerin klar sein sollte, dass an dem Gezeigten etwas nicht stimmen kann. Für Hight/Roscoe (2006: 183) gehört es zum Wesen eines Mockumentarys, dass es den Status des Gezeigten allmählich offenbart, dass es, mit Odin gesprochen, die Programmierung des Lektüremodus ändert (Hißnauer 2011: 315). Auch Hißnauer sieht einen Unterschied zwischen einem Mockumentary und einer Fälschung respektive einem *Hoax*, der ganz auf Täuschung ausgelegt ist (ebd.: 317–319).

Ein Beispiel für einen Hoax wäre der sogenannte SANTILLI-FILM (im englischen Sprachraum eher als ALIEN AUTOPSY bekannt), der angeblich die Autopsie eines Außerirdischen zeigt. Der 16-minütige, in Schwarzweiß gedrehte Film wurde im Mai 1995 erstmals der Öffentlichkeit vorgeführt und war kurz darauf Gegenstand der vom Fernsehsender Fox ausgestrahlten Sendung ALIEN AUTOPSY: FACT OR FICTION (Tom McGough, US, Fox 1995) (Abb. 12a–d). Obwohl es von Anfang an Zweifel an der Echtheit des Materials gab, bekannte sich dessen Macher Ray Santilli erst 2006 dazu, die Aufnahmen inszeniert zu haben.⁴¹

Mockumentarys täuschen somit weder konstant über ihren fiktiven Charakter hinweg, wie das Faction tut, noch sind es Dokumentarfilme, die Unwahrheiten erzählen oder wie ZEITGEIST: ADDENDUM Dinge zeigen, die es (noch) nicht gibt; vielmehr werden sie in der Forschung gemeinhin als satirische und selbstreflexive Form beschrieben; sie

unterminieren die Kreation einer möglichen Wirklichkeit zwischen Dokumentation und Fiktion, indem sie das Arrangement von vermeintlich faktischen Elementen durch kontraindizierende Hinweise nach und nach als Erfindung hervortreten lassen und die logische und eventuell auch historische Unwahrscheinlichkeit ihrer filmischen Welten mehr oder weniger explizit demonstrieren. (Tröhler 2004: 151)

Roscoe und Hight unterscheiden in diesem Zusammenhang drei Grade der kritischen Auseinandersetzung, die von harmloser Parodie über Kritik bis zur Dekonstruktion dokumentarischer Konventionen reichen (2001: 68–75, 100–180).

Mockumentarys des ersten Grades sind primär parodistisch gedacht und lassen wenig Zweifel an ihrem fiktionalen Inhalt. So dürfte es beispielsweise nicht allzu viele Zuschauerinnen geben, die Woody Allens ZELIG (US 1983), das Porträt eines krankhaft unsicheren Mannes, der sich stets an seine Umgebung anpasst, nicht von Anfang an als Mockumentary erkennen. Schon die Tatsache, dass Allen die Hauptfigur spielt – also text-externes Wissen –, macht eine dokumentarisierende Lektüre wenig wahrscheinlich. Anders der Fall von ... No LIES (Mitchell Block, US

41 Während das Material von Santilli zweifellos ein Hoax ist, gilt dieser Befund für ALIEN AUTOPSY: FACT OR FICTION nicht ohne Weiteres. Das Publikum wird die ganze Sendung hindurch vom Moderator Jonathan Frakes – bekannt als Commander William T. Riker aus STAR TREK – aufgefordert, seine eigenen Schlüsse zu ziehen. Trotz dieser rhetorischen Manöver geht es den Machern der Sendung aber primär darum, den angeblich sensationellen Fund aufzubauschen. Zweifel an der Authentizität des Materials, die auch bei Fox früh laut wurden, wurden mit Rücksicht auf die Quote gezielt unterdrückt. Somit ist ALIEN AUTOPSY: FACT OR FICTION zwar kein eigentlicher Hoax, aber sicher auch nicht vollkommen ehrlich.

1973), der im Direct-Cinema-Stil das Gespräch zwischen einem Amateurfilmer und einer Bekannten inszeniert, in dessen Verlauf die junge Frau von einer traumatischen Vergewaltigung erzählt. Während des Films deutet nichts auf ein Mockumentary hin, erst die Credits zum Schluss offenbaren, dass wir Schauspielern zugeschaut haben, die einem Drehbuch gefolgt sind. Da der eigentliche Film jegliche Fiktionssignale vermissen lässt, hat man als Zuschauer ohne Vorwissen keine Chance, den Schwindel zu erkennen. ... *NO LIES* ist wie *OPÉRATION LUNE* ein Mockumentary dritten Grades, das lange wie ein echter Dokumentarfilm wirkt und erst zum Schluss seinen wahren Status offenbart. «Der zunehmend geweckten Skepsis am dargestellten Sachverhalt wird die vermeintliche Glaubwürdigkeit der dokumentarischen Konventionen gegenübergestellt» (Hißnauer 2011: 328 f.).⁴²

Die Unterscheidung der verschiedenen Grade ist aber weder eindeutig noch trivial; nicht zuletzt, weil Roscoes und Hights Drei-Stufen-Modell sowohl die Intention der Filmemacherin wie auch die Rezeption umfasst, Letztere aber weitgehend auf Lektüeranweisungen im Text reduziert. Intention und Wirkung können beim Mockumentary aber deutlich auseinander klaffen, ja es scheint fast zu ihrem Wesen zu gehören, dass sie von einem Teil des Publikums falsch verstanden werden. So wird die Musikedokumentation *THIS IS SPINAL TAP* (Rob Reiner, US 1984) meist als «harmloses» Mockumentary ersten Grades eingestuft, als witzige und als solche erkennbare Parodie ohne kritischen Stachel. Angeblich wurde der Film bei Erscheinen aber mancherorts dennoch für ein authentisches

42 Eine eigene Spielart stellen die bereits erwähnten Found-Footage-Spielfilme dar. Hier ist *THE BLAIR WITCH PROJECT*, dessen Erfolg den Boom dieses Subgenres auslöste, in gewisser Hinsicht ein Sonderfall: Der Film, der zum Beispiel in der englischsprachigen Wikipedia als Mockumentary geführt wird, wurde von einer raffinierten Online-Werbekampagne begleitet, die suggerierte, dass es sich in der Tat um authentisches gefundenes Filmmaterial handelte. Die nötige pragmatische Rahmung war in diesem Fall gegeben und für die ersten Zuschauerinnen dürfte der Reiz des Films nicht zuletzt in seinem uneindeutigen Status bestanden haben. Da der Film seine Fiktionalität aber nie offen deklariert, müsste man bei diesen frühen Zuschauern – wenn überhaupt – eher von einem Hoax im Sinne Hißnauers sprechen. Bei späteren Beispielen wie *CLOVERFIELD*, *DISTRICT 9* (Neill Blomkamp/Peter Robert Gerber, US/NZ 2009) oder *THE LAST EXORCISM* (Daniel Stamm, FR/US 2010) war die Form dann bereits fest etabliert, heute ist sie ein Genretopos. Im Gegensatz zu echten Mockumentarys fehlt «Horror-Mockumentarys» das selbstreflexive Element, die (pseudo-)dokumentarische Form hat keine kritische Funktion, sondern soll den Anschein von Nähe und Unmittelbarkeit erzeugen; das satirische Offenlegen der eigenen Gemachtheit würde dem entgegenlaufen. Hißnauer versteht diese Beispiele als «reine Genrefilme» (2011: 331), deren Reiz «in der Beschränkung und Einengung der Perspektive» liegt (ebd.); siehe auch Mundhenke (2017: 174 f.).

Band-Porträt gehalten (Harmetz 1984). Costa Botes und Peter Jackson, die Regisseure von *FORGOTTEN SILVER*, haben ihrerseits mehrfach erklärt, dass sie keine Täuschung beabsichtigten und davon ausgingen, dass jeder den Streich erkennen würde. Ob dies nun stimmt oder nicht – ihr Film wurde von manchen Zuschauerinnen dennoch bis zum Schluss für bare Münze genommen, funktionierte also für einen Teil des Publikums als Hoax, was Roscoe/Hight (2001) dazu veranlasst, den Film jeweils als Beispiel für ein Mockumentary ersten wie auch zweiten Grades zu diskutieren.⁴³

Ist die Unterscheidung zwischen Hoax und Mockumentary somit eine Frage der Rezeption? Insbesondere beim Mockumentary dritten Grades werden die Grenzen fließend, denn dieses ist nicht von Anfang an als fiktiv erkennbar, sondern gezielt auf Verunsicherung ausgerichtet. In der Forschung wird gerade bei diesem Typus oft das selbstreflexive und dekonstruierende Moment betont, da hier die Konventionen des Dokumentarfilms selbst zum Gegenstand des Films werden. So schreiben Alexandra Juhasz und Jesse Lerner: «A productive fake documentary produces uncertainty and also knowingness about documentary's codes, assumptions, and processes» (2006b: 7), und Manfred Hattendorf spricht von einem «*Metadokumentarfilm*» (1995a: 201).

Eine selbstreflexive Qualität ist freilich nur dann gegeben, wenn das Mockumentary tatsächlich als solches erkannt wird, was nicht immer garantiert ist. Je raffinierter der Film sein Verwirrspiel inszeniert, desto wahrscheinlicher wird, dass das Publikum seinen wahren Charakter nicht erkennt (Hißnauer 2011: 326–331). Zudem lässt sich darüber streiten, wie subversiv oder spielerisch es nun ist, wenn man als Zuschauerin von ... *No LIES* an der Nase herumgeführt wird.⁴⁴ Hißnauer (2011) schlägt deshalb vor, die verschiedenen Grade des Mockumentarys – Parodie, Kritik, Dekonstruktion – als Lektüremodi im Sinne Odins zu verstehen, die durch

43 Siehe zur Rezeption von *FORGOTTEN SILVER* auch Conrich/Smith (2006), Hight/Roscoe (2006).

44 Vivian Sobchack sieht die Qualität von ... *No LIES* darin, dass das Publikum zum Opfer wird. Vergewaltigungen können wir im Kino normalerweise aus sicherer Distanz konsumieren, *Blocks Film* wendet sich zum Schluss dagegen unerwartet gegen uns: «Once we have learned that the two people on the screen are characters in a fiction, they no longer separate us from the real filmmaker, Mitchell Block, and from the real victims of assault, ourselves. We find out, abruptly and shockingly, that the only real rape has happened to us. Lulled into smugness by the action on the screen and by our assumptions about it, we are humiliated into a recognition of our own gullibility, have to face our own foolish and child-like trust, our own ridiculous *hubris*» (1977: 17). Regisseur Mitchell Block selbst meint, ... *No LIES* «is really about the filmmaker manipulating the audience» (Block 2006: 192).

den Film zwar maßgeblich vorgegeben werden, die wir als Zuschauer aber keineswegs übernehmen müssen.

Ein besonders avanciertes Beispiel eines Mockumentarys stellt EXIT THROUGH THE GIFT SHOP (Banksy, US/GB 2010) dar. Der Film über die Street-Art-Szene erzählt vordergründig davon, wie aus dem talentlosen Amateurfilmer Thierry Guetta der ebenso talentlose, aber enorm erfolgreiche Künstler Mr. Brainwash wird. Dabei verfährt der Film über weite Strecken unbestritten dokumentarisch und gewährt authentische Einblicke in die Subkultur der Street Art. Mit der Zeit wird die Geschichte allerdings immer absurder; vor allem inszeniert der Film unterwegs einen frappeierenden Rollen- und Perspektivenwechsel – Guetta mutiert vom außenstehenden Beobachter und Filmemacher zum Protagonisten seines eigenen Werks. So ist auch nicht er, von dem ein Großteil des gefilmten Materials stammen soll, als Regisseur aufgeführt, sondern Banksy, jener geheimnisvolle Street-Art-Superstar, den Guetta den halben Film hindurch vor die Kamera kriegen will. Noch deutlicher als durch einen solchen Tausch von Akteur und Chronist kann ein Film eigentlich kaum markieren, dass er weit mehr tut, als bloß reale Ereignisse wiederzugeben. Bei der aufmerksamen Zuschauerin wachsen die Zweifel, ob es Mr. Brainwash «überhaupt gibt». Dessen im Film gezeigte Kunstaussstellung hat allerdings wirklich stattgefunden, und Mr. Brainwash ist auch nach Erscheinen des Films mit Aktionen in Erscheinung getreten. Dennoch ist nach wie vor unklar, ob es sich bei diesem «Künstler» nicht um eine Erfindung Banksys handelt, wobei Banksy, dessen wahre Existenz nach wie vor geheim ist, seinerseits verlauten ließ, dass alles an seinem Film wahr sei.

Greift man Hißnauers Vorschlag auf und versteht Roscoes und Hights Grade des Mockumentarys als Lektüremodi, kann EXIT auf ganz unterschiedliche Weise gelesen werden: Als Dokumentarfilm über Street Art, als Parodie von Künstlerporträts oder als selbstreflexives Verwirrspiel, das nicht nur die Form des Dokumentarfilms, sondern auch die Institution des Künstlers – des Street Artist wie des Filmemachers – radikal hinterfragt.⁴⁵

In Odins Modell sind weder die Intention der Filmemacherin noch die Wirkung auf das Publikum relevante Kategorien. Regisseure, Produzentinnen etc. existieren für ihn nur als vom Publikum konstruierte Enunziatoren, nicht aber als reale Personen, über deren Absichten verlässliche Aussagen möglich und die für die Analyse von Belang wären.⁴⁶ Wie ein Film konkret

45 Bei der Academy entschied man sich für die erste Variante: EXIT war 2011 für den Oscar für den besten Dokumentarfilm nominiert.

46 Britta Hartmann argumentiert, dass «die Interaktion von Filmenden und Gefilmten nicht hintergebar Bestandteile der kommunikativen Konstellation» (2012: 149) des

auf ein Publikum wirkt, liegt ebenfalls außerhalb von Odins theoretischem Interesse. Zwar geht sein Ansatz von der Rezeption aus, aber nur insofern, als diese durch den Film vorgegeben sowie durch die pragmatische Rahmung gesteuert wird. Intention und Wirkung eines Films lassen sich demnach nur im filmischen Text und in der pragmatischen Haltung festmachen. Allerdings kann man wohl davon ausgehen, dass die im Film angelegte Leseweise im Normalfall der Absicht der realen Filmemacherin entspricht.

Dass beispielsweise ein Spielfilm im völligen Widerspruch zur Intention des Regisseurs als Mockumentary oder als aktivistischer Dokumentarfilm (→ Kapitel 4.2) gelesen wird, dürfte selten vorkommen. Obwohl wir die wahren Absichten des Regisseurs von EXIT – sei dieser nun Banksy, Guetta oder jemand anderes – nicht kennen, spricht doch einiges dafür, dass die verwirrende Wirkung des Films von seinen Machern intendiert war. Dies gilt erst recht für utopische Filme, die immer auch als Aussagen der Filmemacherin zur Wirklichkeit zu verstehen sind.

Das Mockumentary setzt beim Publikum eine vergleichsweise hohe Medienkompetenz voraus. Um einen Film wie ... No LIES nicht als bloße Veräppelung, sondern als mediale Selbstreflexion, als «a documentary about documentaries» (Eitzen 1995: 94), goutieren zu können oder zu erkennen, wie sich bei EXIT die Perspektiven verschieben, ist einiges an Reflexion und Erfahrung im Umgang mit den verschiedenen Gattungen notwendig (Bayer 2006: 165). Auch weniger komplexe Formen funktionieren nur mit dem nötigen Vorwissen: Wenn ich Woody Allen nicht kenne, besteht nicht nur die Gefahr, dass ich ZELIG fälschlicherweise als Dokumentarfilm lese, mir entgeht dann wahrscheinlich auch die Bedeutung prominenter Figuren wie Susan Sontag, Saul Bellow oder Bruno Bettelheim, die im Film als Talking Heads auftreten.⁴⁷

What marks the mock-documentary out from the «hoax» or «fake» is this *contract* set up between producer and audience. It requires the audience to watch as if at a documentary presentation, but in the full knowledge of an actual fictional status. Audiences have to be in on the joke to be able to access

Dokumentarfilms sei. Im Gegensatz zum Spielfilm denkt sich die Zuschauerin beim Dokumentarfilm immer einen Filmemacher und damit einen als real präsupponierten Enunziator hinzu – selbst dann, wenn der Regisseur im Film gar nicht in Erscheinung tritt. Dieser hinzugedachte Filmemacher ist aber nie der reale Regisseur, sondern die Vorstellung, welche die Zuschauerin als Teil der Rezeption entwickelt.

47 ZELIG markiert seinen fiktionalen Status allerdings sehr früh. So wird schon in den ersten Minuten des Films suggeriert, dass die Hauptfigur ihre Hautfarbe je nach Situation verändern kann, was wohl für die meisten Zuschauerinnen ein deutliches Fiktions-signal darstellen dürfte.

and participate first in the humor, then in the cultural and political critique on offer. (Lipkin/Paget/Roscoe 2006: 17)

Die Formulierung «to be in on the joke» ist sehr treffend, impliziert sie doch, dass es Zuschauer gibt, «who don't get the joke», die draußen bleiben. Dies erklärt auch die gehässigen Reaktionen, die etwa FORGOTTEN SILVER oder ... No LIES mancherorts ausgelöst haben. Während jene, die den Gag verstanden haben, sich über ihre eigene Cleverness freuen dürfen, stehen jene, denen es nicht gelungen ist, als Angeschmierte außen vor.

Jenseits des idealtypischen Mockumentarys – respektive dessen idealer Rezeption – existieren somit zahlreiche Beispiele, bei denen nicht immer eindeutig ist, inwiefern eine Täuschung beabsichtigt ist oder nicht und auf wessen Kosten der Witz geht. Dabei stellen sich auch ethische Fragen – nicht nur bezüglich des Publikums, sondern auch hinsichtlich der Protagonisten. Im Falle von OPÉRATION LUNE etwa war eine Reihe der prominenten Interviewpartner – unter anderem Henry Kissinger, Donald Rumsfeld, Kubricks Witwe Christiane sowie ihr Bruder Jan Harlan – nicht über den wahren Charakter des Films informiert; die im Film verwendeten Interviews wurden unter falschem Vorwand geführt und dann geschickt zusammengeschnitten. Die Frage der «Ehrlichkeit» des Films drängt sich damit auch auf der Ebene der Produktion auf.

Bevor ich zur Utopie zurückkehre, gehe ich im Folgenden noch auf das Œuvre des Filmemachers Peter Watkins ein. Watkins ist in diesem Zusammenhang interessant, weil er gewissermaßen an der Schnittstelle zwischen Mockumentary und utopischem Film arbeitet. In seinen Filmen spielt er regelmäßig mit dokumentarischen Formen und arbeitet oft mit Laien, geht aber je nach Sujet von ganz unterschiedlichen Konstellationen aus und erzielt auch sehr verschiedene Wirkungen.⁴⁸ CULLODEN (Peter Watkins, GB 1964)  und LA COMMUNE (PARIS, 1871) (Peter Watkins, FR 2000) zeigen beide nachgestellte historische Ereignisse, könnten also als Docudramas oder Historienfilme gelten. Ästhetisch lehnen sie sich aber nicht an Spielfilme, sondern an Fernsehreportagen an. Die Kamera ist agil, der Live-Ton mitunter schlecht, Figuren schauen direkt in die Kamera und geben Interviews. Obwohl die Filme «based on a true story» sind, ist der reportageartige Look hochgradig anachronistisch. Dass es zur Zeit der Schlacht beim schottischen Culloden Mitte des 18. Jahrhunderts und während der

48 John Cook bezeichnet Watkins als «the father of modern docudrama» (2010: 226). In dieser Formulierung zeigt sich nicht nur Watkins' Einfluss, es wird auch einmal mehr deutlich, wie uneinheitlich die Nomenklatur je nach Autor ist; für viele wären die Filme Watkins' – so unterschiedlich sie sein mögen – gerade keine typischen Beispiele für Docudramas.



After a recent mock NATO battle in Europe using only tactical nuclear weapons and described as a 'limited engagement' it was estimated that over 2,000,000 non-combatants would have been fatally or seriously injured.



13a-d THE WAR GAME mischt Spielszenen im dokumentarischen Look mit Grafiken und Texttafeln

Pariser Kommune kein Fernsehen gab, dürfte jedem Zuschauer klar sein; Form und Inhalt stehen hier in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis. Einerseits führt die reportagenartige Anmutung zu einem Gefühl der Unmittelbarkeit und Direktheit, zugleich wird aber die Künstlichkeit der Anlage offen gelegt.

Stellen CULLODEN und LA COMMUNE historische Episoden nach, zeigt THE WAR GAME (Peter Watkins, GB 1965) ein Ereignis, das – noch – nicht eingetreten ist. Der Film spielt in Szenen mit dokumentarischem Look die Folgen eines atomaren Schlags gegen Großbritannien durch. Obwohl sich THE WAR GAME der formalen Mittel des Dokumentarfilms bedient, um sein fiktives Szenario umzusetzen, handelt es sich nicht um ein Mockumentary im vorher diskutierten Sinn, denn in der Voice-over und in eingeschobenen Grafiken und Texteinblendungen wird stets deutlich gemacht, dass das Gezeigte zwar auf umfangreichen Recherchen beruht und somit durchaus plausibel ist, aber dennoch ein fiktives Szenario darstellt (Abb. 13a–d).

Ein Mockumentary zeigt fiktive Dinge: Den Filmemacher Scott McKenzie hat es nie gegeben, und die Mondlandung wurde nicht von Stanley Kubrick gedreht. Der in THE WAR GAME inszenierte Atomangriff hat eben-

falls nicht stattgefunden, ist aber nicht unmöglich, ist nicht im gleichen Sinne kontrafaktisch wie die Lebensgeschichte McKenzies. Die gezeigten Folgen, die Zerstörung, die Toten, das allgemeine Elend sind sehr glaubhaft; so wie im Film dargestellt, *könnte* es tatsächlich passieren. Ist CULLODEN ein «re-enactment of history» (Winston 1999: 163), kann THE WAR GAME als «preenactments» of what might happen in the event of nuclear attack» (Nichols 2008: 83), als «enactment of the possible» (Winston 1999: 163) gelten.

THE WAR GAME wurde 1967 zwar mit dem Oscar für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnet, in der wissenschaftlichen Diskussion herrscht aber keine Einigkeit, wie der Film einzuordnen ist. Roscoe und Hight verstehen ihn als «drama-documentary» (2001: 57), oft wird er jedoch auch mit dem Mockumentary in Verbindung gebracht, manchmal sogar der SF zugerechnet. Hißnauer macht ebenfalls Mockumentary-Elemente aus, versteht den Film aber als *fiktive Dokumentation*. Im Gegensatz zum Mockumentary hat die fiktive Dokumentation nicht Selbstreflexion oder Dekonstruktion zum Ziel, ihr geht es vielmehr um «Prognosen oder fundierte (Zukunfts-)Szenarien» (2011: 333).⁴⁹

Fiktive Dokumentationen inszenieren potenziell mögliche, bei der Produktion aber (noch) fiktive Ereignisse mit den formalen Mitteln des Dokumentarfilms. Bei aller Ähnlichkeit mit dem Mockumentary ist das Ziel ein grundsätzlich anderes: «Die Adaption dokumentarischer Stilmittel soll dabei auf eine faktische Basis verweisen, die den fiktiven Ereignissen zugrunde liegt» (ebd.: 336). Während Mockumentarys mit ihrem fiktionalen Status spielen und die Zuschauerinnen zeitweise verwirren können, steht der Status einer fiktiven Dokumentation immer fest. Für Hißnauer ist die fiktive Dokumentation ihrem Wesen nach eine journalistische Form, der es um das Vermitteln von Wissen geht und die folglich möglichst gut recherchierte, plausible Szenarien präsentiert. Sie vertraut auf die aufklärerische Kraft des Dokumentarfilms und ist deshalb auch nicht daran interessiert, dessen Konventionen kritisch zu hinterfragen. Eine Verunsicherung des Publikums, wie sie manche Mockumentarys anstreben, würde dieser Intention vielmehr zuwider laufen.⁵⁰

49 Florian Mundhenke wiederum versteht THE WAR GAME zwar in erster Linie als fiktive Dokumentation, bezeichnet den Film aber «in Bezug auf des Subgenre der Endzeitvision des Science-Fiction-Films [...] als stil-, themen- und formprägend» (2016: 62).

50 Dieser Einschätzung ließe sich entgegenhalten, dass der dokumentarischen Darstellungsweise eines offensichtlich fiktiven Ereignisses wie eines Nuklearangriffs auf Großbritannien in jedem Fall ein metafiktionales Moment innewohnt und sich damit eine kritische Reflexion der verwendeten Darstellungsformen geradezu aufdrängt. Das gilt auch für stilistische Mittel wie Figuren, die direkt in die Kamera sprechen und so

Fiktive Dokumentationen sind oft als aufrüttelnde Warnungen konzipiert, als Aufklärung darüber, was uns bevorstehen könnte, wenn wir gewisse Dinge weiterhin tun beziehungsweise unterlassen.⁵¹ Um als Warnung zu funktionieren, darf das Gezeigte aber nicht als Fiktion wahrgenommen werden. Aus semiopragmatischer Sicht liegt damit ein interessanter Fall vor: Die fiktive Dokumentation zeigt Dinge, die erklärtermaßen (noch) nicht real sind, sie legt es aber dennoch darauf an, im dokumentarisierenden Modus gelesen zu werden. Gleichzeitig macht sie fortlaufend auf den fiktiven Status ihrer Bilder aufmerksam. Das Gezeigte ist somit fiktiv, die Darbietungsweise aber entschieden nichtfiktional. Hißnauer schreibt, dass die Spielszenen in fiktiven Dokumentationen als «*Visualisierung* oder *Illustration* des Diskurses» (ebd.: 338) funktionieren. Damit dies geschieht, müssen sie ihren fiktiven Status aber zumindest teilweise einbüßen. Es findet eine *Faktualisierung* statt, bei der die fiktiven Ereignisse einen quasi-realen Status erhalten.

Wieder anders funktioniert PUNISHMENT PARK (Peter Watkins, US 1970), der einen fiktiven, von der Nixon-Regierung installierten Strafpark in den USA zeigt, in dem Oppositionelle in einem grausamen Spiel zu Tode gejagt werden. Auch dieser Film ist im Stil einer Fernsehdokumentation gehalten, wobei sich die beiden europäischen Fernseheteams – die angebliche Quelle der Bilder, aus denen der Film besteht – lange passiv verhalten und die Ereignisse unkommentiert filmen. Erst zum Schluss, als das Unrecht zu offensichtlich wird – die Verurteilten haben von Anfang an keine Chance –, versuchen die Journalisten vergeblich zu intervenieren. Als Schauspielerinnen agieren, wie es bei Watkins meist der Fall ist, sowohl Profis als auch Laien, wobei Letztere jeweils Rollen spielen, die weitgehend ihrer realen Person entsprechen: Die Oppositionellen werden von echten

die *vierte Wand* durchbrechen. Für Watkins ging es in *THE WAR GAME* nach eigener Aussage nicht zuletzt darum, die «illusion of media-produced «reality»» (Watkins 2016b) bloßzulegen; siehe auch Rapfogel (2007).

- 51 Siehe dazu auch Salazar (2015), der in seinem Artikel mit *THE PLANET* (Michael Stenberg/Johan Söderberg/Linus Torell, SW/NO/DK 2006), *INTO ETERNITY* (Michael Madsen, DK 2010), *OTOLITH I* (The Otolith Group, GB 2003), *OTOLITH II* (The Otolith Group, GB 2007) und *OTOLITH III* (The Otolith Group, GB 2009) Produktionen jüngerer Datums untersucht, die auf jeweils unterschiedliche Weise dokumentarische Formen einsetzen, um negative, als Warnung gedachte Zukunftsszenarien zu entwerfen. Salazar argumentiert ähnlich wie Hißnauer, hebt die Gemeinsamkeiten mit SF und Utopie aber noch stärker hervor: «All these films, albeit in differing degrees, employ elements of science fiction to mobilize a notion of critical dystopia about the future of the planet» (Salazar 2015: 57). Sowohl die von Salazar untersuchten Filme wie auch die fiktiven Dokumentationen können damit als eine Art faktuales Gegenstück zur Dystopie verstanden werden, die ebenfalls davor warnt, was geschehen wird, wenn bestimmten negativen Tendenzen nicht rechtzeitig Einhalt geboten wird.

Aktivisten dargestellt, die Mitglieder des Bürgertribunals, das die Urteile fällt, von gut situierten Angehörigen der Mittelklasse etc.⁵²

Für Hißnauer stellt PUNISHMENT PARK «ein herausragendes Beispiel» (2011: 324) einer kritischen Fake-Doku respektive eines Mockumentarys dar, eine Einschätzung, der ich mich nicht anschließen kann. Watkins' Film hat zweifellos einen ausgeprägten kritischen Impetus, die Kritik richtet sich aber gegen die US-Regierung, gegen deren Umgang mit der Bürgerrechtsbewegung und den Vietnamkrieg, nicht aber gegen die Konventionen des Dokumentarfilms. Eine Dekonstruktion dokumentarischer Konventionen im Sinne von Roscoe und Hight wird nicht angestrebt.⁵³ Anders als es Mockumentarys typischerweise tun, legt der Film zudem seinen fiktionalen Charakter nie offen, zugleich scheint es aber nicht wahrscheinlich, dass viele Zuschauerinnen das Gezeigte für echt halten.⁵⁴ Diesbezüglich ähnelt PUNISHMENT PARK eher Found-Footage-Horrorfilmen, die Hißnauer ausdrücklich nicht als Mockumentarys versteht.

Sherryl Vint sieht in PUNISHMENT PARK einen «kontrafaktische[n] Science-Fiction-Dokumentarfilm» (2016: 75). Diese Spielart – Vint führt neben PUNISHMENT PARK noch BORN IN FLAMES, CSA: CONFEDERATE STATES OF AMERICA (Kevin Willmott, US 2004) und DEATH OF A PRESIDENT (Gabriel Range, GB 2006) als Beispiele an – verwendet «die dokumentarische Form, um uns zu einer Zukunft zu drängen, die sich von der in

52 Der ein Jahr zuvor entstandene THE GLADIATORS/GLADIATORERNA (Peter Watkins, SE 1969) funktioniert ähnlich. Hier haben sich die Länder der Erde darauf geeinigt, Kriege durch sogenannte *Peace Games* zu ersetzen, in denen ausgewählte Soldaten gegeneinander antreten. Wie PUNISHMENT PARK ist auch THE GLADIATORS darum bemüht, den Stil einer Fernsehübertragung zu imitieren, was unter anderem bedingt durch die statische Kamera (Watkins 2016a), aber auch wegen des grundsätzlichen erzählerischen Aufbaus, weniger gut gelingt. Der (pseudo-)dokumentarische Charakter des Films und damit auch sein Potenzial, als «echt» wahrgenommen zu werden, ist weniger ausgeprägt als bei PUNISHMENT PARK.

53 PUNISHMENT PARK unterscheidet sich diesbezüglich deutlich von dem ähnlich gelagerten MAN BITES DOG/C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS (André Bonzel/Benoît Poelvoorde/Rémy Belvaux, BE 1993), in dem ein Filmteam einen Berufskiller bei seiner «Arbeit» begleitet. Zwar werden wir in beiden Fällen Zeuge schrecklicher Gewaltakte, bei MAN BITES DOG interagieren Killer und Filmteam aber von Anfang an. Der Protagonist begeht seine Morde nicht zuletzt deshalb, weil die Kamera ihn filmt, und am Ende gibt sich auch die Filmcrew einem Gewaltrausch hin. Für Watkins' Film spielt der Zusammenhang zwischen Gewalt und ihrer medialen Darstellung dagegen kaum eine Rolle. Die Ereignisse im Strafpark würden ohne Filmcrew nicht wesentlich anders ablaufen.

54 Nach Scott MacDonald, der die Rezeption von PUNISHMENT PARK untersucht hat, ist bei den Zuschauerinnen des Films allerdings oft eine gewisse Unsicherheit bezüglich des Status des Gezeigten zu beobachten: «Certain specific questions are usually asked [...] Probably the most frequent question is, «Are there really such places as punishment parks?» Generally, the questioner is fairly sure there are not, but needs to be reassured» (1979: 35).

ihren kontrafaktischen Prämissen implizierten unterscheidet» (ebd.: 84). Ob man dieser Kategorisierung nun zustimmt oder nicht – indem Vint den SF-Charakter von PUNISHMENT PARK betont, rückt sie ihn trotz des Begriffs ›Dokumentarfilm‹ wieder mehr in Richtung Fiktion, was mir plausibel erscheint. Wie Found-Footage-Horrorfilme verhandelt PUNISHMENT PARK nicht die Konventionen des Dokumentarfilms, sondern nutzt dessen Form, um der erzählten Geschichte mehr Unmittelbarkeit und Dringlichkeit zu verleihen. Was ihn von einem Genrefilm unterscheidet, ist die beißende Kritik, die aber anderer Art ist als bei einem typischen Mockumentary.

Ob man PUNISHMENT PARK eher als Mockumentary oder als Spielfilm versteht, der Film funktioniert auf jeden Fall anders als eine fiktive Dokumentation wie THE WAR GAME, der ein potenziell mögliches zukünftiges Ereignis in Szene setzt. Darin gleicht er utopischen Filmen wie ZEITGEIST: ADDENDUM. Der Status des Gezeigten mag nicht identisch sein, in beiden Fällen wird aber ein nicht-reales Szenario in quasi-dokumentarischer Weise mit dem Ziel inszeniert, das Publikum von dessen Plausibilität und Dringlichkeit zu überzeugen.

4 Semiopragmatisches

Aus den im vorangegangenen Kapitel gemachten Überlegungen zum Dokumentarfilm ergeben sich interessante Konsequenzen für die Utopietheorie; insbesondere Odins semiopragmatischer Ansatz erweist sich für eine Charakterisierung der Utopie als nützlich. Aufbauend auf den vorherigen Ausführungen werde ich im Folgenden eine Semiopragmatik der Utopie entwickeln und anschließend eine aktivierende Lektürewise einführen. Nach einem Einschub zu Propaganda sollen die so gewonnenen Erkenntnisse dann für die Analyse von ZEITGEIST: ADDENDUM fruchtbar gemacht werden.

4.1 Eine Semiopragmatik der Utopie

Die große Frage, mit der die Utopieforschung seit jeher ringt, ist, wie ernst es einem Text – respektive dessen Verfasserin – jeweils mit seiner neuen Gesellschaftsordnung ist. Ist die entworfene Utopie als politisches Programm gedacht, das eins zu eins umgesetzt werden soll, steht das Entwerfen eines kritischen Gegenbilds im Vordergrund, oder geht es dem Autor vor allem darum, eine unterhaltsame Geschichte zu erzählen? Wie in *Kapitel 1* dargelegt, tendiert die Forschung heute dazu, den Gegenbild-Charakter der Utopie hervorzuheben und die anderen Aspekte eher herunterzuspielen. Allerdings ist in jüngerer Zeit auch wieder die gegenläufige Tendenz zu beobachten, die Umsetzungsabsicht wieder mehr zu betonen (→ S. 59 f.). Wie stark Utopien zur Umsetzung drängen, lässt sich nicht allgemein beantworten, sondern variiert von Text zu Text. Letztlich sind aber immer alle drei Komponenten – die Kritik an der Gegenwart, der Gegenentwurf und der Impuls zur Umsetzung – in unterschiedlichem Maße vorhanden. Genau hier liegt das Eigentümliche des Genres, das – in Seebers Worten – seine Sonderstellung im Gattungssystem ausmacht.¹ Die Utopie ist stets mehr

1 Für Peter Ruppert erklärt dies auch das niedrige Ansehen, das literarische Utopien vielerorts genießen: «For if, on the one hand, we approach utopias as blueprints for social action, we find that most existing models are reductive, vague, and constraining. [...] If, on the other hand, we approach utopias as works of fantasy and imagination, we cannot help but be disappointed by what we find. For most readers, the basic texts of the genre are stereotypical and uninspiring. [...] Instead of an ambivalent and provocative no-place, readers find more often that utopia is a boring-place that sets out systematically to eliminate all doubt, conflict, drama, and complexity – the very qualities, in other words, that usually make the experience of reading an exciting and rewarding one» (1986: 10 f.).

als bloß Literatur oder Gesellschaftskritik oder politische Kampfschrift. Sie ist immer alles zusammen. H. G. Wells vergleicht die literarische Utopie in *A Modern Utopia* mit einem changierenden Gewebe, eine Formulierung, die Kenneth Roemer (2003) in seiner Studie zur Rezeption von *Looking Backward* aufgreift.

Aus semiopragmatischer Sicht lässt sich diese schillernde Qualität darauf zurückführen, dass die Utopie verschiedene Lektüremodi zulässt. Man kann die *Utopia* als geistreichen Jux, als treffende Gesellschaftsdiagnose oder als politisches Programm lesen. Mit Odin gesprochen: Man kann den fikionalisierenden, den dokumentarisierenden oder – und hier ergänze ich seine Liste der Modi – den *aktivierenden* Lektüremodus wählen. Mit aktivierend meine ich eine Lektüre, die dazu führt, dass die Leserin selbst aktiv wird, dass sie zum Beispiel eine Bewegung ins Leben ruft, einer Partei beitrifft, an einer Demonstration teilnimmt oder eine Organisation finanziell unterstützt (dazu mehr im folgenden Kapitel). Dabei müssen sich die verschiedenen Modi nicht gegenseitig ausschließen; ein Film oder Text kann parallel verschiedene Modi zulassen, respektive einen Modus je nach Passage unterschiedlich stark forcieren. Gewisse Modi müssen sogar gemeinsam auftreten. Der hier vorgeschlagene aktivierende Modus geht im Normalfall mit einer dokumentarisierenden Lektüre einher, setzt diese sogar voraus. Damit mich ein Text dazu bringt, politisch aktiv zu werden, müssen mich seine Diagnose und sein Gegenvorschlag überzeugen – bei einer rein fikionalisierenden Lektüre wäre das kaum möglich.²

Hilßnauer schlägt vor, die von Roscoe und Hight beschriebenen drei Stufen des Mockumentarys als mögliche Lektüremodi zu verstehen. Analog dazu ließen sich die in *Kapitel 1.4* aufgeführten sechs Funktionen der Utopie ebenfalls als Leseweisen auffassen. Obwohl Odin ausdrücklich die Möglichkeit vorsieht, sein Modell um weitere Modi zu ergänzen, möchte ich hier nicht für jede Schattierung des Genres einen eigenen Modus postulieren und mich stattdessen auf einen zusätzlichen – den aktivierenden – beschränken. Es lässt sich diskutieren, ob beispielsweise die Satire einen eigenen Lektüremodus darstellt, oder ob es sich dabei lediglich um eine besondere Färbung einer dokumentarisierenden Leseweise handelt; schließlich ist auch Satire nur dann wirkungsvoll, wenn man sie als adäquaten – gleichwohl zugespitzten und überzeichneten – Kommentar zur Realität

2 Auch Spielfilme können aktivierend wirken. Es gibt zahlreiche Spielfilme, deren Ziel es ist, auf soziale und politische Missstände aufmerksam zu machen und die Zuschauerin zu aktivieren. Dies setzt ebenfalls eine wenigstens partiell dokumentarisierende Lektüre voraus. Wenn das Gezeigte nicht als relevanter Kommentar zur Realität verstanden wird, kann der Film auch nicht aktivierend wirken.

versteht. Ähnliches gilt für die Warnfunktion der Dystopie: Man kann eine Dystopie als spannende Unterhaltung oder als beißenden Kommentar zur Gegenwart lesen; je nachdem, wie überzeugend dieser Kommentar ausfällt, ist auch die warnende beziehungsweise aktivierende Wirkung mehr oder weniger ausgeprägt. Ob man nun jede Funktion mit einem spezifischen Lektüremodus verknüpft oder sie als Folge unterschiedlicher Gewichtungen des fiktionalisierenden, dokumentarisierenden und aktivierenden Modus, also als unterschiedliche Mischungen dieser drei Lektüremodi versteht, scheint mir sekundär. Das grundlegende Prinzip bleibt dasselbe.

Eine Aktivierung kann unterschiedlich intensiv respektive folgenreich sein. Man kann als Leserin mit der formulierten Kritik einig gehen, den utopischen Gesellschaftsentwurf aber nur als Gedankenanstoß annehmen, als Hinweis darauf, dass Alternativen zur Gegenwart denkbar sind. Man kann ihn aber auch in weitaus radikalerer Weise als politisches Programm verstehen, das es mehr oder weniger treu umzusetzen gilt. Damit dies geschieht, reicht es nicht, bloß die kritischen Passagen dokumentarisierend zu lesen und sie als zutreffend einzuschätzen. Darüber hinaus muss auch der Gegenentwurf als plausibler Vorschlag wahrgenommen werden, was seitens des Textes eine entschieden stärkere Überzeugungsleistung voraussetzt. Die Chance, dass man beim Benennen politischer und sozialer Missstände einen gemeinsamen Nenner findet, ist deutlich größer als beim Finden möglicher Lösungen. Nimmt man die utopische Gesellschaftsordnung primär als Gedankenexperiment wahr, wird man in ihr kaum eine brauchbare politische Alternative sehen. Damit dies geschieht, muss wie bei der fiktiven Dokumentation eine Faktualisierung stattfinden, die dazu führt, dass die utopische Ordnung ihren fiktiven Status bis zu einem gewissen Grad abstreift und als ernst zu nehmendes Konzept erscheint.

Die Tatsache, dass in einem utopischen Text verschiedene Lektüremodi angelegt sind, bedeutet wohlverstanden nicht, dass jede Lektüre gleichermaßen gerechtfertigt ist. Odin plädiert nicht für vollkommene Beliebbarkeit, sondern geht davon aus, dass ein Text normalerweise einen bestimmten Lektüremodus vorgibt. Just im Falle der *Utopia* ist der intendierte Lektüremodus aber alles andere als einfach zu bestimmen. Wenn Peter New feststellt, der Leser der *Utopia* «is in fact quite deliberately made radically unsure how to respond» (1985: 12), sagt er damit nichts anderes, als dass die zahlreichen Wortspiele und ironischen Wendungen des Textes eine eindeutige – oder zumindest offensichtliche – Programmierung im Sinne Odins verhindern.

Dennoch lassen sich manche Leseweisen besser durch den Text rechtfertigen als andere. Wer Morus' Schrift wie zum Beispiel Vasco de Quiroga als politisch-soziales Programm versteht, das es in der Realität umsetzen

gilt (→ S. 66), faktualisiert die Beschreibung der Insel Utopia und nimmt eine entschieden aktivierende Lektüre vor. Damit begeht er eine Fehllektüre, aber es ist eine Fehllektüre, die sich aus semiopragmatischer Sicht durchaus erklären lässt. Einerseits fehlte de Quiroga offensichtlich der geistesgeschichtliche Kontext, der beim ursprünglichen humanistischen Leserkreis gegeben war, andererseits ist auch eine aktivierende Lektüre bis zu einem gewissen Grad im Text angelegt. Nimmt man die formulierte Kritik an und akzeptiert den skizzierten Staat als ernsthaften Gegenentwurf, so ist es bis zu einer aktivierenden Lektüre kein allzu großer Schritt mehr. Entscheidend ist dann, ob man die zahlreichen Fiktions- und Ironiesignale korrekt deutet und davon ausgehend eine Kombination aus dokumentarisierendem und fiktionalisierendem Modus wählt, wobei Letzterer einer aktivierenden Lektüre klar im Wege steht.

Der Humanistenkreis um Morus war – das zeigen die Begleitbriefe der *Utopia* – in der Lage, die Signale richtig zu deuten (Honke 1985: 168). Wie Michael Dominik Hagel feststellt, sind in der Rezeption der *Utopia* aber schon früh verschiedene Muster zu beobachten, die auf unterschiedliche Lektürewesen schließen lassen. Einerseits setzt schon bald eine «Tradition des satirischen Umgangs mit Morus' Entwurf» ein (2016: 107); so spielt François Rabelais verschiedentlich auf die *Utopia* an, belässt es aber bei der Übernahme einzelner Versatzstücke. Morus' Text wird von Rabelais weniger als Gesellschaftskritik und schon gar nicht als Aktionsprogramm behandelt, sondern eher als Fundus humoristisch-satirischer Einfälle. Ähnlich vollzieht sich die Bezugnahme im 1597 erschienenen *Lalebuch*, der ersten Sammlung von Schildbürger-Erzählungen. Wie man dem Titelblatt entnehmen kann, ist Laleburg, die Heimatstadt der Schildbürger, in «Misnopotamia hinter Utopia gelegen» (Abb. 14). Morus' Insel wird hier «wie eine feste mythologische oder historische Größe zitiert» (ebd.), die politische Dimension des Textes geht dabei aber weitgehend verloren.

Fast gleichzeitig wird die *Utopia* andernorts als ernsthafter Beitrag zu einer politisch-philosophischen Diskussion verstanden und in verschiedenen Staatsbeschreibungen angeführt. Den Autoren, die sich auf Morus' Text beziehen, ist dabei bewusst, dass dieser von einem fiktiven Staatswesen spricht; dennoch wird sein Werk als beachtenswerter Denkanstoß zur Frage der besten Staatsverfassung wahrgenommen. Der fiktionale Charakter des Textes ist dabei nicht weiter von Belang. In diesem Zusammenhang zeigt sich einmal mehr, wie paratextuelle Signale und generell der Kontext, in dem ein Text rezipiert wird, die Wahl des Lektüremodus beeinflussen können. So verzichtet die erste deutsche Übersetzung der *Utopia*, die 1524 in Basel erscheint, auf das erste Buch, beschränkt sich also ganz auf die Beschreibung der Insel Utopia und lässt die Bezüge auf die Situation in



14 Das Titelblatt einer undatierten späteren Ausgabe des *Lalebuch*

England sowie das kunstvolle Spiel mit Authentifizierungs- und Fiktionsignalen weg. Gewidmet ist diese Ausgabe dem Bürgermeister und dem Rat der Stadt Basel. Der Text richtet sich somit nicht mehr an einen kleinen Zirkel von Humanisten, sondern an «politische Funktionäre» (ebd.: 108), was einer «Ausweitung der Wirkungszone» (ebd.) gleichkommt. Eine ähnliche Verschiebung lässt sich bei der ersten italienischen Übersetzung beobachten: Nach ihrer Veröffentlichung im Jahr 1548 erscheint diese Fassung 1561 ein weiteres Mal in einer Sammlung von Staatsbeschreibungen. Morus' Darstellung der Insel Utopia, an deren Nicht-Realität für den Herausgeber kein Zweifel besteht, steht nun gleichberechtigt neben der Beschreibung realer Staaten wie dem römischen Kirchenstaat, Frankreich, England oder der Türkei (ebd.: 108 ff.). Die *Utopia* erscheint damit in einem neuen Rezeptionskontext, der zwar auf die Realität bezogen ist – es geht um Fragen der Staatsführung –, in dem die Fiktivität der Insel Utopia aber keine Rolle spielt. Obwohl der nichtfaktuale Charakter des Textes erkannt wird, lädt

der Kontext, in dem dieser erscheint, nicht zu einer fiktionalisierenden Lektüre ein, denn die Beschreibung des fiktiven Staates wird nicht als Teil einer Erzählung, sondern als ernst zu nehmender Kommentar zur Realität verstanden.³

In der Rezeption der *Utopia* lassen sich somit praktisch von Anfang an fiktionalisierende, dokumentarisierende und aktivierende Lektüren nachweisen. Dies ist einerseits zweifellos der Komplexität des Textes geschuldet, dessen vielschichtige Anlage unterschiedliche Lektüren geradezu provoziert. Hinzu kommt, dass Morus' Werk in seiner konkreten Erscheinung als Buch historisch unterschiedliche Formen annahm. Das Begleitmaterial der drei zu Lebzeiten des Autors veröffentlichten Fassungen variierte von Ausgabe zu Ausgabe, und spätere Auflagen und Übersetzungen unterschieden sich teilweise drastisch. Gary Saul Morson meint, «that the readers who have disagreed about the nature and meaning of *Utopia* may literally have read different works» (1981: 165). Wenn sich eine Ausgabe wie die erste deutsche Übersetzung auf das zweite Buch beschränkt, ist Morsons Einschätzung zweifellos zutreffend. Was immer seine Intention gewesen sein mag, die ersten deutschen Leser lasen nicht das Buch, das Morus geschrieben hatte. Dabei sind weitreichende Eingriffe wie bei der deutschen Erstausgabe in der Publikationsgeschichte der *Utopia* keineswegs selten. Vielmehr bilden Ausgaben wie die der *Yale Edition of the Complete Works of St. Thomas More*, die alle Parerga enthalten, die große Ausnahme (wobei diese Fassung, gerade weil sie so vollständig ist, keiner historischen Ausgabe entspricht, sondern das Werk der beiden Herausgeber ist; Morson 1981: 165).

Die unterschiedlichen Gewichtungen zeigen sich auch in den Texten, die aus heutiger Sicht das von Morus begründete Genre weiterführen. Kaspar Stiblin 1555 in lateinischer Sprache erschienener *Commentariolus de Eudaemonensium Republica* folgt im Aufbau der *Utopia*, im «Unterschied zu More geht aber Stiblin die selbstironische Distanz zum eigenen Idealstaatsentwurf völlig ab» (Kuon 1987: 4). Campanellas *Civitas Solis* und Bacons *Atlantis Nova*, die gemeinsam mit der *Utopia* so etwas wie den Grundstock der klassischen Utopie bilden – das heißt die beiden Werke

3 Fiktionalisierung setzt bei Odin immer Fiktivisierung, das heißt die Konstruktion eines fiktiven Enunziators, voraus; diese ist nicht gegeben, wenn die *Utopia* primär als politisch-philosophisches Traktat verstanden und Morus in eine Ahnenlinie mit Autoren wie Platon gesetzt wird, wie es in den genannten Beispielen der Fall ist. Als Enunziator erscheint nun Morus selbst. Dies gilt erst recht, wenn das erste Buch wie bei der deutschen Erstausgabe fehlt. Die komplizierte Erzählanlage und die Herausgeberfiktion fallen weg, und die Beschreibung des utopischen Staates wird zur Aussage des – realen – Thomas Morus.

sind neben der *Utopia* die mit Abstand am häufigsten analysierten frühen Vertreter des Genres –, setzen ebenfalls unterschiedliche Schwerpunkte und rücken jeweils andere Lektüremodi in den Vordergrund. Campanellas Text ist primär allegorisch intendiert (Kuon 1986: 135–198), während die vollendeten Teile von Bacons Utopie durchaus programmatisch gedacht sind, dabei aber vor allem den Wissenschaftsbetrieb und weniger soziale Fragen behandeln.

Die Frage, *wie* Utopien gelesen werden und *was* sie bei ihren Leserinnen bewirken – und umgekehrt –, ist nicht neu. Die ausführlichste und avancierteste Studie auf diesem Gebiet ist Kenneth Roemers *Utopian Audiences*.⁴ Roemer rekonstruiert anhand historischer Quellen wie Rezensionen, Nachfolge-Romanen und anderer Reaktionen sowie mittels Befragung von insgesamt 733 Leserinnen unterschiedliche Lektüren von Bellamys *Looking Backward*. Dabei wird deutlich, dass verschiedene Aspekte des Textes je nach – historischem, sozialem, politischem etc. – Hintergrund der Leser zu anderen Lektüren führen. Besonders aufschlussreich sind Roemers Ausführungen zum «ersten Leser des Romans», dem Autor selbst. Als Bellamy mit der Arbeit an *Looking Backward* begann, hatte er nicht vor, eine politische Kampfschrift zu verfassen. Während des Schreibens und insbesondere nach der Veröffentlichung, als das Buch immer mehr Anklang fand, veränderte sich seine Haltung aber, und der politische und aktivistische Aspekt rückte immer mehr in den Vordergrund. Entsprechend betonte er diesen in Neuauflagen und öffentlichen Äußerungen zusehends.

When he [Bellamy] began composing *Looking Backward*, utopia was an open-ended book formed in fantasy and crafted with literary tools. As he wrote and spoke during the 1890s, Bellamy conceived of himself as having moved beyond literary nowheres. Now the world was his text, and reading it meant dynamic interactions with municipal and state governments and the creation of political parties. (Roemer 2003: 132)

Das Beispiel von Bellamy illustriert, wie sich die Lektüre sogar beim Autor selbst sukzessive wandeln kann – in seinem Fall von einer primär fiktionalisierenden zu einer dokumentarisierenden und aktivistischen. Roemers ausführliche Analysen sind dabei deutlich differenzierter als mein eher schematisches Modell. Das liegt nicht zuletzt daran, dass Roemer die Reaktionen realer Leser untersucht, während die Semiopragmatik in letzter Konsequenz immer vom Text ausgeht. Zwar kommt der Zuschauerin bei

4 Peter Ruppert (1986) untersucht ebenfalls die Interaktion zwischen Text und Leserin; während Roemer aber empirische Leserforschung betreibt, ist Rupperts Vorgehen textbasiert und geht von einer durch den Text konstruierten Leserin aus; siehe auch Seeber (2003e), Roemer (2007).

Odin eine zentrale Rolle zu, doch betreibt er – wie auch ich in dieser Studie – keine empirische Zuschauerforschung. Bei allen Unterschieden stehen die beiden Ansätze aber nicht im Widerspruch zueinander, sondern gehen – auf unterschiedlichen Abstraktionsebenen – von ähnlichen Annahmen aus. Utopien halten sehr unterschiedliche Lektüremodi bereit, die das Publikum übernehmen oder ignorieren kann.

4.2 Aktivierende Lektüren

Dass uns fiktionale und nichtfiktionale Filme berühren, aufwühlen und bewegen können, ist schon fast eine Plattitüde. Wir schauen uns Filme ja unter anderem deshalb an, weil wir uns von ihnen eine emotionale Erfahrung versprechen. Doch gibt es sehr verschiedene Arten, wie uns ein Film berühren kann. Wer am Ende von *TITANIC* schluchzend im Kinossessel sitzt, wurde von der tragischen Liebesgeschichte Jacks und Roses in hohem Maße ergriffen, aber freilich nicht in der spezifischen Weise, um die es mir hier geht.

Denn neben Filmen, die uns als Zuschauer emotional berühren, aber keine Aktivitäten in Gang setzen, die über das bloße Filmerlebnis hinausreichen, existiert eine breite Palette von Werken, die sich in irgendeiner Form als aktive – und aktivierende – Intervention in die Wirklichkeit verstehen, die nicht bloß Missstände anprangern, sondern die Zuschauerin dazu bringen wollen, die Sichtweise des Films zu übernehmen und darauf aufbauend selbst aktiv zu werden. In der wissenschaftlichen Literatur werden für Filme dieses Typus unterschiedliche Begriffe verwendet, unter anderem «political documentary» (King 1981), «radical documentary» (Georgakas 1984), «committed documentary» (La Rochelle 1984, Waugh 1984a), «independent film» (Zimmermann 2000) oder «Bewegungs- oder Protestfilm» (Blachut/Andreas 2014: 131).⁵ Diese Bezeichnungen sind nicht alle synonym, und es soll hier nicht der Eindruck entstehen, dass die genannten Autorinnen – und noch zahlreiche andere – alle vom Gleichen sprechen. Nicht nur unterscheiden sich die jeweils untersuchten Korpora beträchtlich, die verschiedenen Konzepte gehen zudem von teilweise unterschiedlichen theoretischen Prämissen aus – etwa in der Frage, wie sie *Politik* und *Aktivismus* konzeptionell fassen.

Bei allen Unterschieden sind sich die Autoren darin einig, dass dem Film in der politisch-gesellschaftlichen Auseinandersetzung eine wichtige Rolle als Kommunikationsmittel zukommt. Filme, so die weit verbreitete

5 Siehe zum Bewegungsfilm auch Zutavern (2015).

Überzeugung, eignen sich dazu, sich Gehör zu verschaffen und Mitstreiterinnen für das eigene Anliegen zu gewinnen (die Frage, inwieweit das tatsächlich geschieht, werde ich zum Schluss dieses Kapitels kurz streifen). Damit ein Film eine derartige Wirkung entfalten kann, muss er im *aktivierenden Modus* rezipiert werden. Wenn ich im Folgenden von *aktivistischen Filmen* spreche, so meine ich damit jede Art von Film, der die Möglichkeit einer aktivierenden Lektüre bietet. Dies kann auf sehr unterschiedliche Weise geschehen; eine simple Form ist die direkte Aufforderung, die Dinge selbst anzupacken, wie es etwa am Ende der Öko-Dokumentarfilme *AN INCONVENIENT TRUTH* (Davis Guggenheim, US 2006) und *THE COVE* (Louie Psihoyos, US 2009) geschieht. In beiden Fällen werden dem Zuschauer zu Beginn des Abspanns konkrete Maßnahmen vorgeschlagen, wie er mithelfen kann, die zuvor gezeigten Übel – im einen Fall den Klimawandel, im anderen die Jagd auf Wale und Delfine – zu bekämpfen. *AN INCONVENIENT TRUTH* wartet mit einer ganzen Liste von Empfehlungen auf, was der einzelne Zuschauer gegen die Klimaerwärmung tun kann. Aufgeführt sind unter anderem «Buy energy efficient appliances & lightbulbs», «Recycle», «When you can, walk or ride a bicycle», «Plant trees, lots of trees», «Speak up in your community», «Insist that America freeze CO2 emissions», «If you believe in prayer, pray that people will find the strength to change», «Learn as much as you can about the climate crisis» und «Then put your knowledge into action».

Die vorgeschlagenen Maßnahmen reichen somit von primär symbolischen Handlungen wie Beten über einfache Schritte wie Recycling bis zum weitreichenden, aber auch ziemlich vagen «put your knowledge into action». Nicht ganz unerwartet hat diese Art von Aktivismus ihre Kritiker. Ein Vorwurf, den sich *AN INCONVENIENT TRUTH* und ähnlich gelagerte Filme und Initiativen immer wieder gefallen lassen müssen, ist, dass etwa das Pflanzen von Bäumen wenig mehr als ein symbolischer Akt sei, der vor allem dazu diene, das eigene schlechte Gewissen zu beruhigen, darüber hinaus aber wenig bewirke. Von einer radikaleren Position aus könnte man *AN INCONVENIENT TRUTH* zudem vorwerfen, dass er das Problem nicht bei der Wurzel packt und darauf eingeht, inwiefern die Klimaerwärmung eine fast zwingende Folgeerscheinung des kapitalistischen Wirtschaftssystems ist. Was Regisseur Davis Guggenheim und sein Protagonist Al Gore in ihrem Film inszenieren, ist in den Augen mancher Kritikerinnen nur Show und der Aktivismus, den sie initiieren wollen, mithin eine Lifestyle-Attitüde und kein ernsthaftes politisches Engagement.

Diese Kritikpunkte mögen bis zu einem gewissen Grad berechtigt sein, doch ist in unserem Zusammenhang unerheblich, ob die Aktionen, die ein Film auslöst, politisch wirksam sind oder nicht, ob sie Ausdruck echter

Progressivität sind oder im Gegenteil den Status quo zementieren. Mein Aktivismusverständnis ist gewissermaßen agnostisch: Es geht mir nicht um eine bestimmte Form des politischen Widerstands, sondern darum dass Filme überhaupt aktivierend wirken *können*. Das Pflanzen eines Baums ist in den seltensten Fällen ein Akt politischer Subversion, doch scheint es mir für mein Vorhaben entscheidender, dass es überhaupt Filme gibt, die ihr Publikum dazu bringen, Bäume zu pflanzen – oder vielmehr: die eine Leseweise anbieten, die dazu führen kann, dass Zuschauerinnen Bäume pflanzen.

Aktivismus im hier verwendeten Sinne ist nicht dem Dokumentarfilm vorbehalten. So informiert beispielsweise am Ende von JFK ein Lauftext den Zuschauer darüber, dass die Akten zur Ermordung Kennedys bis 2029 unter Verschluss sind. Der Text endet mit den Zeilen

WHAT IS PAST IS PROLOGUE

DEDICATED TO THE YOUNG IN WHOSE SPIRIT THE SEARCH FOR TRUTHS MARCHES ON

Auch wenn diese Passage die Zuschauerin nicht explizit auffordert, selbst politisch aktiv zu werden, so ist sie doch ein unmissverständlicher Aufruf, die Geschichte nicht ruhen zu lassen und der offiziellen Darstellung des Kennedy-Attentats zu misstrauen. Dass dieser Appell wirkungsvoll war, zeigt ein für die Videoauswertung hinzugefügter Zusatz:

As a result of this film, Congress in 1992 passed legislation to appoint a panel to review all files and determine which ones would be made available to the American public.

Obwohl es aktivistische Spielfilme gibt, kommt dem nichtfiktionalen Film in diesem Kontext eine besondere Bedeutung zu – aktivistische Filme sind in der großen Mehrheit dokumentarisch.

Gerade auch die Agitation politischer Thesen aus dem Inneren der Konflikte, von den beteiligten Parteien *nach* außen, kommt, wenn sie sich des Mediums Film bedient, nur selten ohne die Legitimation dokumentarischer Verfahren aus. (Blachut/Andreas 2014: 131)

Das liegt nicht nur daran, dass Spielfilme in der Produktion aufwendiger und somit gerade für kleine oder politisch marginale Gruppen nur schwer finanzierbar sind, sondern auch an dokumentarfilmspezifischen Wirkungsweisen.

Gemeinhin wird der Spielfilm als emotionale und emotionalisierende Form verstanden, während vom Dokumentarfilm ein nüchtern-sachlicher Nimbus ausgeht. Nichols hat in diesem Zusammenhang den oft zitierten

Begriff der «discourses of sobriety» (2010: 36) geprägt. Dirk Eitzen dagegen ist der Ansicht, dass der Dokumentarfilm eine besonders starke emotionalisierende Wirkungsweise besitzt, die dem Spielfilm nicht zur Verfügung steht.⁶

Eitzen bezieht sich zwar nicht auf Odin, geht aber wie dieser davon aus, dass der Dokumentarfilm mit einem «particular mode of response» (Eitzen 2005: 184) verbunden ist und dass die Wahl dieses Modus durch das Zusammenspiel (film-)textueller Merkmale und des pragmatischen Kontexts bestimmt wird. Der dokumentarfilmspezifische «mode of response» zeichnet sich auch für ihn dadurch aus, dass wir das Gezeigte nicht als bloßes Spiel, sondern als «authentisch», als «echt» wahrnehmen. Dies hat zur Folge, dass wir auf die Darstellung von Unrecht oder Gewalttaten besonders stark reagieren. Zwar können uns gewalttätige Szenen auch im Spielfilm aufwühlen und verstören, im Dokumentarfilm aber haben entsprechende Handlungen, da sie Teil unserer Welt sind, eine andere Wirkung – sie lösen in uns den Wunsch aus, in das Geschehen einzugreifen. Diesbezüglich reagieren wir als Filmzuschauerinnen mehr oder weniger gleich wie im Alltag – Eitzen spricht vom «realm of ordinary consequences» (ebd.: 192). Wenn wir etwa auf der Straße Zeuge werden, wie jemand einen anderen Menschen misshandelt, sehen wir nicht gleichgültig zu. Selbst wenn wir nicht dazwischen gehen – was viele Gründe haben kann –, ergreift uns dennoch das Gefühl, dass man eingreifen *müsste*. Dieses Verlangen zu intervenieren beschreibt Eitzen als unmittelbare körperliche Reaktion, auf die wir nur begrenzt Einfluss haben und die sich beim Schauen eines Dokumentarfilms in ähnlicher Weise einstellen kann wie in der Realität. Bei einem Spielfilm können wir zwar mit den Figuren mitfiebern, wir fühlen aber nicht in gleicher Weise den Drang, in das Geschehen einzugreifen.

Eitzen spricht ausdrücklich nicht von einem Impuls zu intervenieren, da es in seinen Augen weniger darum geht, dass die Zuschauerin tatsächlich eingreifen will, sondern dass ihr der Drang, eingreifen zu wollen, bewusst

6 Auch Spielfilme – insbesondere zu historischen Themen – bedienen sich oft dokumentarischen Materials, um ihren Authentizitätsanspruch zu unterstreichen und einer zu mindest teilweise dokumentarisierenden Lektüre Vorschub zu leisten. Dass dieses Vorgehen zu problematischen Ergebnissen führen kann, zeigt JFK exemplarisch. Oliver Stones Film vermischt in zentralen Sequenzen Spielszenen, authentisches Archivmaterial und in dokumentarischem Look gedrehte nachgestellte Szenen, um «nachzuweisen», dass Kennedy das Opfer einer Verschwörung war. Von der zeitgenössischen Kritik wurde bemängelt, dass es für das Publikum praktisch unmöglich sei, den Ursprung des verwendeten Materials zu beurteilen. Aus semiopragmatischer Sicht liegt das Problem des Films darin, dass er in den fraglichen Sequenzen zu einer dokumentarisierenden Lektüre einlädt, ohne den unterschiedlichen Status der gezeigten Bilder eindeutig zu markieren.

wird. Seine eigene Reaktion auf eine Szene in einem Dokumentarfilm, in dem ein Hund von Artgenossen angegriffen wird, beschreibt Eitzen folgendermaßen:

I really had no inclination to throw rocks at the movie screen. What I experienced was a bit more remote: an awareness of an inclination to intervene, had that been possible. In other words, it was an *emotion* – a recognition of my body's disposition toward what I was seeing – not an impulse to actually act. It is more accurate, therefore, to call it a *disposition* to intervene rather than an impulse. (Eitzen 2005: 190)

In Anlehnung an Nichols' «discourses of sobriety» bezeichnet Eitzen den Dokumentarfilm als «a *discourse of consequence*» (ebd.: 192); er ist Teil unserer Welt, in der Handlungen Folgen haben. Hierin liegt der «peculiar appeal» der Gattung, wobei Eitzen «appeal» ganz bewusst im doppelten Sinne des Wortes versteht – als besonderen *Reiz* wie auch als *Aufruf*. In seinen Augen sind im Dokumentarfilm beide Bedeutungen eng miteinander verknüpft. Die Attraktivität der Gattung liegt just in der Tatsache, dass ihre Vertreter mit einem Anliegen an uns herantreten – und umgekehrt. Die vom Zuschauer empfundene Neigung einzugreifen macht den Dokumentarfilm zum wirkungsvollen Mobilisierungsinstrument:

This disposition is part of the distinctive impact of documentaries. Many documentaries take advantage of it by openly inviting us to take action – to write our senators, change our minds, express our opinions, or at the very least, to pay special attention and feel special concern while watching the film. (ebd.: 190)

Um an die vorangegangenen Überlegungen anzuknüpfen: Eine aktivierende Lektüre erfolgt dann, wenn ich als Zuschauer die von Eitzen beschriebene Neigung einzugreifen verspüre.

Eitzens Konzept lässt sich mit den in *Kapitel 3.3* gemachten Beobachtungen zu den fiktiven Dokumentationen verbinden; diese zeigen zwar nicht, was ist, sondern was *sein könnte*; das Gefühl, eigentlich intervenieren zu müssen, ist aber ebenfalls gegeben. In gewissem Sinne ist die Dringlichkeit sogar noch höher, denn während der klassische Dokumentarfilm immer nur zeigen kann, was bereits geschehen ist – und sich somit nicht mehr ändern lässt –, sind die von einer fiktiven Dokumentation gezeigten Ereignisse noch abwendbar. Paul Ward, der vom *conditional tense documentary* spricht und damit etwas Ähnliches wie Hißnauer mit der fiktiven Dokumentation meint, sieht in dieser Form einen «call to (social) action» (2006: 275), also die Intention, das Publikum zu aktivieren.

Eine aktivierende Lektüre muss nicht unbedingt konkrete Handlungen auslösen. Eitzen selbst macht auf einen interessanten Widerspruch in

der Wirkung der von ihm beschriebenen Filme aufmerksam: Wenn uns ein Dokumentarfilm empört und wir am liebsten eingreifen würden, geht diese an sich unangenehme Reaktion jeweils mit einem durchaus befriedigenden Gefühl moralischer Überlegenheit einher. Indem wir das Unrecht erkennen, fühlen wir uns auch ein Stück weit darüber erhaben. Und je ernster und gewichtiger der verhandelte Sachverhalt ist, desto wichtiger fühlen wir uns dabei. Zwischen Publikum und Film stellt sich eine Art herablassende Komplizenschaft ein; gemeinsam weiß man sich all jenen überlegen, die sich der im Film angesprochenen Problematik nicht bewusst sind. Dieser «sense of superiority» (Eitzen 2005: 195) kann aber umschlagen; «it can trigger a defensive reaction from viewers or sympathy for those who are looked down upon» (ebd.). In diesem Fall ist es mit der aktivierenden Wirkung ebenfalls nicht weit her. Die breite Wirkung eines Films wie *AN INCONVENIENT TRUTH* – aber auch die gegen ihn gerichtete Kritik – dürfte mit diesem Mechanismus zusammenhängen. Was den Film attraktiv macht, ist nicht zuletzt die Gewissheit, dass man als Zuschauerin zu den «Guten» gehört. Für die Kritiker liegt seine Gefahr dagegen just darin, dass das Publikum es bei diesem Gefühl selbstgefälliger Zufriedenheit belässt und keine politischen oder persönlichen Konsequenzen daraus zieht.⁷

Für Eitzen definiert sich der Dokumentarfilm durch diese besondere Form der Zuschauerreaktion; folgt man seinem Ansatz, würde das bedeuten, dass wir Dokumentarfilme immer im aktivierenden Modus rezipieren, dass dokumentarisierende und aktivierende Lektüre stets einhergehen. Dies stimmt so absolut natürlich nicht; wenn wir einen Film im dokumentarisierenden Modus schauen und ihn als Aussage zur realen Welt verstehen, ist die von Eitzen beschriebene emotionale Reaktion zwar potenziell angelegt, es gibt aber zahlreiche Dokumentarfilme, die dieses Register nicht bedienen. Eitzen konzentriert sich auf Filme, die soziale und politische Themen verhandeln, längst nicht alle Dokumentarfilme tun dies aber. Als ein Beispiel unter vielen sei hier *PIANOMANIA* (Robert Cibis/Lilian Franck, AT/DE 2009) genannt, ein Porträt des Klavierstimmers Stefan Knüpfer. *PIANOMANIA* ist ein sehr unterhaltsamer Dokumentarfilm, der faszinierende Einblicke in einen wenig bekannten Beruf gibt, der von Eitzen beschriebene «peculiar appeal» ist in dem Film aber kaum auszumachen. Diesbezüglich ist *PIANOMANIA* keineswegs außergewöhnlich, generell las-

7 Daneben gibt es noch Kritikerinnen, welche die Schlussfolgerungen des Films grundsätzlich in Zweifel ziehen. Dieser Teil des Publikums liest den Film ebenfalls dokumentarisch, hält seine Aussagen aber für größtenteils falsch. Eine aktivierende Lektüre wird damit blockiert. Für eine auf Eitzens Überlegungen aufbauende Analyse von *AN INCONVENIENT TRUTH* siehe Weik von Mossner (2014).

sen Porträts – insbesondere von Künstlerinnen – die für Eitzen essenzielle Aktivierung des Zuschauers oft vermissen.

Obwohl Eitzens «peculiar appeal» nicht von allen Dokumentarfilmen ausgeht – und dieser somit auch nicht zur Definition der Gattung taugt –, handelt es sich hierbei doch um eine grundlegende Wirkungsweise des aktivistischen Dokumentarfilms. Weil der Film Missstände in der realen Welt zeigt, bewirkt er beim Publikum eine «felt inclination to intervene» (Eitzen 2005: 190). Mit der Befriedigung, die mit diesem Drang einhergeht, scheint mir Eitzen zudem eine wichtige emotionale Komponente zu beschreiben. Als Zuschauer ziehe ich Genuss aus dem Wissen, auf der richtigen Seite zu stehen.

Eitzens Charakterisierung entbehrt nicht einer gewissen Polemik. Für ihn besteht kein grundlegender Unterschied darin, ob sich ein Zuschauer von *AN INCONVENIENT TRUTH* lediglich gut dabei fühlt, dass er es besser weiß als all die Umweltsünder, ansonsten aber nicht weiter aktiv wird, ob er einen Baum pflanzt oder sich politisch engagiert. Befürworterinnen des aktivistischen Kinos dürften mit dieser Einschätzung kaum einverstanden sein. Man kann Eitzens Einschätzung aber auch ins Positive wenden und hervorheben, dass sich die aktivierende Wirkung eines Films bei ihm nicht zwangsläufig in konkreten Handlungen zeigen muss. Die inhaltliche Auseinandersetzung, die mit dem gefühlten Drang zur Intervention einhergeht, ist ebenfalls eine Form der Aktivierung, eine im Vergleich zu konkreten politischen Handlungen schwache, rein imaginativ-intellektuelle, nichtsdestotrotz aber eine Weise, in der der Film auf die Haltung der Zuschauerin einwirkt.

Obwohl sich dieser Punkt diskutieren lässt, folge ich Eitzen grundsätzlich bei der Definition des aktivistischen Dokumentarfilms. Für meine Zwecke ist nicht entscheidend, ob und wie die Zuschauerinnen konkret handeln, sondern dass der Film die Möglichkeit einer aktivierenden Lektüre anbietet. Für die Einzelne und deren Umwelt macht es zweifellos einen Unterschied, ob sie nach dem Schauen eines Films einen Baum pflanzt, sich mit dem Thema des Films vertieft auseinandersetzt oder lediglich die eigene Überlegenheit genießt; eine aktivierende Lektüre ist aber in allen Fällen gegeben. Deren konkrete Folgen hängen von der individuellen Zuschauerin ab sowie vom Kontext, in dem diese den Film schaut.

4.3 Propagandistisches

Bevor ich zum eigentlichen Thema zurückkehre, gehe ich noch auf den Propagandafilm ein, von dem bereits kurz die Rede war (→ S. 109). Die folgenden Ausführungen stehen nur bedingt mit den vorangegangenen Überlegungen zur Semiopragmatik in Zusammenhang; da aktivistischer Film und Propagandafilm aber nahe beieinander liegen, bietet sich dieser kurze Einschub an. Ziel dieses Kapitels ist es, die Beziehungen zwischen Utopie, Propaganda- und Dokumentarfilm auf einer allgemeineren Ebene zu beleuchten; eine detaillierte Analyse einzelner utopischer Propagandafilme wird in *Kapitel 6* erfolgen.

Propaganda ist zwar weitaus gründlicher erforscht als Aktivismus, eine größere begriffliche Klarheit herrscht deswegen aber nicht. Dabei ist die Grundbedeutung von ‚Propaganda‘ eigentlich wenig problematisch: Propagandafilme sind darauf angelegt, das Publikum von etwas zu überzeugen, sollen eine Gesinnung verbreiten, für oder gegen jemanden respektive etwas mobilisieren. Über diese Minimaldefinition hinaus herrscht aber wenig Konsens. Vor allem zwei Punkte sind umstritten. Zum einen geht es um die Frage, wie fokussiert die Beeinflussung sein muss. Kann von Propaganda nur dann die Rede sein, wenn sie sich auf ein konkretes politisches Ziel respektive einen Gegner richtet, oder muss der Begriff weiter gefasst werden? Gerhard Maletzke versteht Propaganda in einer oft zitierten Definition als *«geplante Versuche [...], durch Kommunikation die Meinung, Attitüden, Verhaltensweisen von Zielgruppen unter politischer Zielsetzung zu beeinflussen»* (1972: 157), womit praktisch jede Form von politischer Kommunikation gemeint sein kann. Andere Autorinnen fassen das Konzept deutlich enger und sehen darin primär eine Waffe im politischen Kampf *«produced within contexts of historically specific struggles against an ‹outside› enemy»* (Ellsworth 1991: 47).⁸ Propaganda wird damit weitgehend auf Kriegspropaganda reduziert.

Auf einer anderen Ebene ist die Frage angesiedelt, ob das Konzept per se negativ konnotiert sein muss. Historisch und kulturell gibt es diesbezüglich ebenfalls große Unterschiede. So wurde Propaganda Ende des 19. Jahrhunderts in der deutschen Arbeiterbewegung als etwas Positives verstanden, nämlich als Aufklärung und theoretische Schulung, eine Auffassung, die später auch in den sozialistischen Staaten vorherrschte (Bussemer 2005: 25 f.). Für die zionistischen Filmemacher, von denen in *Kapitel 6.3* die Rede sein wird, war der Begriff ebenfalls nicht ausschließlich negativ belegt. Heute dagegen dominiert im deutschen Sprachraum,

8 Siehe auch Neale (1977)



15 Die Titelsequenz von
DER EWIGE JUDE

wohl primär als Reaktion auf die Propaganda der Nationalsozialisten, auf die sich die deutsche Forschung lange konzentrierte, ein Verständnis, das unter Propaganda irreführende und demagogische Beeinflussung versteht.⁹

Je nachdem, wie Propaganda gewertet wird, gestaltet sich auch das Verhältnis zum Dokumentarfilm anders. Vielerorts werden die beiden Formen als Gegensätze angesehen. In diesem Verständnis erscheint die Bezeichnung Propaganda als Vorwurf, der die Aufrichtigkeit des Films in Zweifel zieht. Während der Dokumentarfilm um eine neutrale Darstellung bemüht ist, präsentiert der Propagandafilm ein verzerrtes Bild und strebt die Manipulation der Zuschauerin an. Dabei ist es oft Teil der propagandistischen Strategie, nicht als einseitig, sondern als objektiv zu erscheinen. So ist in der Titelsequenz von *DER EWIGE JUDE* (Fritz Hippler, DE 1940) [15], der im Auftrag des Reichspropagandaministeriums produziert wurde und heute als Inbegriff hetzerischer NS-Propaganda gilt, die Bezeichnung «Ein dokumentarischer Film» zu lesen (*Abb. 15*). Regisseur Fritz Hippler betonte seinerseits, dass für die Szenen im Warschauer Ghetto, mit denen der Film beginnt, «kein Jude zu einer besonderen Handlung oder Stellung gezwungen worden sei» (Hippler 1995: 310). Hipplers Aussage ist nicht ganz aus der Luft gegriffen; praktisch unmittelbar nach dem Einmarsch der Wehrmacht in Polen schickte Joseph Goebbels ein Filmteam nach Warschau, um

9 Diese enge Sicht wurde von Nationalsozialisten bis zu einem gewissen Grad selbst gefördert. Sie verstanden «Propaganda als ihre ureigene Domäne und als geheim zu haltende Herrschaftswissenschaft» (Bussemer 2013: 379), die sie begrifflich deutlich von Werbung unterschieden. Siehe zur Geschichte des Propagandabegriffs Starkulla (2015: 59–233).

dort vor Eintreffen der übrigen Truppen das Ghetto in möglichst unverändertem Zustand zu filmen. Das Ergebnis sind unter anderem Aufnahmen von Straßenszenen, die für sich genommen sehr wohl dokumentarische Qualitäten besitzen. Seinen propagandistischen Charakter erhält der Film in diesen Passagen – andere Teile sind anders aufgebaut – fast ausschließlich durch den hetzerischen Off-Kommentar. Dieser steht denn auch in einem gewissen Widerspruch zu den Bildern. Gezeigt werden harmlose Alltagsmomente, die mauschelnden, arbeitsscheuen und hinterhältigen Juden, von denen die Voice-over spricht, sind im Bild dagegen nirgends zu sehen.¹⁰

Während Hippler darum bemüht war, den dokumentarischen Anspruch seines Films hervorzuheben, hatte John Grierson, dessen Name in kaum einer Abhandlung zum Dokumentarfilm fehlt, keine Probleme damit, die von ihm verantworteten Filme als Propaganda zu bezeichnen (Grierson 1946, 2016: 215). In Griersons Augen, der diesbezüglich stark durch den US-amerikanischen Publizisten und Kommunikationswissenschaftler Walter Lippmann geprägt war, überfordert die Komplexität einer modernen Demokratie den Stimmbürger. Dieser sei mangels gesicherter Fakten nicht zu rationalen Entscheidungen fähig. Der staatlichen Propaganda kommt in diesem Kontext eine wichtige Rolle zu, sie muss aufklärerisch und erzieherisch wirken. Somit hat Propaganda auch für Grierson eine lenkende Funktion, aber diese Lenkung ist benevolent und im Interesse der Allgemeinheit. Das eigentliche Ziel ist die politische Bildung der Öffentlichkeit, Propaganda wird damit zur Voraussetzung einer funktionierenden Demokratie.

Selbst wenn man Propaganda in einem weniger positiven Licht sieht als Grierson, gestaltet sich die Abgrenzung zum Dokumentarfilm schwierig. Carl Plantinga etwa ist der Ansicht, jeder Dokumentarfilm «has a discourse that takes an implicit stance or attitude toward what it presents» (1997: 100). Bill Nichols (2010) formuliert mit dem Konzept der *voice*, die jedem Dokumentarfilm eigen sei, einen ähnlichen Gedanken. Für beide ist der Dokumentarfilm grundsätzlich nicht neutral, sondern bringt einen Standpunkt, eine Haltung zum Ausdruck, was bereits eine gewisse Nähe zu propagandistischen Konzepten zeigt. Dies gilt besonders für den *expository* Dokumentarfilm. Nichols unterscheidet zwischen sechs Modi des Dokumentarischen, wobei der «expository mode», als dessen paradigmatischer Vertreter nicht zufällig Grierson gilt, Filme umfasst, die – oft mittels Off-Kommentar – eine logische Argumentation aufbauen, um eine Frage

10 Siehe zu DER EWIGE JUDE Hornshøj-Møller/Culbert (1992), Hornshøj-Møller (1995).

‹korrekt› zu beantworten, die also darauf abzielen, die ‹richtige› Position wiederzugeben (Nichols 2010: 167–171). Als Beispiel führt er unter anderem die US-amerikanische WHY-WE-FIGHT-Reihe an, die zu den bekanntesten Propagandafilmen überhaupt zählt.¹¹

Martin Loiperdinger, der primär historisch argumentiert, ist der Ansicht, dass «sich Dokumentarfilm und Propaganda von Anfang an gut vertragen haben» (2001: 79). Entsprechend setzt er die ‹Geburt› des Dokumentarfilms nicht wie üblich auf NANOOK an, sondern auf die erste Aufführung des britischen Propagandafilms THE BATTLE OF THE SOMME, einen Film, der nachgewiesenermaßen gestellte Szenen enthält und damit kaum dem heutigen Verständnis eines Dokumentarfilms entspricht. Mit dieser polemischen Zuspitzung macht Loiperdinger nicht nur deutlich, dass die Vorstellung, inwieweit ein Dokumentarfilm die ungestellte Realität wiedergeben muss, historisch stark variiert, sondern auch, dass Dokumentar- und Propagandafilm keine prinzipiellen Gegensätze darstellen.¹² Zudem hebt auch er hervor, dass der Begriff der Propaganda seine negative Konnotation erst nach dem Zweiten Weltkrieg erhielt.

Im Rahmen dieser Studie geht es nicht darum, den Propagandabegriff in all seinen Verästelungen zu diskutieren. Nötig ist vielmehr ein relativ kompakter und handhabbarer Ansatz, der es ermöglicht, den Propagandafilm im Verhältnis zum Dokumentarfilm und speziell zum utopischen Film zu positionieren. Thymian Bussemer, der in seiner Studie *Propaganda: Konzepte und Theorien* einen Überblick über die Geschichte der modernen Propagandaforschung und ihrer Theorien gibt, hebt folgende hier relevanten Aspekte hervor: Propaganda ist Kommunikation, die symbolisch oder medial funktioniert, von politischen Akteuren ausgeht und auf bestimmte politische Ziele ausgerichtet ist. Sie bewirkt keine direkten Veränderungen der Realität, sondern «will Menschen davon überzeugen, zu einer spezifischen Frage eine bestimmte Haltung einzunehmen und auch nach dieser Überzeugung zu handeln» (Bussemer 2005: 30). Damit ist nicht gemeint, dass Propaganda immer einen Meinungsumschwung zum Ziel haben muss. Oft dient sie lediglich dazu, bestehende Einstellungen zu verstärken.¹³

11 Plantinga unterscheidet seinerseits drei Typen von «voices», die sich teilweise mit Nichols' Modi decken. Was Nichols als expositorische Filme bezeichnet, entspricht weitgehend Plantingas Kategorie der «formal voice» (1997: 110–114). Damit bezeichnet Plantinga Filme mit einem hohen Grad an «epistemic authority», die in möglichst stringenter Weise Fragen aufwerfen und abschließend zu beantworten suchen.

12 Stephen Bottomore (2007), der die Frühphase des Mediums von 1897 bis 1902 untersucht, kommt zu einem ähnlichen Schluss; filmische Kriegsdarstellungen dieser Epoche weisen fast ausnahmslos eine propagandistische Tendenz auf.

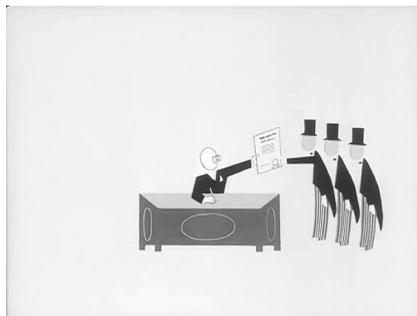
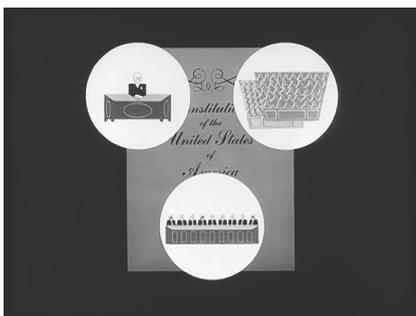
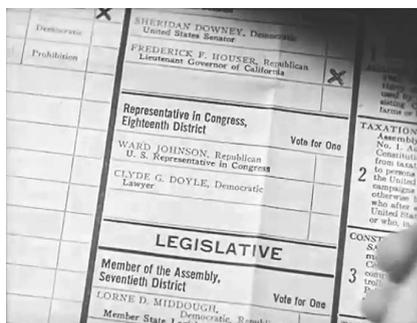
13 So war beispielsweise die Mehrheit der im Dritten Reich produzierten Spielfilme nicht als Propaganda konzipiert, die gegen einen Feind oder für den Führer mobilisieren soll-

Zur Wahrheit hat Propaganda ein rein instrumentelles Verhältnis, «das heißt, sie ist nicht der Wahrhaftigkeit verpflichtet, sondern setzt Wahrheit nur dort ein, wo diese für die eigenen Anliegen von Nutzen ist oder die Gefahr einer Entdeckung von Lügen besteht» (ebd.: 31). Dieser Aspekt scheint mir wichtig: Propaganda ist nicht grundsätzlich irreführend, oft vertritt sie ja Positionen, von denen die Propagandisten selbst überzeugt sind. Um zu ihrem Ziel zu gelangen, nimmt sie aber in Kauf, dass Fakten zurechtgebogen oder ignoriert werden.¹⁴ Freilich existiert diesbezüglich ein breites Spektrum. Zum Beispiel führt DER EWIGE JUDE an einer Stelle Statistiken an, welche die kriminelle Energie der Juden belegen sollen. Juden seien unter anderem weltweit für 34 Prozent des Drogenhandels, für 47 Prozent aller Kassendiebstähle, für 82 Prozent aller Falsch- und Glücksspielvergehen und für 98 Prozent des Mädchenhandels verantwortlich. Eine Quelle für diese in jeder Hinsicht absurden Zahlen wird nicht angegeben, und man kann wohl davon ausgehen, dass Hippler und seine Mitarbeiter hier bewusst und vorsätzlich Lügen erfanden.

Ganz anders gestaltet sich das Verhältnis zur Wahrheit in einem Film wie TUESDAY IN NOVEMBER (John Berry, US 1945) . Dieser 17-minütige Kurzfilm ist Teil der vom US-amerikanischen Office of War Information produzierten Serie PROJECTIONS OF AMERICA. Anders als die bekannteren Filme der WHY-WE-FIGHT-Reihe richtete sich PROJECTIONS OF AMERICA nicht an die eigenen Truppen, sondern an die Bevölkerung der befreiten Länder, welcher der *American Way* näher gebracht werden sollte.¹⁵ TUESDAY IN NOVEMBER etwa hatte die Aufgabe, das politische System der USA zu erklären. Mit Grafiken und Schautafeln wird im Mittelteil auf sehr didaktische Weise dargelegt, wofür Exekutive, Legislative und Judikative zuständig sind, wie die verschiedenen Institutionen zusammenspielen, wie Wahlen ablaufen etc. Den Rahmen für diese eher trockene Materie bildet die Präsidentschaftswahl in einer amerikanischen Kleinstadt. Wir sehen, wie die drei Verantwortlichen – Vertreterinnen unterschiedlicher

te, sondern als Unterhaltung, die «Ablenkung von den Sorgen des Alltags versprach» (Zimmermann/Hoffmann 2005c: 42).

- 14 Sheryl Tuttle Ross (2002) will Propaganda ebenfalls nicht auf Lügen reduzieren und spricht deshalb von «epistemic defectiveness». Epistemisch defekt ist breiter gefasst als gelogen oder unwahr und schließt auch falsche und irreführende Argumentationen, schiefe Metaphern, unpassende Kontexte und Ähnliches ein.
- 15 Zwischen den beiden Filmreihen gibt es eine interessante personelle Verbindung: Verantwortlich für die WHY-WE-FIGHT-Reihe war der Hollywood-Regisseur Frank Capra. Die Produktion der PROJECTIONS-Reihe wiederum übersah der Drehbuchautor Robert Riskin, der in den 1930er-Jahren für zahlreiche von Capras Filmen das Drehbuch schrieb. Siehe zur PROJECTIONS-Reihe Scott (2006b: 155–190, 2006a, 2008) sowie den Dokumentarfilm PROJECTIONS OF AMERICA (Peter Miller, DE/US/FR 2015).



16a-f Wahlen in TUESDAY IN NOVEMBER

Parteien – das Wahllokal vorbereiten, ihre Kampagnen-Anstecker abnehmen, da sie nun nicht mehr Wahlkampf betreiben dürfen, den Eid ablegen und wie anschließend das Städtchen und schließlich das ganze Land friedlich zur anonymen Wahl schreitet (Abb. 16a–f). Es mag politische Differenzen geben, aber am Ende sind alle im Vertrauen in das demokratische System vereint.

TUESDAY IN NOVEMBER ist zweifellos ein Propagandafilm, funktioniert aber über weite Strecken wie ein typischer Lehrfilm und entspricht darin ganz Nichols' expositorischem Modus. Was das Publikum über das poli-

tische System der USA erfährt, ist korrekt. Ein instrumentelles Verhältnis zur Wahrheit, wie Bussemer es nennt, kann man dem Film höchstens in seiner idealisierenden Darstellung des Lebens in den Vereinigten Staaten vorwerfen. Probleme werden verschwiegen, das politische System wird als mehr oder weniger optimal präsentiert. Nur kurz wird die Frage angeschnitten, ob ein monatelanger Wahlkampf nicht eine Verschwendung von Zeit und Geld ist, doch die Antwort folgt sogleich: «It may be, but that's the way Americans like to do it. They like to feel everybody has a right to speak and is interested enough to do it».

TUESDAY IN NOVEMBER und die PROJECTIONS-Reihe als Ganzes sind nicht nur als Beispiele für Propagandafilme von Interesse, sondern auch für mein eigentliches Thema, denn die Filme besitzen durchaus utopische Qualitäten. TUESDAY IN NOVEMBER zeigt die USA als harmonisches und gut funktionierendes Land und geht zudem ausführlich darauf ein, wie dieses Gemeinwesen organisiert ist. Ähnlich THE TOWN (US 1945) [17], bei dem kein Geringerer als Josef von Sternberg Regie geführt hat und der ebenfalls die Idylle einer Kleinstadt zeigt. Hier leben die Angehörigen verschiedener Ethnien friedlich nebeneinander. Man trifft sich abends zum Bowling, schickt die Kinder in die öffentliche Schule und macht vom Wahlrecht und vom Recht auf freie Meinungsäußerung Gebrauch. Was die PROJECTIONS-Filme zeigen, kann als utopische Version der (US-amerikanischen) Gegenwart verstanden werden, wobei gelegentlich sogar ein Blick über die Vereinigten Staaten und die unmittelbare Gegenwart hinaus geworfen wird. WATCHTOWER OVER TOMORROW (John Cromwell/Harold F. Kress, US 1945) [18] beschwört zu Beginn – mit Bildmaterial aus THINGS TO COME – das Schreckensbild eines Dritten Weltkriegs herauf. In der Folge entwirft der Film die Vision einer Welt, in der alle Nationen vereint unter dem Dach der UN gemeinsam die weltweite Ungleichheit bekämpfen und schließlich den drohenden Weltkrieg abwenden. Auch hier wird verhältnismäßig ausführlich dargelegt, wie die Vereinten Nationen dereinst funktionieren sollen und welche Abteilung wofür zuständig ist.

Betrachtet man die PROJECTIONS-Reihe aus der Sicht der klassischen Utopie, fehlen allerdings echte Kritik sowie ein aktivierendes Moment. Selbst in WATCHTOWER OVER TOMORROW geht die Kritik kaum über Plattitüden hinaus: Krieg ist schlecht, aber gemeinsam können wir es schaffen. Die negative Gegenwart, zu der die Utopie eine Alternative bietet, wird nicht gezeigt, denn die Gegenwart ist in diesem Fall ja schon mehr oder weniger ideal. Es ließe sich aber argumentieren, dass für das ursprünglich intendierte Publikum die eigene Realität im zerstörten Europa als missliches Gegenstück zur Utopie des Films fungierte. Die «realistische Vorderseite» wäre somit gegeben, wenn auch nur implizit.

Dagegen bleibt das aktivierende Moment in jedem Fall diffus. Bei *WATCHTOWER OVER TOMORROW* ist das von Eitzen beschriebene wohlthuende Überlegenheitsgefühl zwar vorhanden – wenn es nach dem Mann auf der Straße ginge, gäbe es keinen Krieg –, aber während ein Film wie *AN INCONVENIENT TRUTH* wenigstens Vorschläge macht, was man als Zuschauerin tun könnte, bleibt es hier bei der unverbindlichen Aufforderung, dass jeder seinen Beitrag für den Frieden leisten muss. Wie dieser Beitrag aussehen könnte, bleibt offen.

Jenseits von Einzelbeispielen zeigen sich bei einem Vergleich von Propagandafilm und utopischem Film mehrere systematische Gemeinsamkeiten. Der Propagandafilm kann als Extremform von Plantingas «assertive stance» verstanden werden. Propaganda will die Rezipientin von der Richtigkeit der eigenen Position überzeugen und handelt dabei oft von Dingen, die (noch) nicht real sind und bestenfalls in der Zukunft eintreten werden – dem Wahlsieg, der Vernichtung des Gegners, dem erfolgreichen Abschluss der Modernisierungskampagne etc. Nichtreale Ereignisse und Zustände werden als zum Greifen nahe dargestellt, werden faktualisiert und erhalten innerhalb der Argumentation des Films quasi-realen Status.

Propaganda und Utopie zielen beide auf politische Veränderung ab, sind diesbezüglich aber unterschiedlich konkret. Utopien wollen die Zuschauerin in erster Linie davon überzeugen, dass es Alternativen zur Gegenwart gibt, formulieren aber selten spezifische politische Ziele. Als propagandistisch im engeren Sinne können nur Utopien gelten, die auf Umsetzung ausgerichtet sind, wie es etwa beim Venus Project der Fall ist. Um die *Utopia* als propagandistischen Text zu lesen, muss man dagegen über alle Ambivalenzen hinwegsehen (wofür es allerdings historische Beispiele gibt).

Viele Definitionen heben hervor, dass Propaganda von politischen Institutionen oder Gruppen ausgeht, mit einer gewissen Systematik erfolgt und sich an klar definierte Zielgruppen richtet (z.B. Tuttle Ross 2002: 19). Wenn ich eine Bekannte auf der Straße spontan dazu überrede, ihre Stimme dem Kandidaten meiner Wahl zu geben, betreibe ich noch nicht Propaganda. Ob Morus' schriftstellerisches Schaffen als systematisch bezeichnet werden kann, lässt sich wohl diskutieren. Die Aktivitäten des Venus Project – die Produktion eines Films, das Bereitstellen von Material auf der Website – sind dagegen zweifellos systematisch, selbst wenn Venus Project und Zeitgeist Movement keine politischen Parteien oder Bewegungen im traditionellen Sinn darstellen.¹⁶ Das instrumentelle Verhältnis zur Wahrheit hingegen ist bei fast allen Utopien gegeben. Utopien müssen nicht vorsätz-

16 Sheryl Tuttle Ross definiert politisch als «partisanship and a preoccupation with a conception of justice or social order» (2002: 19), was für das Venus Project sicher zutrifft.

lich lügen – aus der Sicht ihrer Autorinnen tun sie es meist nicht –, aber sie verfahren in der Regel einseitig. Die Gegenwart wird als konsequent schlecht dargestellt, die utopische Alternative zumindest oberflächlich als über alle Maßen positiv.

Wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, ist in einer Utopie stets eine aktivierende Leseweise angelegt. Wenn diese aktivierende Lektüre vom Text selbst programmiert wird, wenn die beschriebene Staatsordnung wie etwa beim Venus Project als zur Umsetzung gedachtes Programm konzipiert ist, ist die Utopie auch propagandistisch. Die Filme des Venus Project respektive des Zeitgeist Movement sollen den Zuschauer dazu bewegen, sich für einen Umbau der Gesellschaft einzusetzen. Aktivistischer Film und Propagandafilm überschneiden sich somit, sind aber nicht deckungsgleich. Zwar sind viele Propagandafilme als mehr oder weniger ausdrücklicher Aufruf an die Zuschauerin gedacht, in irgendeiner Form aktiv zu werden, daneben gibt es aber auch Propaganda, deren Ziel es ist, die Bevölkerung ruhig zu stellen. Statt aktiv zu werden und sich gegen das Unrecht zur Wehr zu setzen, soll das Publikum in seinem Gefühl bestärkt werden, dass alles zum Besten steht und dass das Regime dafür sorgt, dass dies auch so bleiben wird. Diese Form der Beruhigungs- und Selbstvergewisserungspropaganda, der in totalitären Staaten eine wichtige Funktion zukommt, steht in direktem Gegensatz zur kritischen Funktion der Utopie – auch der nicht explizit aktivistischen.

Ob und wie effektiv Propaganda tatsächlich wirkt, ist umstritten. Die Idee, dass sie als *Gehirnwäsche* funktioniert, trifft wohl nur auf *soziologische Propaganda* zu, wenn ein Regime

alles durchdringende und omnipräsente Propaganda [einsetzt], um die Dominanz der herrschenden Ideologie abzusichern und den Führungsanspruch der jeweiligen Herrschaftsclique in allen Lebensbereichen zu behaupten.

(Bussemer 2013: 8).

Massenmedien spielen hierbei unbestritten eine wichtige Rolle, aber ein einzelner Film kann im Normalfall kaum mehr tun, als bestehende Einstellungen zu verstärken. Dass ein Film eine Zuschauerin «umdreht» und zum Beispiel aus einer Gegnerin der Nazis eine glühende Hitler-Verehrerin macht, dürfte in der Realität kaum je vorkommen. Bei genauerer Betrachtung entpuppt sich die Vorstellung, dass ein Film für sich allein breite politische Wirkung entfalten kann, weitgehend als Mythos. Das bedeutet nicht, dass aktivierende Lektüren unmöglich sind, aber sie setzen bei der Zuschauerin bereits eine entsprechende Haltung voraus. Allerdings lassen sich historisch kaum Beispiele für nichtfiktionale Filme anführen, die politisch über bloße Bestätigung hinaus wirksam waren. Das liegt nicht zu-

letzt daran, dass Dokumentar- und Propagandafilme meist nur ein kleines Publikum erreichen.

When we actually look at the history of this mode of intervention, this mode of engagement, we see very few examples of films that have even been viewed widely let alone have sparked anything resembling a chain of social reactions. (Gaines 2007: 87).

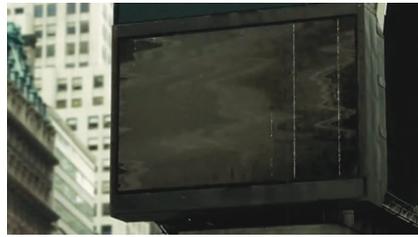
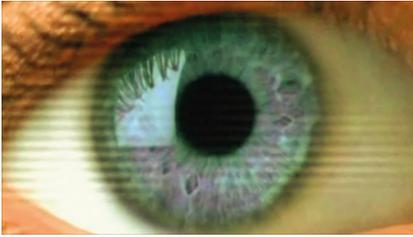
Jane Gaines spricht in diesem Zitat zwar vom sozial engagierten Dokumentarfilm, aber ihr Fazit dürfte für den Propagandafilm insgesamt gelten.¹⁷

Bei der Frage nach der möglichen Wirkung lässt sich an Odins Modell anknüpfen: Propagandafilme geben klare Lektüranweisungen, die durch den Kontext verstärkt oder unterlaufen werden können. Es macht einen entscheidenden Unterschied, ob ein Film wie *TRIUMPH DES WILLENS* (Leni Riefenstahl, DE 1935)  an einer von den Nationalsozialisten organisierten Kundgebung oder achtzig Jahre später im Rahmen eines filmhistorischen Seminars gezeigt wird. Auch ein Film wie *TUESDAY IN NOVEMBER* wird je nach Zuschauerin und Kontext ganz unterschiedlich gelesen. Für die als Publikum intendierte Bevölkerung der von den Amerikanern befreiten Länder konnte dieser Film durchaus als positives Gegenbild zur eigenen desolaten Lage erscheinen, als mögliches Ideal, das es anzustreben galt. Ein US-Amerikaner konnte die idealisierte Darstellung des eigenen Landes dagegen als Bestätigung dafür nehmen, dass alles richtig läuft. Was beim einen Zuschauer diffus aktivierend wirkt – dieses Ideal gilt es zu erreichen –, wird für den anderen zur beruhigenden Selbstvergewisserung.

4.4 ZEITGEIST ZUM ZWEITEN

Das Zusammenspiel der drei für die Utopie zentralen Lektüremodi lässt sich auch bei *ZEITGEIST: ADDENDUM* beobachten, wobei sich der Film verhältnismäßig viel Zeit lässt, bis der intendierte Modus etabliert ist. Den Auftakt macht eine an einen Stern erinnernde Ansammlung weißer Punkte

17 Carl Nicholas Reeves kommt in seiner Studie *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?* ebenfalls zum Schluss, dass filmische Propaganda primär in der Lage sei, bereits existierende Einstellungen zu verstärken. «Of the [propaganda] films that did reach that mass audience, those that were positively received were almost always films that confirmed and reinforced existing ideas and attitudes – films that set out to challenge those beliefs and attitudes proved almost entirely unsuccessful» (Reeves 1999: 239 f.). Ähnlich das Fazit von Garth S. Jowett und Victoria O'Donnell in ihrer Studie *Propaganda & Persuasion*. Ein Meinungsumschwung lasse sich in der Regel nur bei Themen erreichen, die den Betroffenen nicht sonderlich wichtig sind. «Ideas related to political loyalty, race, and religion tend to remain stable over time and resistant to influence» (Jowett/O'Donnell 2012: 209). Insbesondere die Wirksamkeit der NS-Propaganda wur-



17a-f Der Beginn von ZEITGEIST: ADDENDUM

in der Mitte eines sonst schwarzen Bildes, die sich, begleitet von dräuenden ätherischen Klängen, langsam vergrößert, bis sie plötzlich das gesamte Bild überstrahlt (Abb. 17a). Es folgt, unterlegt von hart stampfender Musik, eine schnelle Abfolge monochromer Standbilder, die sich im Einzelnen kaum identifizieren lassen, die aber offensichtlich Krieg und Leid auf der ganzen Welt zeigen. Diese Bilder überlagern die Pupille eines menschlichen Auges, das sich, rhythmisch abgestimmt zu einem letzten Beat auf der Tonspur, schließt und kurz darauf wieder öffnet (Abb. 17b). Mit dem Öffnen wechselt das Bild von einem monochromen Graugrün in übersättigte Farben, wobei die Farbe der Pupille fortlaufend changiert (Abb. 17c). Auf der Tonspur sind nun verschiedene Stimmen zu hören, die einerseits den Zustand der

de in der Vergangenheit nicht selten überschätzt, wobei die Forschung in ihrer Bewertung oft der «hypertrophen Selbstüberschätzung der Propagandastrategen Hitler und Goebbels» folgte (Loiperdinger 1987: 143). Diese übertriebene Einschätzung der propagandistischen Wirkung führt dazu, dass «die Mehrheit der Anhänger und Mitläufer als Verführte tendenziell exkulpiert» wird (ebd.).

Welt beklagen, andererseits aber hervorheben, dass Veränderungen möglich sind. Wer hier in welchem Kontext spricht, bleibt offen. Ein weiteres Schließen des Auges geht mit einem erneuten Wechsel in monochrome Farben einher. Die Kamera fährt nun zurück, das Bild des Auges wird allmählich kleiner, erscheint gerahmt und wird von an einen analogen Fernseher erinnernden Störsignalen unterbrochen. In der Rückwärtsbewegung der Kamera wird auf eine Ansicht des Times Square in New York umgeschnitten, wobei auf allen Bildschirmen und Werbetafeln nur Störbilder zu sehen sind (*Abb. 17d–e*). Schließlich wird das gesamte Bild von einer Störung erfasst und anschließend ganz schwarz. Sanfte, leicht esoterisch wirkende Klänge werden hörbar. Es folgt – zuerst nur auf der Tonspur, dann auch im Bild – ein längerer Ausschnitt aus einer Rede des indischen Philosophen Jiddu Krishnamurti, der von einer gesellschaftlichen Krise spricht (*Abb. 17f*). Erst danach, nach fast dreieinhalb Minuten, wird der Titel des Films eingeblendet. Die Titelsequenz beschränkt sich dabei auf die beiden Worte «Zeitgeist Addendum», der Name des Regisseurs, weiterer Mitarbeiterinnen, der Produktionsfirma oder allfälliger Förderinstitutionen fehlen. Es folgt ein eingeblendetes Textzitat: «IT IS NO MEASURE OF HEALTH TO BE WELL ADJUSTED TO A PROFOUNDLY SICK SOCIETY». Im Gegensatz zur vorangegangenen Rede ist Krishnamurti nun als Quelle des Zitats ausgegeben. Nachdem das Bild abgesehen von Störungen wieder vollständig schwarz geworden ist, erklingt nun erstmals Peter Josephs Stimme:

Society today, is composed of a series of institutions. From political institutions, legal institutions, religious institutions to institutions of social class, familial values, and occupational specialization. It is obvious, the profound influence these traditionalized structures have in shaping our understandings and perspectives. Yet, of all the social institutions, we are born into, directed by, and conditioned upon, there seems to be no system as taken for granted and misunderstood, as the monetary system. Taking on nearly religious proportions, the established monetary institution exists as one of the most unquestioned forms of faith there is. How money is created, the policies by which it is governed, and how it truly affects society, are unregistered interests of the great majority of the population.

Aus semiopragmatischer Sicht sind die ersten Minuten eines Films von großer Bedeutung, denn hier wird der im Folgenden geltende Lektüremodus etabliert; der Film signalisiert, wie er verstanden werden will. In dieser Hinsicht ist der Einstieg von *ZEITGEIST: ADDENDUM* alles andere als eindeutig. Die ersten Bilder mit dem näher kommenden Stern, dem Auge in Großaufnahme und der sphärenartigen Musik könnten auch aus einem SF-Film stammen; das Bild des Times Square mit den ausgefallenen

Bildschirmen hat ebenfalls SF-Qualitäten. Die folgenden Fotografien und Zitatfetzen auf der Tonspur deuten dagegen auf einen ernsthaften nichtfiktionalen Gehalt hin, eindeutig ist das zu diesem Zeitpunkt aber nicht. Der Ausschnitt aus Krishnamurtis Rede klärt den Modus ebenfalls noch nicht; es wäre beispielsweise denkbar, dass diese Archivaufnahme lediglich dazu dient, das folgende Biopic über den indischen Guru zu grundieren. Die Titelsequenz, die aufgrund ihrer Kürze kaum als solche bezeichnet werden kann, trägt ebenfalls nicht zur Klärung bei. Das Fehlen von Schauspieler-namen deutet tendenziell auf eine dokumentarisierende Lektüre hin; dass weder der Regisseur noch irgendwelche für den Film verantwortlichen Institutionen genannt werden, ist dagegen eher verwirrend. Wir wissen nicht, wer zu uns spricht, wen wir uns als mögliche Quelle des Films vorstellen sollen.

Dass die folgende Voice-over von Peter Joseph, dem Regisseur des Films, gesprochen wird, wissen wir zu diesem Zeitpunkt zwar ebenfalls noch nicht – dies wird erst in den Schlusscredits geklärt –, doch ist nun das Thema des Films etabliert. Es geht darum, wie sehr die Welt, in der wir leben, durch die Geldwirtschaft geprägt ist, und der Tonfall, mit dem Joseph dies darlegt – und retrospektiv die Bilder von Explosionen und flüchtenden Kindern sowie die Worte Krishnamurtis – machen deutlich, dass dieser Sachverhalt keineswegs positiv ist. Ab diesem Punkt dürfte nun auch der Lektüremodus mehr oder weniger klar sein; hier spricht jemand über fundamentale Fragen, über Dinge, die uns alle betreffen, von denen wir aber kaum etwas wissen.

Josephs Off-Kommentar, mehrheitlich mit verfremdetem Archiv-Material unterlegt, geht noch rund eine Minute weiter. Es folgt eine Texttafel, die das erste von insgesamt vier Kapiteln ankündigt. Diese vier Kapitel sind thematisch abgeschlossen, tragen aber keine eigentlichen Titel. Stattdessen stehen unter den Kapitelnummern jeweils Zitate bekannter Persönlichkeiten, die von Johann Wolfgang von Goethe bis zum früheren US-Präsidenten John Adams reichen.¹⁸ Nach diesem eher impressionistischen und assoziativen Einstieg verfährt der Film im Folgenden strukturierter. Jedes Kapitel hat ein einigermaßen klares Thema, das argumentativ entwickelt wird. Was sich kaum ändert, ist die Form, wobei ZEITGEIST: ADDENDUM diesbezüglich ähnlich funktioniert wie sein Vorgängerkino ZEITGEIST: THE MOVIE. Beide zeigen «a highly charged

18 Das Zitat zu Beginn des dritten Kapitels wird einem Bernard Lietaer zugeschrieben, der als «Founder of the EU Currency System» bezeichnet wird. Gemeint ist wohl der belgische Ökonom Bernard Lietaer, der im Auftrag der Belgischen Zentralbank für die Einführung des ECU, des Vorläufers des Euro, zuständig war.

selection of anecdotal material, film clips, voiceovers, quotes and book citations, unreferenced and undated, but edited together for effect» (Chapman 2009: 171). Das eigens für den Film gedrehte Material – im Falle von ZEITGEIST: ADDENDUM vor allem Interviews in Form von Talking Heads – ist in der Minderheit. Es dominieren Schautafeln, Texteinblendungen sowie verschiedene Arten von Archivmaterial – unter anderem historische Aufnahmen aus Wochenschauen und alte Werbefilme –, aber auch aktuelles Fernsehmaterial sowie reine Symbolbilder.

Was einen Großteil des Materials verbindet, ist, wie Chapman bemerkt, die fehlende Einordnung. Dieses Vorgehen lässt sich bei ZEITGEIST: ADDENDUM schon ganz zu Beginn beobachten. In vielen Fällen wissen wir schlicht nicht, was wir zu sehen – oder zu hören – bekommen. Und wenn Quellen angegeben sind, erschließt sich deren Relevanz oft nicht. Dass der Mann, der am Anfang zu sehen ist, jener Jiddu Krishnamurti ist, von dem das anschließend eingeblendete Zitat stammt, ist nicht offensichtlich. Und selbst wenn ein Zuschauer in der Lage sein sollte, diese Verbindung herzustellen, wüsste er sehr wahrscheinlich nicht, wer Krishnamurti ist und wofür er steht (was im Falle von Goethe beim primär anvisierten US-Publikum aber wohl nicht viel anders sein dürfte). Die meisten Zuschauer erkennen wahrscheinlich nur, dass es sich um einen charismatischen Redner indischer Herkunft handelt, der irgendwie für fernöstliche Weisheit steht und somit im Zweifelsfall ein ‚Guter‘ ist. Die unscharfen Schwarz-Weiß-Aufnahmen verleihen der Sequenz zusätzliche Gravitas.

Ein besonders frappierendes Beispiel für die fehlende Kontextualisierung ist eine Szene aus ZEITGEIST: THE MOVIE zu den Bombenanschlägen auf die Londoner U-Bahn im Jahre 2005, die mit Bildern des Madrider Attentats aus dem Vorjahr unterlegt ist. Dass wir hier etwas anderes sehen, als im Kommentar suggeriert wird, macht der Film an keiner Stelle deutlich. Ähnliche, wenn auch nicht ganz so drastische Beispiele gibt es in beiden Filmen zuhauf. So ist eine Passage zur US-Außenpolitik im ersten Drittel von ZEITGEIST: ADDENDUM unter anderem mit Aufnahmen von Kampf- fliegern, Panzern und einer Sitzung des UN-Sicherheitsrats unterlegt; was diese Bilder konkret zeigen, wird aber nie geklärt.

Archivaufnahmen, Standbilder, Schautafeln und Grafiken, wie sie später zu sehen sind, aber auch die autoritative Voice-over Josephs sind alles typische Merkmale des Dokumentarfilms. Mit diesen und zahlreichen anderen gattungstypischen Elementen programmiert ZEITGEIST: ADDENDUM eindeutig eine dokumentarisierende Lektüre. In verschiedener Hinsicht unterläuft der Film seine Lektüranweisung aber auch – vor allem durch die zahlreichen Bildmanipulationen. Ein Großteil der verwendeten Archivaufnahmen ist in irgendeiner Weise nachbearbeitet. Zahlreichen Aufnahmen

wurden die Farben entzogen, vielerorts sind digitale Kratzspuren zu sehen. Wie Manfred Hattendorf schreibt, werden «schwarzweiße Filmaufnahmen dominant mit Vergangenheit konnotiert und über diese Konventionalisierung [...] als authentisch akzeptiertes Dokumentarfilmmaterial rezipiert» (1995a: 203). So gesehen fördern entsprechende Verfahren eine dokumentarisierende Lektüre. Allerdings setzt Joseph dieses Mittel derart exzessiv ein, dass es schon fast einen gegenteiligen Effekt hat. Selbst Texttafeln, also Sequenzen, die vollständig im Rechner entstanden sind, weisen Kratzspuren auf. Zumindest für das halbwegs geschulte Auge dürfte offensichtlich sein, dass die vermeintlichen Verschleißspuren künstlich hinzugefügt wurden.

So problematisch und im Grunde widersinnig diese Art der visuellen Aufbereitung ist, insbesondere in US-amerikanischen Fernsehdokumentationen jüngerer Datums sind ähnliche Verfahren oft anzutreffen: Nachgestellte Szenen werden auf alt getrimmt, authentisches und inszeniertes Material wird wild vermischt. Die Musik, die fortlaufend anzukündigen scheint, dass gleich etwas Außergewöhnliches geschehen wird, folgt ebenfalls diesem Vorbild. Es handelt sich somit nicht um unübliche Verfahren, sie sind aber vor allem in Fernsehproduktionen zu finden. In «gehobenen» Dokumentarfilmen, die sich an ein anspruchsvolleres Publikum richten, gelten sie tendenziell als verpönt und sind entsprechend selten.

Es ließe sich argumentieren, dass ein Teil der in den ZEITGEIST-Filmen eingesetzten Verfahren gerade nicht der Programmierung einer dokumentarisierenden Lektüre dient, sondern dem Film vielmehr einen künstlerischen Anspruch verleihen soll. Damit würde er bis zu einem gewissen Grad des Anspruchs auf wahrheitsgetreue Aussagen enthoben. So widersprüchlich dies auf den ersten Blick scheinen mag, entspricht dies doch den Aussagen des Regisseurs, denn zur Verteidigung seines Werks bedient sich Joseph just dieser paradoxen Argumentation. Zum einen betont er immer wieder, wie gut die Quellen seines Films belegt seien, dieser sei «likely the most sourced film in documentary history» (Joseph 2015); zugleich sei ZEITGEIST: THE MOVIE aber «an art piece first and foremost and a great deal of liberty was taken in its expression» (ebd.). Joseph will beides: Er pocht darauf, dass sein Film überprüfbare Aussagen zur Wirklichkeit macht, und beruft sich zugleich auf die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks. Es scheint, als möchte er seine Werke als ernsthafte Dokumentarfilme verstanden wissen und sich zugleich nicht auf deren Aussagen festlegen lassen.¹⁹

Die fehlende Kontextualisierung des verwendeten Materials unterläuft den dokumentarischen Anspruch des Films ebenfalls. Zwar handelt es

19 Im gleichen Text distanziert sich Joseph außerdem von jeglicher antisemitischer oder verschwörungstheoretischer Ausrichtung.

sich bei den Bildern – und Tonaufnahmen – meist um Dokumente im klassischen Sinn, also um Archivaufnahmen und Ähnliches, was diese konkret dokumentieren, ist aber selten evident. Oder vielmehr: Die Bilder haben oft keine direkte dokumentierende Funktion, denn seine Inhalte vermittelt ZEITGEIST: ADDENDUM fast ausschließlich über die Voice-over. Ein Grund hierfür ist sicher das Budget. Joseph hat die ersten beiden ZEITGEIST-Filme selbst finanziert, für aufwendige Dreharbeiten dürften wohl die Mittel gefehlt haben. Folglich musste er die Bildspur mit frei verfügbarem Material füllen.

Die Dominanz des gesprochenen Wortes hat aber auch inhaltliche Gründe. Die im Film behandelten Themen sind abstrakt und lassen sich nicht – oder wenn, dann nur mit großem Aufwand – direkt illustrieren. Entsprechend zeigt ein Großteil der Bilder, die ZEITGEIST: ADDENDUM verwendet, gar nicht das, von dem auf der Tonspur die Rede ist, sondern sorgt bloß für eine diffus-symbolische Unterfütterung der verbalen Argumentation. Immer wieder gibt es zudem Passagen, in denen das Bild einfach schwarz bleibt und einzig der Kommentar zu hören ist. Sieht man von der fehlenden Einordnung der Bilder ab, verfährt der Film ähnlich wie ein typischer Nachrichtenbeitrag, bei dem alle wesentlichen Informationen über den Kommentar oder als Statements einzelner Protagonisten vermittelt werden. Dass Nachrichtensendungen oft nichtssagende und vollkommen austauschbare Bilder zeigen, zum Beispiel von Regierungsgebäuden oder von Politikerinnen, die in Limousinen vorfahren und sich die Hand reichen, liegt daran, dass die eigentlich relevanten Sachverhalte – etwa Beratungen über ein Handelsabkommen oder einen Friedensvertrag – schwer visualisierbar respektive nicht zugänglich sind.

Odin unterscheidet innerhalb des Dokumentarfilms verschiedene sogenannte Subensembles.²⁰ Eines ist der pädagogische Film, der sich unter anderem durch das Auftreten von Spezialistinnen, der direkten Anrede des Zuschauers sowie durch den Einsatz von Grafiken und Schaubildern auszeichnet (Odin 2006: 268). ZEITGEIST: ADDENDUM weist alle wesentlichen Elemente des pädagogischen Films auf. Der Unterschied liegt, wie bereits angedeutet, in der Instanz, die zu uns spricht, der Quelle des Films. ZEITGEIST: ADDENDUM ist kein Schulfilm, der von einer anerkannten In-

20 Odin spricht von Ensembles, Subensembles und Genres. Die Unterscheidung von Ensemble und Genre entspricht dabei weitgehend der zwischen Gattung und Genre, die ich in dieser Studie vornehme. Während (dokumentarische) Genres wie der ethnografische Dokumentarfilm, die Wochenschau oder die Kriegsreportage für Odin «in Termen von Inhalten und/oder pragmatischer Zwänge definierbar sind» (Odin 2006: 269), werden Subensembles wie der pädagogische Film oder der Reportagefilm «in Termen stilistischer Systeme definiert» (ebd.).

stitution oder einem etablierten Fernsehsender produziert wurde. Joseph verzichtet auch darauf, visuell selbst in Erscheinung zu treten – etwa in den Interviews. Das Publikum weiß nicht, wem die Stimme gehört, die zu ihm spricht, und woher der Sprecher sein Wissen bezieht. Anders als in einem pädagogischen Film, wie ihn Odin vor Augen hat, stützt sich die Autorität von ZEITGEIST: ADDENDUM gerade nicht auf anerkannte wissenschaftliche oder staatliche Institutionen. Im Gegenteil: In klassisch verschwörungsideologischer Manier geht es darum, die Wahrheit *hinter* den offiziellen Erklärungen und Verlautbarungen offen zu legen. Der zuvor zitierte Auftakt von Josephs Off-Kommentar ist diesbezüglich beispielhaft: Einerseits wird erklärt, welche fundamentale Bedeutung das Geldsystem für die Funktionsweise unserer Gesellschaft hat, andererseits wird betont, dass dies kaum jemand weiß. Der Film präsentiert uns geheimes, unterdrücktes Wissen. Somit ist es nur folgerichtig, dass sich ZEITGEIST: ADDENDUM nicht auf traditionelle Autoritäten stützt. Vielmehr legitimiert sich seine Rolle gerade dadurch, dass er nicht Teil des durch die Geldwirtschaft korrumpierten Systems ist.

Allerdings kann auch Joseph nicht ganz auf Autoritäten verzichten, wobei sich hier zwei Strategien beobachten lassen. Zum einen ist der Film, wie schon erwähnt, mit unzähligen Zitaten, teilweise in der Form von Tonaufnahmen, teilweise nur in Form von Texttafeln und Lauftext, durchsetzt. Die zitierten Koryphäen reichen, sofern sie sich überhaupt identifizieren lassen, von Goethe und John Adams über Thomas Paine und Martin Luther King bis zum Stand-up-Comedian George Carlin und dem Astrophysiker Carl Sagan. Zusätzlich treten drei Experten in Interviews auf. Nachdem im ersten Kapitel dargelegt wurde, dass Geld von den Banken aus dem Nichts geschaffen wird, widmet sich Kapitel 2 dem «economic hit man» John Perkins. Perkins war nach eigener Aussage vom US-Geheimdienst NSA damit beauftragt, Druck auf ausländische Staatsoberhäupter auszuüben. Wirtschaftlich ohnehin schon schwache Staaten sollten dazu gebracht werden, zu hohe Kredite aufzunehmen, mit denen sie Aufträge an US-amerikanische Firmen bezahlen konnten, wodurch sie in noch größere Abhängigkeit gerieten. Regierungschefs, die sich dem Druck widersetzen, wurden kurzerhand liquidiert; Beispiele hierfür seien die Präsidenten Panamas und Ecuadors, die beide 1981 bei Flugzeugabstürzen ums Leben kamen.

Auffallend ist, dass Perkins Geschichte nur indirekt etwas mit dem Thema von ZEITGEIST: ADDENDUM zu tun hat. Perkins Ausführungen – die von den angeschuldigten Instanzen entschieden zurückgewiesen wurden – dienen bestenfalls als eine weitere Illustration dafür, wie verkommen das kapitalistische System ist. Darüber hinaus tragen sie aber wenig zur Ar-

gumentation des Films bei. Dass Perkins, der 2004 ein Buch zum Thema veröffentlichte und Protagonist des Dokumentarfilms *CONFESSIONS OF AN ECONOMIC HITMAN* (Stelios Kouloglou, GR/EC/VE 2007) ist, in *ZEITGEIST: ADDENDUM* so ausführlich zu Wort kommt, hängt wohl weniger damit zusammen, dass er Josephs These entscheidend stützen würde, sondern ganz einfach damit, dass er verfügbar war.

Der weitaus wichtigere Experte – oder vielmehr: das Expertenduo – sind Jacque Fresco und Roxanne Meadows. Insbesondere Fresco, der bei Veröffentlichung des Films den wenigsten Zuschauerinnen bekannt gewesen sein dürfte, wird als eine Mischung aus Guru und technischem Experten inszeniert. Der für sein hohes Alter beeindruckend agile Fresco legt seine unorthodoxen Ansichten mit großer Selbstsicherheit und viel Verve dar. Hier spricht ein wahrhaft unabhängiger Geist, jemand, der sich von niemandem gängeln lässt und die Dinge beim Namen nennt. Fresco ist aber nicht nur charismatisch, er erscheint vor allem als Fachmann. Odin umschreibt den Spezialisten im pädagogischen Film als denjenigen, «der Wissen verkörpert» (2006: 268), und genau so wird Fresco in *ZEITGEIST: ADDENDUM* inszeniert. Das dritte Kapitel beginnt damit, wie er sich vorstellt: «My name is Jacque Fresco. I'm an industrial designer and a social engineer. I'm very much interested in society and developing a system that might be sustainable, for all people». Mit diesen Worten – vorerst ist nur seine Stimme zu hören, im Bild ist lediglich eine Texttafel zu sehen, welche die wesentlichen Informationen noch einmal wiedergibt – wird Fresco als technischer Fachmann eingeführt. Er nennt sich nicht etwa «inventor», «futurist» oder gar «utopian», sondern benutzt zwei technisch klingende Berufsbezeichnungen. Obwohl der Begriff «social engineer» den wenigsten Zuschauerinnen geläufig sein dürfte, weckt er wie auch «industrial» Assoziationen an Maschinen, Fabriken, industrielle Prozesse – an ernsthafte Unterfangen. Als Fresco dann kurz darauf im Bild erscheint, sieht man ihn in seinem Atelier. Rechts hinter ihm steht ein Zeichentisch, auf dem ein Entwurf aufgespannt ist, hinter ihm an der Wand hängen zahlreiche weitere technisch-futuristische Zeichnungen (*Abb. 18*). Der Eindruck, der vermittelt werden soll, ist der eines kompetenten Ingenieurs, der weiß, wovon er spricht.

Wenn Fresco das Kernstücks des Venus Project, die Ressource Based Economy (RBE), erklärt, wird das Problem der Nicht-Darstellbarkeit besonders akut. Nicht nur ist ein Wirtschaftssystem ohnehin ein abstrakter Gegenstand, bei der RBE handelt es sich zudem um eine Wirtschaftsform, die derzeit nicht existiert und deren Funktionsweise nebulös bleibt – und wohl bleiben muss. Es wird denn auch nie geklärt, wie diese alternative Ökonomie funktionieren soll. Im Grunde beschreibt Fresco kein Wirtschafts-



18 Jacques Fresco
in seinem Atelier

system, sein Gesellschaftsentwurf besteht primär aus der Behauptung, dass sich Städte effizienter planen ließen und viele aktuelle Probleme technisch bereits lösbar seien. So existierten längst günstige alternative Quellen zur Energieerzeugung, die ausreichende Versorgung mit Energie seit mithin ein Scheinproblem.

Man mag Joseph und Fresco nicht zustimmen, wenn sie die Probleme der Gegenwart analysieren, sie behandeln aber das eigentliche Thema und entwickeln eine nachvollziehbare Argumentation. Wenn jedoch Fresco seine Vorstellungen einer besseren Gesellschaft darlegt, spricht er meist nicht über deren wirtschaftliche und politische Organisation, sondern über technische Wunderwerke wie alternative Energien, Einschienenbahnen und künstliche Intelligenzen. Damit vollzieht er einen Kategorienwechsel und verknüpft Dinge, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben. Denn ob es dereinst zum Beispiel möglich sein wird, «[m]ega machines directed by sophisticated artificial intelligence» (Fresco/Meadows 2003: 202) zu konstruieren, hängt nicht – oder zumindest nicht in erster Linie – vom Wirtschaftssystem ab. Fresco würde wohl argumentieren, dass eine profitorientierte Wirtschaft wirklich sinnvollen Fortschritt verhindert, da nur Dinge entwickelt werden, die kurzfristig Profit bringen, aber auch er müsste letztlich eingestehen, dass es viele der Neuerungen, die er teilweise bereits seit Jahrzehnten propagiert, nach wie vor nicht gibt – nicht zuletzt, weil die technischen Voraussetzungen (noch) nicht gegeben sind.²¹

Solange der Film die aktuelle Misere erklärt, vollzieht sich die Argumentation fast ausschließlich verbal. Mit dem Ebenenwechsel – von politischen und sozialen Fragen zu den großartigen Erfindungen Frescos – ändert sich auch die Rhetorik. Obwohl Fresco und Meadows ausführ-

21 Fresco blendet zudem aus, dass für den Bau eines Wind-, Gezeiten- oder Geothermiekraftwerks in jedem Fall Investitionen nötig sind und dass sich diese auch in einer RBE nur dann lohnen, wenn am Ende mehr Ressourcen produziert werden, als ursprünglich investiert wurden – sprich: wenn ein Profit abfällt (Murphy 2010).

lich zu hören sind, kommt nun Frescos Entwürfen eine wichtige Rolle zu. Karten, Pläne und Illustrationen sind praktisch von Anfang an Teil der utopischen Literatur, in ZEITGEIST: ADDENDUM werden sie aber noch wichtiger. Das Verhältnis von Bild und Text verschiebt sich in den Teilen, in denen das Venus Project präsentiert wird, deutlich zugunsten des Ersteren; das liegt nicht nur daran, dass der Film als visuelles Medium immer etwas zeigen muss – und sei es auch nur ein schwarzes Bild –, sondern auch daran, dass Visualisierungen im Venus Project eine ganz zentrale Rolle zukommt. Versucht die klassische Utopie durch ausführliche verbale Argumentation zu überzeugen, setzen Fresco und Meadows auf die Evidenz des Bildes. Die bessere Zukunft wird nicht nur verbal beschworen, sondern im eigentlichen Sinne des Wortes imaginiert, ins Bild gesetzt. Dieses Vorgehen soll nicht bloß davon ablenken, wie unklar vieles im Venus Project ist, vielmehr spiegelt es Frescos eigenes Denken wider, das sich primär visuell vollzieht.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Jack Catrans *Walden Three* (1988). Das Buch, eine Mischung aus SF-Roman, utopischem Traktat und Autobiografie, ist über weite Teile eine literarische Umsetzung von Frescos Ideen. Der Gründer der titelgebenden Utopie, der geniale Zack Tedesco, hat erklärtermaßen Catrans Jugendfreund Fresco zum Vorbild. In einer vielsagenden Passage beschreibt Catran, welche Bedeutung Tedescos Zeichnungen und Skizzen für diesen hatten:

He [Tedesco] knew the laws of perspective and rendering although he had never had a formal lesson, insisting that there was a connection between those laws and the theory of relativity – *the appearance of the world varied from different coordinate systems*. His thoughts and ideas were recorded graphically in expertly shaded, startlingly-realistic visualizations. «To draw well is to know well,» he would say. «Learning to draw is learning to see».

(Catran 1988: 70 f.)

Das visuelle Denken, das Catran seiner Figur attestiert, kennzeichnete auch dessen reales Vorbild Fresco. Fresco war in erster Linie ein Designer, ein visuell denkender Konstrukteur, und der «Beweis» für die Tauglichkeit seiner Ideen liegt in seinen Entwürfen. Fresco selbst äußert sich in *FUTURE BY DESIGN* ganz in diesem Sinne:

So ideas are not just verbal. Because when you talk verbally, it does not deliver enough information to people. So a more comprehensive system of communication is three-dimensional imaging always, showing people what you've got in mind. Not what they think you've got in mind.

Frescos Zeichnungen und Ideen dienten ihm nicht bloß zur Illustration seiner Ideen, sie *waren* seine Vorstellung der Zukunft. Somit ist es auch nur

folgerichtig, dass er bei der Beschreibung der RBE, statt über wirtschaftliche und soziale Fragen zu sprechen, futuristische Maschinen und Gebäude präsentiert. Das Medium Film kommt diesem Vorgehen entgegen. Im Vergleich zu den verschwörungstheoretischen Passagen, die fast ausschließlich verbal argumentieren und bei denen das Bildmaterial eine untergeordnete Funktion hat, kommt dem Bild nun eine viel größere Bedeutung zu. Zwar ist nach wie vor viel Off-Kommentar zu hören, zudem legen Fresco und Meadows ihre Sicht in Interviews dar, daneben erhalten Frescos Entwürfe aber einen rhetorischen Eigenwert.

Fresco war zweifellos ein talentierter Zeichner, dennoch kann man geteilter Meinung sein, wie überzeugend seine Entwürfe wirken. Man sieht den Zeichnungen ihre Zeitbedingtheit auf jeden Fall an; ihr Futurismus wirkt mittlerweile nicht neu, sondern vielmehr ziemlich generisch, teilweise fast schon wieder retrofuturistisch. Hans Ulrich Obrist trifft es mit der Einschätzung recht genau, Frescos «aesthetic has become perhaps one of the most clichéd visions of tomorrow» (2007: 359).

Aus semiopragmatischer Sicht liegt hier eine Gefahr: ZEITGEIST: ADDENDUM will als fiktive Dokumentation im Sinne Hißnauers verstanden werden oder zumindest als verwandte Form. Der Anspruch des Films ist es, mit dokumentarischen Mitteln Aussagen über eine mögliche Zukunft zu machen. Damit dies gelingt, ist es aber unumgänglich, dass der Zuschauer die Zeichnungen Frescos nicht als SF-Nova, sondern als grundsätzlich plausible und realisierbare Vorschläge wahrnimmt. Werden sie dagegen als abgestandene SF-Klischees eingeordnet, ist eine dokumentarisierende Lektüre akut gefährdet, dann rücken sie zwangsläufig in den Bereich der Fiktion.

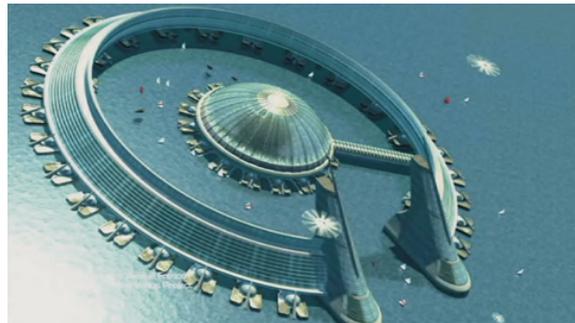
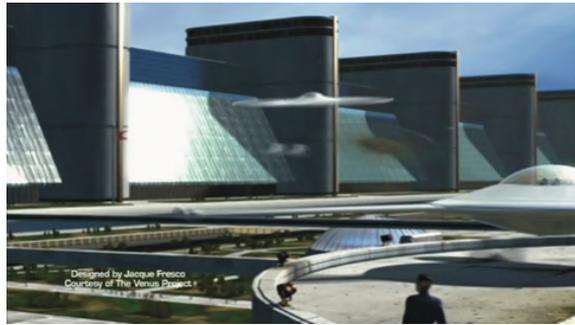
In diesem Zusammenhang ist ein Artikel von Anneke Metz (2008) aufschlussreich, der sich Fernseh-Dokumentationen wie *WALKING WITH DINOSAURS* (Tim Haines/Jasper James, GB 1999) oder *THE LAST DRAGON/Dragons: A Fantasy Made Real* (Justin Hardy, GB 2004) widmet. Diese Sendungen zeigen Dinge – Dinosaurier respektive Drachen –, die es nicht (mehr) gibt. Metz bezeichnet die Filme – einen Begriff von James M. Moran (1999) und Mark J. P. Wolf (1999) aufgreifend – als «subjunctive documentaries», also als Dokumentarfilme im Konjunktiv. Obwohl das Gezeigte in den verschiedenen Filmen nicht den gleichen Status hat – Saurier hat es gegeben, Drachen dagegen nicht, und ob es Frescos Zukunftsstädte je geben wird, ist doch immerhin zweifelhaft –, bestehen offensichtliche Parallelen zwischen Metz' Untersuchungsgegenstand und ZEITGEIST: ADDENDUM. In allen Fällen werden wunderbare Erscheinungen, die normalerweise eher in einem SF- oder Fantasy-Film zu erwarten sind, zum Gegenstand eines Dokumentarfilms.

Wolf versteht unter *subjunctive documentaries* ursprünglich computergenerierte Bilder (CGI), die auf Simulationen basieren. Verglichen mit dem fotografischen Bild, das stets in irgendeiner Form eine profilmische Realität wiedergibt, werden CGI im Computer erzeugt und weisen keine direkte Verbindung mit der Realität auf. Im Gegensatz zu klassischen animierten Spielfilmen bauen digitale Simulationen auf mathematischen Modellen und empirischen Daten auf. Sie sind somit nicht völlig von der Wirklichkeit losgelöst, im Vergleich zum fotografischen Bild findet aber ein «indexical shift» statt, eine Verschiebung «from the *perceptual* to the *conceptual*» (Wolf 1999: 286). Die computergenerierte Simulation ist weniger die Wiedergabe einer Realität als vielmehr die Illustration bestimmter *Konzepte und Vorstellungen über die Welt*. Wie beim Dokumentarfilm wohnt somit auch Simulationen eine subjektive Komponente inne, in der öffentlichen Wahrnehmung werde diese aber kaum registriert; «the mathematical basis behind computer simulation has given it a status similar to (or greater than) photography, despite the often much more tenuous indexical linkage» (ebd.). Simulationen genießen eine ähnlich hohe Autorität wie Fotografien, obwohl ihre Grundlagen, die Annahmen, auf denen sie beruhen, oft nicht transparent sind und der Betrachter deren Plausibilität meist nicht beurteilen kann.

Metz spitzt die bereits von Wolf geäußerte Kritik noch zu, denn in den von ihr untersuchten Filmen kommen CGI eine wichtige Rolle zu. Dank ihnen ist es nicht nur möglich, fotorealistische Bilder von Dinosauriern und Drachen zu zeigen, mit den digitalen Bildern geht immer auch der von Wolf beschriebene Anspruch faktenbasierter Wissenschaftlichkeit einher. Dank der mathematisch-physikalischen Modelle, die ihnen zugrunde liegen – so die implizite Behauptung –, seien die CGI von *WALKING WITH DINOSAURS* oder *THE LAST DRAGON* auf ihre Weise ebenfalls eine authentische Darstellung der Wirklichkeit. Dass die gezeigten «Aufnahmen» auch im Falle der Dinosaurier im besten Fall Annäherungen sind, die auf visuelle Wirksamkeit getrimmt wurden, bleibt unerwähnt.

Vergleicht man die von Metz untersuchten Filme mit fiktiven Dokumentationen, wie Hißnauer sie versteht, zeigen sich deutliche Unterschiede. Während Letztere einen journalistischen Anspruch haben und um Transparenz bemüht sind, verschleiern die von Metz untersuchten Sendungen den fiktiven Status des Gezeigten gezielt: «These *subjunctive documentaries* are profoundly aggressive in their insistence that the fictions they are «documenting» not only could be real but truly are real, because CGI has made them so» (Metz 2008: 343).

Wie beim pädagogischen Film kommt auch im *subjunctive documentary* den Statements respektierter Wissenschaftlerinnen eine wichtige Rolle zu.



19a-c Jack Frescos
Entwürfe in ZEIT-
GEIST: ADDENDUM

Allerdings hebt Metz hervor, dass diese vermeintlichen Experten keineswegs vom Fach zu sein brauchen. Es reiche schon die bloße Präsenz einer Wissenschaftlerin, um wissenschaftliche Seriosität zu markieren, unabhängig davon, ob diese tatsächlich auf dem relevanten Gebiet kompetent ist.

Nicht nur Statements von vorgeblichen Experten, auch der Einsatz von CGI ist in ZEITGEIST: ADDENDUM zu finden. Die Animationen sind zwar von fotorealistischer Qualität weit entfernt, dies gereicht dem Film aber nicht zum Nachteil. Vielmehr sind sie dadurch als Entwürfe, als Skizzen eines Ingenieurs oder Architekten – was sie tatsächlich auch sind – erkennbar (Abb. 19a-c), wodurch sie eine gewisse Ernsthaftigkeit erhalten. Es

ließe sich sogar argumentieren, dass allzu perfekte Bilder, wie man sie aus Hollywood-Blockbustern kennt, eher kontraproduktiv wären, da sie die Zuschauerin mehr in Richtung SF und somit zu einer fikionalisierenden Lektüre lenken würden. Die an architektonische Entwürfe erinnernde Qualität hebt dagegen den von Wolf beschriebenen Anspruch hervor – Frescos Zeichnungen sind eben nicht bloße SF-Fantasien, sondern mathematisch und empirisch fundiert.

Für Metz zeigen Sendungen wie *WALKING WITH DINOSAURS* «science fiction as scientific truth» (2008: 343), ein Umstand, den sie für ausgesprochen problematisch hält. Das Gleiche ließe sich über *ZEITGEIST: ADDENDUM* sagen, der ebenfalls Nova als wissenschaftliche Tatsachen verkauft. Das Verfahren ist vom Prinzip her ähnlich wie bei der SF: Das Novum wird in beiden Fällen als plausibel und grundsätzlich möglich dargestellt, als folgerichtige Erweiterung der jeweiligen Welt. Der große Unterschied ist, dass diese Welt im einen Fall fiktional ist, im anderen Fall aber Aussagen zur realen Welt gemacht werden. *ZEITGEIST: ADDENDUM* und *WALKING WITH DINOSAURS* sollen als Dokumentarfilme gelesen werden, was den Status der Nova grundlegend verändert.²² Diese werden nicht bloß naturalisiert, sondern in für die Utopie typischer Weise auch faktualisiert, wodurch sie ihren fiktiven Status zumindest teilweise einbüßen.

Wie zahlreiche andere aktivistische Filme endet *ZEITGEIST: ADDENDUM* mit dem Aufruf, aktiv zu werden, und schlägt konkrete Handlungen vor: Wir müssen aufhören *das System* zu unterstützen, indem wir unter anderem die Großbanken, Energiekonzerne und das Militär boykottieren, uns nicht mehr an Wahlen beteiligen und unsere Informationen nicht mehr von den etablierten Fernsehstationen beziehen. Der letzte und wichtigste Aufruf lautet: «Join the movement».

Damit sind alle zuvor entwickelten Elemente für eine utopisch-aktivistische Lektüre – sowie für einen Propagandafilm – gegeben. Josephs Film übt beißende Kritik an der Gegenwart, schlägt eine Alternative vor, die nicht als rein fiktives Gedankenexperiment, sondern als faktualisiert erscheint, und fordert zu konkreten Maßnahmen auf. Die Hürden für eine Lektüre, wie sie der Film programmiert, scheinen dennoch recht hoch: Man

22 Allerdings hebt Metz nicht genug hervor, dass *WALKING WITH DINOSAURS* und *THE LAST DRAGON* bei allen Gemeinsamkeiten doch ziemlich unterschiedlich auftreten. *WALKING WITH DINOSAURS* steht als BBC-Produktion in einer langen Tradition von Tierdokumentationen und gibt sich als seriöser Dokumentarfilm aus. *THE LAST DRAGON* arbeitet dagegen mit verschiedenen unterschiedlich stark als fiktional markierten Szenen. Wie der Film aufgenommen wird, variiert zweifellos je nach Zuschauer, während *WALKING WITH DINOSAURS* aber in erster Linie eine dokumentarisierende Lektüre programmiert, ist dies bei *THE LAST DRAGON* weniger eindeutig.

muss nicht nur Josephs reichlich unorthodoxer Analyse des Finanzsystems folgen, sondern vor allem Frescos Ideen als gangbare Alternative akzeptieren. Gelingt dies aber, kommt der von Eitzen beschriebene Mechanismus voll zum Tragen. Dabei verbindet sich das Gefühl der Überlegenheit, das der sozial engagierte Dokumentarfilm auslöst, nahtlos mit einer für Verschwörungsideologien typischen Haltung. Sowohl der Dokumentarfilm, wie Eitzen ihn versteht, als auch Verschwörungsideologien vermitteln das Gefühl, Teil einer aufgeklärten Minderheit zu sein, die über die wahren Zusammenhänge Bescheid weiß. Das beschriebene Überlegenheitsgefühl dürfte bei Verschwörungsideologien sogar noch ausgeprägter sein; nicht nur weiß man besser Bescheid als alle anderen, man verfügt sogar über Wissen, das einem dunkle Mächte eigentlich vorenthalten wollen. Hat man die Prämissen von ZEITGEIST: ADDENDUM einmal akzeptiert, ist der verschwörungsideologische Gestus somit kein Nachteil, vielmehr trägt die für Verschwörungsideologien typische Strategie der Selbstimmunisierung, bei der alle Einwände gegen die Verschwörungsthese als weiterer Beleg für deren Ausmaß interpretiert wird (Keeley 1999), zu seiner Wirksamkeit bei.

Der verschwörungsideologische Aspekt ist insofern kein Zufall, als Verschwörungsideologien und Utopien sowohl historisch wie auch strukturell miteinander verbunden sind. Verschiedene – real existierende – Geheimbünde wie die Freimaurer oder die Illuminaten, die Gegenstand zahlreicher Verschwörungsideologien sind, verfolgten utopische Ziele (Agethen 1987, Neugebauer-Wölk 1996), und H. G. Wells propagierte ausdrücklich eine «offene Verschwörung» (→ S. 90, Anm. 33). Wie Utopien sind Verschwörungsideologien «im Gegensatz zur religiösen Überzeugung gerade dadurch gekennzeichnet, dass sie sich auf *weltliche* statt auf *göttliche* Wirkmechanismen bezieh[en]» (Schink 2016b: 385). Beide gehen von einer grundsätzlichen Versteh- und Planbarkeit gesellschaftlicher Prozesse aus.²³ Verschwörungstheorien «ordnen durch ihre Interpretation der Ereignisse die Wirklichkeit (oder Teile davon) zu einem sinnvollen Ganzen, das einem Plan folgt» (Hepfer 2015: 147). Dieser Glaube an eine quasi-mechanistische Funktionsweise der Gesellschaft, bei der es nur darum geht, den richtigen Punkt zu finden, an dem man in die Maschinerie eingreifen muss, macht Utopie und Verschwörungsideologie zu Spiegelbildern; der Drahtzieher der Verschwörung erscheint als ein utopischer Herrscher, der im Verborgenen und mit finsternen Zielen seinen großen Plan der gesellschaftlichen Umorganisation

23 Für die Utopie muss diese Charakterisierung insofern eingeschränkt werden, als der Anspruch der Planbarkeit in manchen Beispielen nur vordergründig gegeben ist. Zahlreiche Interpreten etwa verstehen die Widersprüche der *Utopia* als ironischen Kommentar auf diese Haltung.

ins Werk setzt. So kann auch der wohl bekannteste und wirkungsmächtigste verschwörungsideologische Text, *Die Protokolle der Weisen von Zion*, als Utopie gelesen werden (Kasper-Marienberg 2012).

Charlotte Ward und David Voas sehen in Josephs Filmen und dem Zeitgeist Movement ein typisches Beispiel für ein Phänomen, das sie als «conspirituality» bezeichnen, einen «hybrid of conspiracy theory and alternative spirituality [that] has appeared on the internet» (Ward/Voas 2011: 103). Traditionell werden Verschwörungstheorien respektive -ideologien und New-Age-Überzeugungen als gegensätzliche Weltanschauungen verstanden. Im Internet-Zeitalter sind aber Bewegungen entstanden, die diese vermeintlich inkompatiblen Ansätze vereinen. Conspirituality zeichnet sich dabei durch eine große ideologische Flexibilität aus, was entsprechende Bewegungen für beide Seiten des politischen Spektrums attraktiv macht. Zugleich verstärkt die New-Age-Komponente den Aspekt des Geheimwissens noch; Conspirituality-Bewegungen erklären nicht nur, wie die Welt in Wirklichkeit funktioniert, sie bieten sogar einen Ausweg aus dieser verderbten Welt, womit nicht zuletzt auch ein spirituelles Erwachen gemeint ist. Das Jiddu-Krishnamurti-Zitat am Anfang von ZEITGEIST: ADDENDUM illustriert dies: Es geht Joseph nicht nur um eine neue gesellschaftliche Ordnung, sondern um ein neues Bewusstsein. Dies wird insbesondere im letzten Teil des Films zum Thema, in dem der wahre Grund für das aktuelle Elend genannt wird. Hinter der Geldwirtschaft steht nämlich ein noch gravierenderes Versagen:

a collective ignorance of two of the most basic insights humans can have about reality. The emergent and symbiotic aspects of natural law. The emergent nature of reality is that all systems – whether it is knowledge, society, technology, philosophy, or any other creation – will, when uninhibited, undergo fluid perpetual change.

Hier macht der Film den von Ward und Voas beschriebenen Sprung und schließt Verschwörungsideologie, Technikglauben und New-Age-Botschaften kurz. Was Joseph mit großen Begriffen wie «natural law», «emergent» und «symbiotic» genau meint, wird allerdings nie geklärt. Irgendwie hängt alles symbiotisch zusammen und entwickelt sich immer weiter; nichts ist permanent und alle sind mit allem verbunden, weshalb es nötig ist, stets für Veränderungen offen zu bleiben. In einem «emergent universe» respektive einem «age of technology» sind traditionelle gesellschaftliche Entwürfe sowie Religionen – hier knüpft Joseph an die Religionskritik seines früheren Films an – überholt. Ein neues Bewusstsein ist nötig.

Ein Conspirituality-Kult wie das Zeitgeist Movement verspricht seinen Anhängern somit zwei Arten von Erkenntnis: die Wahrheit darüber,

wer die Welt wirklich beherrscht, aber auch das Wissen, wie eine höhere Bewusstseinsstufe erreicht werden kann.

ZEITGEIST: ADDENDUM weist alle wesentlichen Elemente auf, die eine Lektüre als aktivierende Utopie ermöglichen; dass sich die Zuschauerinnen tatsächlich aktivieren lassen, ist damit aber noch nicht garantiert. Worin der Erfolg oder Misserfolg eines Films begründet ist, lässt sich kaum je eindeutig klären; auch im Falle von Josephs Film kann man nur spekulieren, was die Millionen von Zuschauern am meisten ansprach. Die vorhandenen Quellen lassen keine genauen Aussagen darüber zu, wie groß der Zuspruch zu Venus Project und Zeitgeist Movement wirklich war respektive heute noch ist. Zeitweise war die Resonanz zweifellos beträchtlich, seither scheint sie stark nachgelassen zu haben. Diese Entwicklung lässt sich aber nur bruchstückhaft nachzeichnen.

Um dennoch Hinweise darauf zu erhalten, was den Funken überspringen ließ, bietet sich ein Vergleich mit anderen Filmen an, die Frescos Ideen zum Thema haben, denn Joseph war nicht der erste, der einen Film über das Venus Project drehte. Fresco, der erklärtermaßen kein großer Freund des geschriebenen Wortes war und sich lieber mündlich und zeichnerisch ausdrückte, war der Ansicht, dass sich das Medium Film besonders gut eignet, um seine Vision einem breiten Publikum nahezubringen. Bereits in den 1940er-Jahren finden sich Hinweise auf ein Drehbuch mit dem Arbeitstitel BRIGHT TOMORROW, in dem Fresco seine Ideen filmisch umsetzen wollte. Und seit Mitte der 1990er-Jahre sind im näheren Umfeld des Venus Project mindestens ein halbes Dutzend Filme entstanden, die für Frescos und Meadows Anliegen werben.²⁴ Im direkten Vergleich zeigt sich, dass die bislang vom Venus Project produzierten Filme Frescos Zukunftsstädte sowie das Konzept der RBE auf ähnliche Weise präsentieren wie ZEITGEIST: ADDENDUM. Die Unterschiede liegen anderswo: Obwohl die <offiziellen>

24 Seit längerem ist zudem ein Spielfilm geplant, der mittels Crowdfunding finanziert werden soll: «a full-length feature film that will depict how a world embracing the proposals advanced by The Venus Project would work. This film would provide a positive vision of a peaceful society in which all human beings form a global family on planet Earth. [...] This film has been designed to be an entertaining and educational experience for both adults and children» (The Venus Project 2018a). Für dieses Vorhaben konnten 200 000 Dollar gesammelt werden. Mit der Ausarbeitung des Drehbuchs wurde Nathanael Dinwiddie beauftragt, der als Archivar des Venus Project fungiert und zudem an einem Dokumentarfilm über Fresco mit dem Arbeitstitel MAN OF TOMORROW arbeitet. Dinwiddie kämpft nach eigener Aussage just mit dem Problem, die utopietypischen ausführlichen Beschreibungen mit einer herkömmlichen Spielfilmdramaturgie zu vereinen: «Attempting to create a fictional narrative in a Fresconian context has proven especially difficult due to the impulse to show tours around the city, lots of philosophical dialogue, etc., within a fictional scenario» (Dinwiddie 2017, siehe auch Dinwiddie 2018).

Produktionen des Venus Project Unterschiede aufweisen, fällt auf, dass sie der Diagnose der Gegenwart weitaus weniger Platz einräumen als Josephs Film. Die Übel unserer Welt werden zwar ebenfalls angesprochen, die Kritik bleibt aber unspezifisch und lässt zudem eine echte Dringlichkeit vermissen. Bei Joseph dagegen ist die Wut über das Unrecht spürbar, und er verbringt viel Zeit damit, dessen Ursachen zu ergründen. Erst im dritten seiner vier Kapitel, nach gut 50 Minuten, kommt ZEITGEIST: ADDENDUM auf das Venus Project zu sprechen. Der Film wendet also fast die Hälfte seiner etwas über zwei Stunden Laufzeit dafür auf, die Schwächen des monetären Wirtschaftssystems darzulegen. Selbst wenn man Josephs Analysen für Humbug hält, besitzt seine Argumentation doch eine gewisse Stringenz: Er erklärt zuerst, warum Geld für alle Probleme verantwortlich ist, und schlägt deshalb als Lösung ein Wirtschaftssystem vor, das ohne Geld auskommt. Wer ihm bis hierhin folgt, dürfte auch geneigt sein, das, was anschließend kommt, zumindest wohlwollend aufzunehmen.

Die vom Venus Project selbst produzierten Filme verlangen von der Zuschauerin einen größeren Sprung. Statt ausführlich auf die Fehler der Gegenwart einzugehen, werden vor allem die Modelle, Computeranimationen und Zeichnungen sowie nicht zuletzt Fresco selbst zelebriert. Was dabei auffällt, ist eine ausgeprägte Tendenz zur Wiederholung. Im Grunde wirken die verschiedenen Filme alle wie Iterationen eines Grundtyps, in denen immer wieder die gleichen Zeichnungen, Modelle sowie Aufnahmen und Statements Frescos und Meadows zu sehen sind. In WELCOME TO THE FUTURE werden sogar innerhalb des Films zahlreiche Einstellungen mehrfach verwendet. Der Effekt dieser Wiederholungen ist, dass THE VENUS PROJECT: THE REDESIGN OF A CULTURE und WELCOME TO THE FUTURE trotz einer Laufzeit von 20 beziehungsweise 55 Minuten weniger kurzweilig wirken als der deutlich längere ZEITGEIST: ADDENDUM. Auch dieser zeigt manche von Frescos Erfindungen mehrfach, weil dazwischen aber noch anderes Material zu sehen ist, fällt dies weniger auf.

Spätere Produktionen des Venus Project variieren das Muster etwas; der 90-minütige FUTURE BY DESIGN rückt Fresco noch mehr ins Zentrum. Zu Beginn wird er mit keinem Geringeren als Leonardo da Vinci verglichen; es folgt ein kurzer biografischer Abriss, in dem Fresco unter anderem erzählt, wie er als Jugendlicher Buckminster Fuller und Albert Einstein traf, diese ihm aber schon damals nichts Relevantes beibringen konnten. Im Folgenden legt er wie in ZEITGEIST: ADDENDUM dar, warum eine RBE dem herrschenden monetären System überlegen sei. Obwohl die Argumentation die gleiche ist, wirkt sie weniger überzeugend als in Josephs Film. Indem Joseph die Zuschauerin mit einem Übermaß von Bildern und Informationen eindeckt, lässt er sich und seine Protagonisten als kompetent

erscheinen; gleichzeitig wird Fresco weniger überhöht als in den Filmen des Venus Project. Diese konzentrieren sich dagegen ganz auf das angeblich originäre Genie Fresco, der als einziger weiß, was es braucht «to redesign our culture» – eine Formulierung, die immer wieder zu hören ist. Der Effekt ist tendenziell kontraproduktiv. Gerade weil Fresco so beharrlich zum Renaissance-Universalgelehrten stilisiert wird, wirken seine Ideen deutlich weniger geerdet. Fresco erscheint in seinen eigenen Filmen ein bisschen wie die freundliche Version eines *Mad Scientist* – als jemand, der zweifellos großes erfinderisches Geschick besitzt, aber letztlich doch als eher wunderliches Original mit abgehobenen Ideen.²⁵

Ob tatsächlich die Kritik an der Geldwirtschaft für den Erfolg von ZEITGEIST: ADDENDUM ausschlaggebend war, lässt sich nicht eindeutig nachweisen. Aber wenigstens würde dies die These stützen, dass eine Utopie ihre Wirkung nur dann entfalten kann, wenn ihre Beschreibung der Gegenwart als zutreffend wahrgenommen wird. Das würde bedeuten, dass die ZEITGEIST-Filme gar nicht unbedingt wegen der durch das Venus Project propagierten Ideen Anklang fanden, sondern dass vor allem ihre kritische Haltung einen Nerv traf. Eine wichtige Rolle – gerade auch aus semiopragmatischer Sicht – spielte dabei zweifellos der Kontext, in dem ZEITGEIST: ADDENDUM entstand und rezipiert wurde.

Die Technokratiebewegung erlebte ihre Hochzeit während der Großen Depression, als die USA wirtschaftlich am Boden lagen. Der Kapitalismus schien am Ende, Erklärungen für sein Scheitern waren hoch im Kurs. Dass eine Neuauflage der technokratischen Kritik am Geldsystem in einer von Subprime-, Banken- und Eurokrise verunsicherten Welt erneut Zuspruch findet, ist nachvollziehbar. Wie die kurzfristige Begeisterung für die Pläne von Howard Scott ebte auch der Zuspruch für das Venus Project und das Zeitgeist Movement rasch wieder ab. Es scheint immerhin nicht unplausibel, dass gar nicht Frescos Ideen für den großen Erfolg verantwortlich waren, sondern dass die ZEITGEIST-Filme vor allem wegen ihrer Kritik zum Kristallisationspunkt einer weit verbreiteten Unzufriedenheit wurden.

25 Die nach ZEITGEIST: ADDENDUM erschienenen PARADISE OR OBLIVION und THE CHOICE IS OURS machen offensichtlich Anleihen bei ZEITGEIST: ADDENDUM; unter anderem wird – teilweise mit fast wörtlichen Übernahmen – der Kritik-Anteil ausgebaut. Zudem kommt deutlich mehr und vielseitigeres Archivmaterial zum Einsatz. Die hysterische Qualität von ZEITGEIST: ADDENDUM erreichen aber beide Filme nicht.

Teil II

Utopische Filme

Nachdem ich in den vorangegangenen Kapiteln dargelegt habe, warum der nichtfiktionale Film einen fruchtbareren Boden für die positive Utopie darstellt als der Spielfilm, und diese filmische Spielart aufbauend auf Schölderles Modell und Odins semiopragmatischem Ansatz charakterisiert habe, steht im zweiten Teil der Untersuchung die Arbeit am Material im Vordergrund. Ausgehend von den bisherigen Überlegungen werde ich eine Reihe von filmischen Utopien analysieren und ihre Funktionsweise beschreiben.

Dieser Teil hat nicht zum Ziel, eine bestimmte historische Periode, einen Kulturraum oder eine spezifische Spielart des nichtfiktionalen Films umfassend abzudecken. Vielmehr sind die folgenden Kapitel als Schneisen zu verstehen, als Vorstöße aus unterschiedlichen Richtungen in ein noch weitgehend unerforschtes Terrain. Da ich keine umfassende Taxonomie der filmischen Utopie anstrebe, ist der Fokus nicht einheitlich und passt sich dem jeweiligen Untersuchungsgegenstand an. Widmet sich *Kapitel 5* mit den Zukunftsfilmen der defa-futurum einem Korpus historisch zusammengehöriger Filme, so stehen in *Kapitel 6* Produktionen mit einer propagandistischen Wirkungsabsicht im Zentrum; die Beispiele reichen hier von sowjetischen Produktionen der 1920er-Jahre bis zu IS-Videos aus jüngster Zeit. In *Kapitel 7* gehe ich auf filmische Stadtutopien ein, verfolge also einen thematischen Ansatz. In *Kapitel 8* stehen schließlich zwei Beispiele im Zentrum, die das klassische Modell modifizieren respektive unterlaufen.

Die Auswahl der Filme richtet sich ausschließlich danach, ob sie als Untersuchungsobjekt interessant sind, und fällt entsprechend bunt aus. Voraussetzung ist, dass die Filme einen utopischen Impetus aufweisen, dass die jeweilige Utopie also nicht mehr oder weniger neutral vorgestellt, sondern in affirmativer Weise propagiert wird. Ein Film wie *EMPIRE ME – DER STAAT BIN ICH!* (Paul Poet, AT/LU/DE 2011), der eine Reihe von Mikrostaaten porträtiert, diesen gegenüber aber eine freundlich-distanzierte Haltung einnimmt, aber auch Darstellungen utopischer Kommunen wie der Monte-Verità-Film *FREAK OUT!* (Carl Javér, NO/DE/DK 2014) oder *MEINE KEINE FAMILIE* (Paul-Julien Robert, AT 2012), in dem der Regisseur Paul-Julien Robert seine Kindheit in der Kommune Friedrichshof des österreichischen Aktionskünstlers Otto Muehl aufarbeitet, sind hier nicht von Interesse. Diese Filme haben zwar Utopien zum Thema, sind selbst aber nicht utopisch.

Darüber hinaus konzentriere ich mich auf gestaltete, in sich abgeschlossene Filme, die als eigenständige mediale Angebote konzipiert wurden. Abgefilmte Vorträge und als Videos exportierte Präsentationen, von denen es auf YouTube und anderen Videoplattformen viele gibt, werde ich

ebenso wenig berücksichtigen wie Videomaterial, das primär als Illustration in einer umfangreicheren Web-Präsentation fungiert.

In einer Kultur, in der bewegte Bilder omnipräsent sind und mehrheitlich nicht mehr im Kinosaal oder am heimischen Fernsehgerät konsumiert werden, ist die Filmwissenschaft gut beraten, wenn sie sich auch filmischen Formen öffnet, die nicht klassischen Werkcharakter besitzen. Für diese Studie ziehe ich hier aber die Grenze. Mein Untersuchungskorpus ist auch so vielfältig genug; manche in ihm enthaltene Filme sind bekannt und können sogar als Klassiker gelten, andere sind dagegen ziemlich exotisch und zudem kaum wissenschaftlich bearbeitet. Länge und Machart variieren ebenfalls und reichen von mit einfachen Mitteln hergestellten Kurzfilmen bis zu aufwendigen Produktionen von Spielfilmlänge.

Die Verbindung der Modelle Schölderles und Odins gibt mir ein Instrumentarium an die Hand, das es erlaubt, die Filme formal, inhaltlich sowie in ihrem historischen Produktions- und Rezeptionskontext zu beschreiben. Da mein Untersuchungskorpus sehr disparat ist, werde ich unterschiedliche Schwerpunkte setzen und je nach Film und Kontext mehr formale, thematische oder historische Aspekte betonen.

Obwohl die Abfolge der Kapitel einer übergeordneten Dramaturgie folgt und sie in der Summe einen größeren Bogen beschreiben, sind die einzelnen Kapitel weitgehend als in sich abgeschlossene Einheiten konzipiert und sollten jeweils für sich alleine verständlich sein.

5 Die Zukunftsfilme der defa-futurum

Der Zukunftsfilm als Nichtspielfilm – wie wir ihn verstehen – ist [...] engagiert für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugleich, und zwar immer unter der zwingenden Konsequenz, dem Betrachter die Verantwortlichkeit für seine Zukunft als untrennbar verbunden mit der Perspektive aller Menschen zu erklären. (Hellwig/Ritter 1975: 159)

Was in diesem Zitat zum Ausdruck kommt, erinnert an die Ausführungen in den vorangegangenen Kapiteln. Zwar ist nicht von der Utopie oder vom utopischen Film die Rede, aber der «Zukunftsfilm», um den es hier geht, scheint in ähnlicher Weise mit der Gegenwart verbunden, wie ich es für die Utopie postuliert habe. Und nicht nur das. Der geforderte Zukunftsfilm soll ein engagierter «Nichtspielfilm», also ein nichtfiktionaler Film sein, der dem Publikum seine Verantwortung für die Zukunft vor Augen führt, der es aktivieren will.

Die zitierte Passage stammt aus der gemeinsam von Joachim Hellwig und Claus Ritter verantworteten Dissertation *Erkenntnisse und Probleme, Methoden und Ergebnisse bei der künstlerischen Gestaltung sozialistischer Zukunftsvorstellungen im Film unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen der AG defa-futurum*. Bei der 1975 an der Karl-Marx-Universität Leipzig angenommenen Arbeit handelt es sich um ein in verschiedener Hinsicht ungewöhnliches Dokument. Was Hellwig und Ritter verfassten, würde man heute wohl als das Ergebnis kollaborativer *practice-based research* bezeichnen. Die beiden Autoren, die seit 1961 bei zahlreichen Film- und Buchprojekten zusammengearbeitet haben, formulieren darin ausgehend von ihren praktischen Erfahrungen ein Modell des Zukunftsfilms. Zwar meiden sie den Begriff der Utopie – auf die Gründe werde ich später noch eingehen –, dennoch weist der von ihnen geforderte Zukunftsfilm zahlreiche Parallelen zu dem hier entwickelten Konzept des nichtfiktionalen utopischen Films auf.

Was die Arbeit Hellwigs und Ritters besonders interessant macht, ist, dass sie nicht bei der bloßen theoretischen Herleitung Halt macht; die gemeinsame Dissertation ist vielmehr eine Art nachgeschobenes Gründungsdokument der künstlerischen Arbeitsgemeinschaft futurum, der Hellwig vorstand. Die künstlerischen Arbeitsgruppen (AG) stellten innerhalb der DEFA, der staatlichen Filmproduktion der DDR, Pools von Regisseuren, Dramaturgen und technischem Personal dar, die für die Herstellung der Filme verantwortlich zeichneten. Die AG waren Ende der 1950er-Jahre nach dem Vorbild der künstlerischen Kollektive in der polnischen staatlichen Filmproduktion Film Polski eingeführt worden. Zu Beginn führten die

AG zu einer gewissen Dezentralisierung und Autonomie. Nach dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 – oft als ‚Kahlschlag-Plenum‘ bezeichnet –, in dessen Folge zwölf DEFA-Produktionen verboten wurden und welches für das gesamte Kulturschaffen in der DDR weitreichende Konsequenzen hatte, nahmen die AG eine gegenteilige Rolle ein.¹ Die Regisseure wurden zurückgestuft, während die Rolle von Dramaturg und Produktionsleiter deutlich aufgewertet wurde. Der Dramaturg rapportierte nun regelmäßig der Studioleitung und stellte so die Linientreue der produzierten Filme sicher (Ivanova 2011: 94 ff.).

Ziel der AG defa-futurum, die auf Weisung des Stellvertreters des Ministers für Kultur, Günter Klein, am 1. Juni 1971 ihre Arbeit aufnahm, war es, das zu produzieren, was Hellwig und Ritter in ihrer Dissertation später noch ausführlich theoretisch entwickeln würden: Den sozialistischen Zukunftsfilm. Der Gründung der AG waren mehrere Versuche Hellwigs vorausgegangen, Zukunftsfilme zu realisieren. In der Dissertation führt er ERZÄHLUNGEN AUS DER NEUEN WELT (Richard Cohn-Vossen/Joachim Hellwig/Massimo Mida, DDR 1968) als frühes Beispiel an.² 1969 entstand dann – noch im Rahmen der AG Profil – das Drehbuch zum nicht realisierten abendfüllenden Dokumentarfilm REISE INS 3. JAHRTAUSEND (Hellwig/Ritter 1969); ein Jahr drauf folgte ABENTEUER ZUKUNFT, der ebenfalls nicht über die Drehbuchphase hinauskam.

Organisationstechnisch stellte defa-futurum eine Besonderheit dar. Die DEFA bestand zu diesem Zeitpunkt aus dem Studio für Kurzfilme, dem Studio für Trickfilme und dem Studio für Spielfilme, die jeweils als eigenständige Volkseigene Betriebe agierten. Das Studio für Kurzfilme, dem defa-futurum angehörte, war 1969 aus dem Zusammenschluss des Studios für Wochenschau und Dokumentarfilm und des Studios für populärwissenschaftliche Filme entstanden. Diese auf den ersten Blick seltsame Einteilung – die Länge eines Films sagt ja nichts über seinen fiktionalen Status aus –, erklärt sich dadurch, dass im Kino der DDR die verschiedenen nichtfiktionalen Formen meist als kurze Vor- oder Begleitfilme vor den langen Spielfilmen gezeigt wurden.³ Später wurde das Studio für Kurzfilme in Studio für Dokumentarfilme umbenannt. Obwohl sie dem für nichtfiktio-

1 Siehe zum 11. Plenum Agde (2000), Kötzing/Schenk (2015).

2 Dieser Episodenfilm war anlässlich des 150. Geburtstags von Karl Marx entstanden; die letzte Episode mit dem Titel SÖHNE DES PROMETHEUS ODER $E=M \cdot C^2$ erzählt die Geschichte eines «usbekischen Jungen, der nach Akademgorod in Sibirien zum Studium der Physik delegiert ist» (Hellwig/Ritter 1975: 139).

3 Im DDR-Kino wurde zwischen Vor- und Begleitfilm unterschieden. Während Ersterer eine kostenlose Dreingabe zum Hauptfilm darstelle, mussten sich Kinogänger aktiv für den Begleitfilm entscheiden und zusätzlich dafür bezahlen.

nale Filme zuständigen Kurzfilmstudio angehörte, war defa-futurum «als kulturpolitisches und künstlerisches Zentrum für die Stoffentwicklung und die Produktion von Zukunftsfilmen aller Gattungen und Genres» (Klein 1971: 1) verantwortlich. Um diesem Auftrag nachkommen zu können, bestanden Verträge mit den übrigen Studios.

Das Konzept des Zukunftsfilms als Nichtspielfilm wurde von Hellwig und Ritter somit nicht nur theoretisch hergeleitet, sondern auch praktisch umgesetzt. Auf jeden Fall war dies der Anspruch der defa-futurum. Gerecht wurden die tatsächlich realisierten Filme dieser Vorgabe zwar bestenfalls im Ansatz, doch handelt es sich um ein für meine Zwecke aufschlussreiches Beispiel, auf das ich ausführlicher eingehen werde. Dabei werde ich mich ausgehend von Hellwigs und Ritters Dissertation auf den nichtfiktionalen Film konzentrieren; die defa-futurum-Spielfilme werden dagegen nicht vertieft behandelt.⁴

Mit Ausnahme eines Artikels von Sonja Fritzsche (2006) existiert keine wissenschaftliche Literatur zu defa-futurum. In den gängigen Darstellungen zur DEFA ist von der AG – wenn überhaupt – nur in Nebensätzen die Rede. Die folgenden Ausführungen stützen sich deshalb im Wesentlichen auf eigene Recherchen im Bundesarchiv Lichterfelde, wo der schriftliche Nachlass der DEFA aufbewahrt wird.⁵

Zu Joachim Hellwig, der treibenden Kraft hinter dem Unternehmen, wurde ebenfalls wenig publiziert. In einer Kurzbiografie auf der Website der DEFA-Stiftung – in der defa-futurum nur mit einem Satz erwähnt wird –, wird er als «einer der Großfilmer der DEFA» bezeichnet, als «Propagandist, der die Glaubensinhalte des sozialistischen Staates unbefragt in zahlreichen Filmen bebildert» (Walk 2018) habe. Filme wie EIN TAGEBUCH FÜR ANNE

- 4 Ursprünglich hatte defa-futurum den ehrgeizigen Plan, neben nichtfiktionalen Filmen im Schnitt alle anderthalb Jahre einen Spielfilm zu produzieren, eine Vorgabe, die deutlich verfehlt wurde. Im Bundesarchiv Lichterfelde findet sich eine Reihe von Exposés und Drehbuchentwürfen für Spielfilme, realisiert wurden aber effektiv nur zwei. Obwohl mancherorts auch *SIGNALE – EIN WELTRAUMABENTEUER* (Gottfried Kolditz, DDR/PL 1970) und *EOLOMEA* (Herrmann Zschoche, DDR 1972) als defa-futurum-Filme aufgeführt werden, sind einzig *IM STAUB DER STERNE* (Gottfried Kolditz, DDR 1976) sowie *DAS DING IM SCHLOSS* (Gottfried Kolditz, DDR 1979) unter der Schirmherrschaft der AG entstanden. Während *DAS DING IM SCHLOSS* nur in Archiven verfügbar und entsprechend wenig bekannt ist, existiert zu *IM STAUB DER STERNE* einiges an wissenschaftlicher Literatur; siehe dazu sowie allgemein zum SF-Film in der DDR Wiechmann (1997), Soldovieri (1998), Kannapin (2000), Grisko (2002), Kruschel (2007), Csicsery-Ronay (2010), Fritzsche (2010), Becker (2014), Fisher (2014), Torner (2014).
- 5 Archivquellen werden, wenn die entsprechenden Angaben vorhanden sind, wie die übrigen Quellen mit Nachname des Verfassers und Veröffentlichungsjahr zitiert. Fehlt ein Verfasser, wird der Titel angegeben. Alle entsprechenden Dokumente sind in der gesonderten Bibliografie «Archivquellen» aufgeführt.

FRANK (Joachim Hellwig, DDR 1958), SO MACHT MAN KANZLER (Joachim Hellwig, DDR 1961) oder KAMPF UM DEUTSCHLAND (Joachim Hellwig, DDR 1963), die vor der defa-futurum-Zeit entstanden, zielten zumeist darauf ab, die BRD als direkte Weiterführung des NS-Regimes zu diskreditieren und die DDR auf diese Weise als das ›bessere Deutschland‹ erscheinen zu lassen (Rother 1996: 96 ff.).⁶ In der verfügbaren Literatur zur DEFA wirkt Hellwig eher wie eine marginale Figur und seine Filme sind primär als Dokumente des Kalten Kriegs von Interesse.

Hellwigs Status innerhalb der DEFA wird dies allerdings nur teilweise gerecht. Seine Filme mögen heute als unbedeutend gelten, zu DDR-Zeiten war er aber keineswegs eine Randfigur. Vielmehr gehörte er zu einem kleinen Kreis von Regisseuren, die sich gewisse Freiheiten nehmen konnten. Ausschlaggebend hierfür waren weniger seine Verdienste als Filmemacher als vielmehr seine exzellenten Verbindungen in der Partei; für Hans-Jörg Rother war er «der platteste Opportunist des Studios und darum auch nie um Unterstützung verlegen» (ebd.: 98). Seine Beziehungen ermöglichten es ihm, einen Sonderstatus zu beanspruchen. Nicht nur stellte defa-futurum als AG, die in allen drei Studios produzieren konnte, eine Ausnahme dar; die Büros der Arbeitsgruppe waren zudem entgegen den üblichen Gepflogenheiten nicht in einem der Studios, sondern in einem Gebäude außerhalb angesiedelt. Hellwig verfügte dadurch über eine gewisse Autonomie, wie sie nur wenige andere Regisseure besaßen (Steinkopff 2017).⁷

Obwohl Rother ihn als Opportunisten bezeichnet, war Hellwig – hierin sind sich die Quellen einig – ein überzeugter Anhänger der Partei. In einer DEFA-internen Beurteilung heißt es dazu: «Großes Gewicht legt Dr. Joachim Hellwig auf die Übereinstimmung zwischen ideologischer Aufgabenstellung und Massenwirksamkeit des Films» (Wedegärtner 1976: 2). Der Regisseur Richard Cohn-Vossen, der unter anderem bei ERZÄHLUNGEN AUS DER NEUEN WELT mit Hellwig zusammenarbeitete, erwähnt in einem Interview einen Spruch, der zu Hellwig kursierte: «die Partei sei für ihn wie die eigene Mutter» gewesen (in Poss/Mückenberger/Richter 2012: 237).

5.1 Der sozialistische Zukunftsfilm

Dass Hellwig und Ritter in ihrer Dissertation vom Zukunftsfilm und nicht vom utopischen Film sprechen, ist kein Zufall, denn der Begriff

6 Siehe zu den Filmen Prase (2006: 86–94), Rother (1996: 96 ff.).

7 Hellwigs gute Beziehungen zeigen sich auch in der Dissertation. Die Seiten 54 bis 58 sind als «Vertrauliche Verschlusssache» gekennzeichnet und fehlen in den verfügbaren

der Utopie erweist sich für sie gleich in mehrfacher Hinsicht als heikel. Einerseits kämpfen sie mit den bekannten terminologischen Problemen. «Utopischer Roman» und «utopischer Film» werden von ihnen und den Quellen, die sie zitieren, regelmäßig als Synonym für SF benutzt. Insgesamt scheint die Bezeichnung in der DDR noch länger gebräuchlich gewesen zu sein als in der BRD. Wohl nicht zuletzt, weil man sich von der westlich-kapitalistischen SF abgrenzen wollte, ist in zahlreichen zeitgenössischen Quellen im Zusammenhang mit Werken, die man heute der SF zurechnet, von utopischer Literatur respektive Filmen die Rede.⁸ Auch DEFA-intern war die Bezeichnung fest etabliert. So bemängelt eine Bestandaufnahme der AG Filmbeschaffung vom 7. April 1971, dass für das fragliche Jahr «noch die Genres utopischer Film/Abenteuerfilm» fehlen; im Sinne «einer vielseitigen Spielplangestaltung» wird «nachdrücklich die weitere Entwicklung der niveaувollen Unterhaltung» gefordert (AG Filmbeschaffung 1971: 5).

Defa-futurum hatte die Aufgabe, diesen Missstand zu beheben. Allerdings tun sich Hellwig und Ritter schwer mit der Genrebezeichnung, denn das Konzept der Utopie bereitet ihnen auch jenseits von terminologischen Fragen auf einer grundsätzlichen Ebene Kopfzerbrechen. Dass der orthodoxe Marxismus ein schwieriges Verhältnis zur utopischen Literatur hat, habe ich bereits erwähnt. Obwohl Schriften wie das *Manifest der Kommunistischen Partei* zumindest teilweise in der utopischen Tradition stehen, waren Marx und Engels darum bemüht, ihren wissenschaftlichen Sozialismus von den Entwürfen der utopischen Frühsozialisten abzugrenzen. Diese hatten sich als Vorläufer des Sozialismus zwar verdient gemacht, der Detailreichtum ihrer Entwürfe entwertete diese aber, ließ sie als letztlich unreife Fantasiegebilde erscheinen (→ S. 46). Der Historische Materialismus konnte als ernsthafte Wissenschaft gar nicht den Anspruch haben, die Zukunft detailliert vorauszusagen; er lieferte bloß Einsichten in die Gesetzmäßigkeit des geschichtlichen Prozesses.

Für einen sozialistischen Staat wie die DDR stellten Utopien darüber hinaus ein Ärgernis dar, denn im real existierenden Sozialismus waren

Kopien. Dies deutet darauf hin, dass die Autoren Zugang zu Informationen hatten, die der Öffentlichkeit vorenthalten wurden.

- 8 Hans-Edwin Friedrich kommt zu einem anderen Befund: «In der DDR wird der Begriff «utopischer Roman» nur mit spitzen Fingern angefasst. Üblich ist hier in erster Linie die alte Gattungsbezeichnung «Zukunftsroman»» (2004: 135). Für den Film kann ich dies allerdings nicht nachvollziehen; sowohl in der DDR-Presse als auch DEFA-intern scheint «utopischer Film» die gängige Bezeichnung gewesen zu sein; siehe auch Fisher (2014: 181). Ein weiterer oft gebrauchter Begriff, den Friedrich ebenfalls erwähnt, ist der der «wissenschaftlichen Phantastik», der unter anderem in Polen und der Sowjetunion auf eine längere Tradition zurückblicken konnte.

die fundamentalen gesellschaftlichen Probleme ja bereits gelöst, war das, was bei Morus und seinen Nachfolgern noch die Form literarischer Fantasien hatte, Wirklichkeit geworden. Wie schon ausgeführt, wird jede klassische Utopie zur Dystopie, wenn man sie mit Figuren bevölkert, denen die herrschende Ordnung nicht behagt. Anders ausgedrückt: Wenn die (archistische) Utopie mit etwas nicht umgehen kann, dann mit Utopisten. Sie sind die Störenfriede, die den Status quo in Frage stellen. Entsprechend hatten die sozialistische Staaten Mühe mit der utopischen Tradition. Zwar berief man sich gerne auf visionäre Ahnen wie Morus, Bacon, Winstanley oder Bellamy; diese waren aber nicht mehr als überwundene Vorstufen mit wenig Relevanz für die Gegenwart.

Der Konflikt zwischen utopischer Tradition und sozialistischer Doktrin durchzieht Hellwigs und Ritters Dissertation auf mehreren Ebenen. Insbesondere Hellwig war zwar ausgesprochen linientreu, beide Autoren waren aber auch Kenner der utopischen Literatur. Der Germanist Ritter war sogar ein ausgewiesener Experte, der in den folgenden Jahren drei Monographien zum Thema veröffentlichte (Ritter 1978, 1982, 1987). Ritter ist in der gemeinsamen Studie denn auch von der ersten Seite an – das Einstiegskapitel, das sich der Bestimmung des Gegenstandes widmet, stammt von ihm⁹ – darum bemüht, sich von der Utopie abzugrenzen. Leitbegriff seiner folgenden Überlegungen ist ausdrücklich nicht die Utopie, sondern die ‚Zukunft‘. Dennoch ist im Folgenden immer wieder von der Utopie die Rede. Einerseits hält Ritter fest, dass die französisch- und englischsprachigen Klassiker der utopischen Literatur bis Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland kaum rezipiert worden seien. Deshalb habe diese Tradition auch keinen nennenswerten Einfluss auf die frühe deutschsprachige SF ausgeübt: «Im deutschsprachigen Raum begründet sich ohne sozial-utopische Tradition der eigentliche ‚Zukunftsroman‘ am Ausgang des 19. Jahrhunderts» (Hellwig/Ritter 1975: 7). Autoren deutscher Zukunftsromane, wie Ritter die frühe deutschsprachige SF nennt, etwa Kurd Laßwitz, stünden nicht in einer utopischen, sondern vielmehr in einer märchenhaften Tradition.

Ob diese Herleitung ihrerseits stichhaltig ist, ist für meine Zwecke weniger entscheidend als die Tatsache, dass Ritter und Hellwig die utopische Tradition nicht einfach ausblenden, sondern dass diese als Kontrastfolie stets präsent bleibt. Dies zeigt sich auch in ihren Ausführungen zu Bellamys

9 Ritter zeichnet für das erste und das dritte Kapitel, Hellwig für das zweite, das vierte und das fünfte verantwortlich (Hellwig/Ritter 1975: 4). Im Folgenden werde ich, auch der sprachlichen Einfachheit halber, mehrheitlich nicht beide Namen anführen, sondern nur den für das jeweilige Kapitel verantwortlichen Autor.

Looking Backward, dessen großer Erfolg in Deutschland aus marxistischer Perspektive ein Problem darstellt. Zwar handelt es sich um eine sozialistische Utopie – wobei Bellamy selbst stets darauf bedacht war, den Begriff «socialism» zu vermeiden –, aber sie ist eben nicht marxistisch und somit nicht wirklich genehm. Der Erfolg des Romans wird von Ritter mindestens teilweise auf ein Missverständnis zurückgeführt; *Looking Backward* sei nämlich von «bestimmten Schichten der deutschen Bevölkerung nicht als eine sozialistische Utopie verstanden, sondern als amerikanische Verheißung empfunden» worden (Hellwig/Ritter 1975: 14). Dennoch sei Bellamys Roman nicht gänzlich wertlos, allerdings liege sein Nutzen vor allem darin, dass er trotz aller Einschränkungen eine positive sozialistische Zukunft beschreibt. An dieser Stelle wendet sich Ritter explizit gegen die «offizielle» Meinung, dass Texte wie *Looking Backward* aus marxistischer Perspektive grundsätzlich abzulehnen seien:

In Teilen der deutschen sozialistischen Arbeiterbewegung hatte sich im 19. Jahrhundert ein Mißverständnis manifestiert. Ausgehend von der Engels'schen Analyse «Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft» waren viele Marxisten überzeugt, jedes literarische «Zukunftsbild» sei eine «Utopie» (die sie unter der von Karl Marx ausgesprochenen Bindung an die «utopischen Sozialisten» sahen) und somit überflüssig, ja sogar falsch, da der wissenschaftliche Sozialismus eindeutig das Wirken objektiver Gesetze in der gesellschaftlichen Entwicklung der Menschheit erkannt und die Geschichte als die Geschichte von Klassenkämpfen enthüllt hatte. (Hellwig/Ritter 1975: 15)

Literarische Zukunftsbilder sind für Ritter aber nicht per se wertlos, sie können positiv wirken – «wenn sie nur ein kritischer, fortschrittlicher Autor verfaßt hat» (ebd.: 18). In der DDR hat eine entsprechende Literatur freilich keine Tradition. Anders in der Sowjetunion, die eine hochwertig SF kennt; ja selbst Teile der US-SF werden positiv hervorgehoben – zum Beispiel Ray Bradbury, dessen *Fahrenheit 451* der erste in der DDR veröffentlichte amerikanische SF-Roman war.

Obwohl es Beispiele ideologiekonformer utopischer Literatur gibt, birgt die etablierte Genrebezeichnung die Gefahr, dass überholte – unwissenschaftliche – Utopien und «wissenschaftlich korrekte» sozialistische Entwürfe in einen Topf geworfen werden. Ritter und Hellwig ziehen deshalb einen anderen Begriff vor:

Wir sprechen im Gegensatz zu solchen Bezeichnungen wie utopische Literatur und utopischer Film bewußt von *sozialistischer Zukunftsliteratur* und *sozialistischem Zukunftsfilm*, um unser klassenmäßiges und erkenntnistheoretisches Verhältnis zur Gegenwart und zum zeitlichen Vorgriff zu akzentuieren. (Hellwig/Ritter 1975: 89, Herv. d. Verf.)



20a-d DIE WELT DER GESPENSTER

Derartige Zukunftsliteratur muss ihrerseits von den nach 1900 in Deutschland populären Zukunftsromanen unterschieden werden. Letztere taxiert Ritter mehrheitlich als imperialistisch und kriegstreiberisch – eine Tendenz, die sich in der westdeutschen SF nach 1945 praktisch bruchlos fortsetzte. Ein Großteil der in der BRD veröffentlichten SF ist in den Augen der beiden Autoren vulgäre reaktionäre Propaganda. Sinnbildlich für diese spezifische BRD-Ausprägung der SF steht die noch heute fortgesetzte Heftreihe *Perry Rhodan*; sie gilt Ritter als «Musterbeispiel schlimmster Reaktion» (Hellwig/Ritter 1975: 38).

Wie intensiv die Ablehnung von *Perry Rhodan* und ähnlichen Publikationen war, zeigt sich unter anderem darin, dass eine der frühesten defa-futurum-Produktionen diesen Heften gewidmet war. Der sechsminütige Kurzfilm *DIE WELT DER GESPENSTER* (Joachim Hellwig, DDR 1972)  besteht aus einer Collage von Großaufnahmen der Titelseiten von *Perry Rhodan* und ähnlichen Heften (Abb. 20a–d). Zu Beginn fordert der Off-Kommentar das Publikum zwar noch auf «Urteilen Sie selbst», aber die dramatische Musik, die sich mit dem Refrain der *Battle Hymn of the Republic* («Glory, glory, hallelujah!») abwechselt, die Soundeffekte sowie Zwischenschnitte auf – «vom Betrachter nur emotional zu registrierende» (Hellwig/

Ritter 1975: 192) – Aufnahmen von Koksabstichen nehmen das Urteil bereits vorweg. Der Film will dem Zuschauer vor Augen führen, wie kriegstreiberisch und degeneriert die kommende Welt ist, die die kapitalistische SF heraufbeschwört. «This goal was particularly important since more and more East Germans had access via illegal antennas to the competition shown in West» (Fritzsche 2006: 377).

In seiner Rhetorik ist *DIE WELT DER GESPENSTER* typisch für das Schaffen Hellwigs. Der Westen wird negativ überhöht, so dass die DDR zum positiven Gegenbild wird – nicht nur für den Ist-Zustand, sondern auch für die Zukunft. Im Statut der AG wird explizit die Aufgabe genannt, «der durch die imperialistischen Massenmedien manipulierten Zukunftsangst wirkungsvoll entgegenzutreten und die Menschen von der Zukunftslosigkeit des Imperialismus zu überzeugen» (Ministerrat der DDR 1971: 10). *Perry Rhodan* und Konsorten sind typischer Ausdruck dieser westlichen Zukunftsangst, denn die Zukunft, die in diesen Heften gezeigt wird, ist nichts, was man froh erwarten kann. Dem setzt der Off-Kommentar zum Schluss sein eigenes Credo entgegen: «Diese Welt der Gespenster – sie ist nicht die unsere! Die Zukunft wird so, wie wir sie wollen!»¹⁰

Hellwig und Ritter führen also auf zwei Fronten einen Abwehrkampf: Die aus marxistischer Sicht erwünschte und gesellschaftlich nützliche Zukunftsliteratur (respektive der noch weitgehend inexistenten Zukunftsfilm) muss einerseits gegen den überholten unwissenschaftlichen Sozialismus der klassischen Utopie verteidigt werden, andererseits gilt es, die Zukunft vor der reaktionären SF kapitalistischen Zuschnitts zu retten.

Dass die Zukunft in diesem Kontext zum zentralen Begriff wird, ist kein Zufall. Wie Fritzsche (2006) betont, sind die Bemühungen der defuturum im größeren Kontext der sozialistischen *Prognostik* zu sehen. Diese verstand sich wie ihr westliches Gegenstück, die Futurologie, als wissenschaftliche Erforschung der Zukunft, wobei beiderorts systemtheoretische und kybernetische Konzepte im Zentrum standen.¹¹ Karlheinz Steinmüller spricht in diesem Zusammenhang von einer «Planungseuphorie der Epoche» die «den Osten und den Westen in ähnlicher Weise befallen hatte» (2014: 10). Anders als die *bürgerliche Futurologie*, von der sie sich scharf ab-

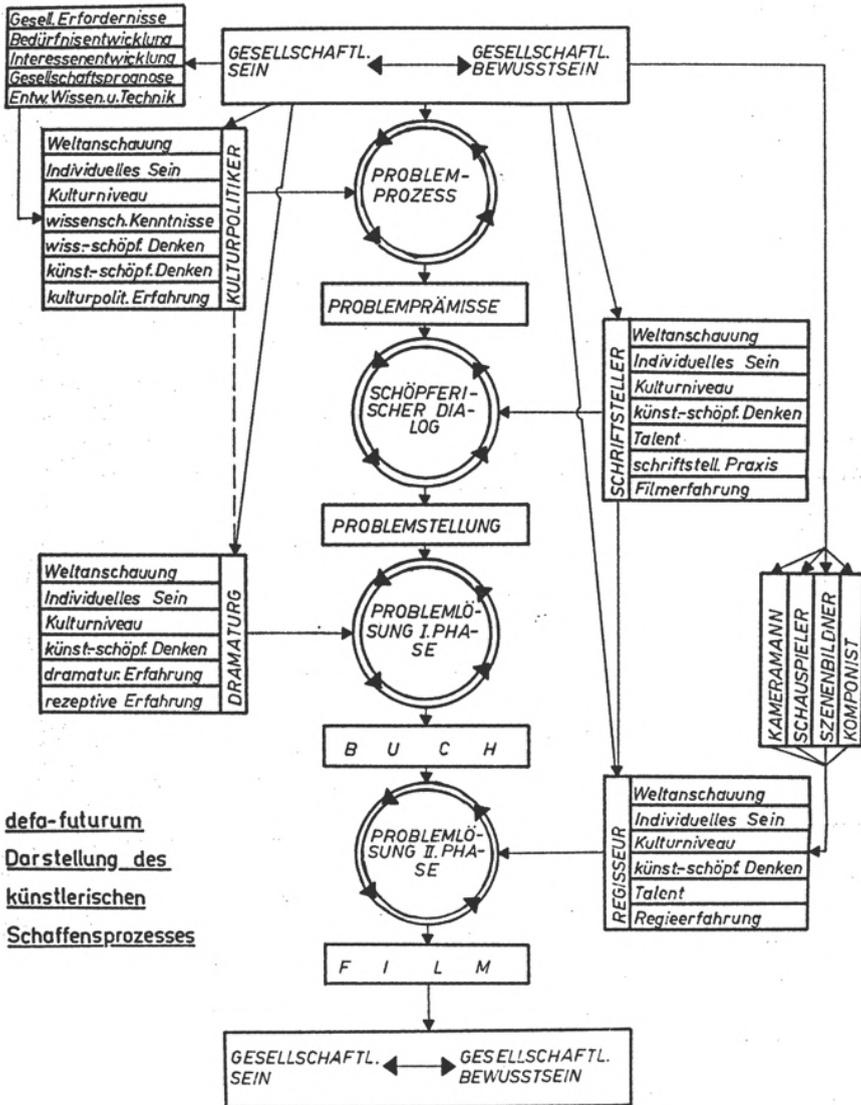
10 Ob der Film den erwünschten Effekt hatte, das Publikum von westdeutscher SF abzubringen, darf bezweifelt werden. Insbesondere viele junge Zuschauerinnen, an die der Film primär gerichtet war, dürften die reißerischen Covers, die ihnen nicht zugänglich waren, die dadurch aber umso exotischer wirkten, durchaus angesprochen haben.

11 Zur Geschichte der – primär westlichen – Futurologie siehe Seefried (2015), Hölscher (2016: 296–302). Speziell zur Prognostik in der DDR siehe Steinmüller (2014), Radkau (2017: 303–306), zur Rolle der Kybernetik siehe Wolle (2011: 163–166), Werner (1977: 72–105).

grenzte – aber dennoch viele Anregungen übernahm –, fußte die Prognostik auf dem Historischen Materialismus, was zu einem ähnlichen Dilemma führte wie bei der utopischen Literatur: Obwohl die Gesetze der historischen Entwicklung sowie deren Endpunkt offiziell bereits bekannt waren, fragte die Prognostik nach zukünftigen Entwicklungen, nach möglichen Szenarien und Alternativen, was zwangsläufig zu Konflikten führen musste. «Jede alternative Vorstellung, jedes Abweichen von der vorgezeichneten Entwicklungslinie bedeutete auch eine Abweichung von der Parteidoktrin – also Dissidententum! – und musste daher bekämpft werden» (Steinmüller 2014: 6).

Offiziell existierte dieser Konflikt freilich nicht. Nachdem die Kybernetik und die (westliche) Zukunftsforschung in den 1950er-Jahren noch als bürgerliche Pseudowissenschaft verschrien worden waren, drehte der Wind im folgenden Jahrzehnt. Fragen der strategischen Planung von Wirtschaft, Wissenschaft und Gesellschaft wurden nun akut. Zwar war das sozialistische Lager dem Westen offiziell weit voraus – und technische Höchstleistungen wie der Sputnik schienen dies zu bestätigen –, dennoch war offensichtlich, dass der Westen wirtschaftlich nicht einzuholen war. Vor diesem Hintergrund und auch als Antwort auf die nach wie vor abzulehnende bürgerliche Futurologie erlebte die Prognostik eine kurze Blütezeit. Am erwähnten 11. Plenum im Jahre 1965 wurde die «marxistisch-leninistische Gesellschaftsprognostik» offiziell zur wichtigen Aufgabe von Partei und Arbeiterklasse erklärt. Im Vorwort des 1968 erschienenen Bandes *Philosophie und Prognostik* wird die Zukunftsforschung sogar als marxistisch-leninistische Wissenschaftsdisziplin schlechthin geadelt: «Die Gesellschaftsprognostik ist eine der entscheidenden Konsequenzen der philosophischen Lehre von Karl Marx für unsere Zeit» (Bauer/Eichhorn/Kröber et al. 1968: 6).

Trotz solcher emphatischen Aussagen war der Aufschwung der Zukunftsforschung nur von kurzer Dauer und ohne konkrete Folgen. Auf die tatsächliche Wirtschaftsplanung hatte die Prognostik entgegen den offiziellen Verlautbarungen so gut wie keinen Einfluss. Als wissenschaftliche Disziplin musste sie sich vor allem auf grundsätzliche erkenntnistheoretische Probleme sowie auf wissenschaftliche und technische Entwicklungen beschränken, zu gesellschaftlichen Fragen durfte sie sich nicht äußern; «sobald man den Themenkreis um Wissenschaft und Technik verließ, wurden die Experten schmallippig» (Steinmüller 2014: 8 f.). Es zeigte sich bald, dass die Prognostik mit der offiziellen Doktrin inkompatibel war; das Denken in alternativen Szenarien, aber auch kybernetische Konzepte wie Selbstregulierung drohten das ideologische Fundament des Regimes sowie die Rolle der Partei als oberste Steuerungsinstanz zu unterspülen. Entsprechend



21 Hellwigs und Ritters Modell des künstlerischen Schaffensprozess (Hellwig/Ritter 1975: 329)

wurden Kybernetik und Prognostik zu Beginn der 1970er-Jahre deutlich zurückgestuft.

Die AG defa-futurum nahm ihre Arbeit somit zu einem Zeitpunkt auf, als Zukunftsforschung bereits nicht mehr en vogue war. Dennoch sind Hellwigs und Ritters Überlegungen stark von entsprechenden Konzepten

beeinflusst (Fritzsche 2006: 370). In ihrer Dissertation, die ausführlich auf die relevanten Texte Bezug nimmt, entwickeln sie das *Werkstatt-Prinzip*, ein quasi-kybernetisches Modell des kreativen Prozesses, bei dem ein Stoff, ausgehend von einer sogenannten Problemprämisse, über mehrere Stufen hinweg kollaborativ und unter Einbezug von Wissenschaftlern entwickelt wird (Abb. 21). Das für die Kybernetik – und damit auch für die Prognostik – zentrale Feedback-Prinzip sorgt dabei auf allen Stufen für Optimierungen.¹² Das vorgeschlagene Modell reichte dabei über die Produktion hinaus und umfasste auch die Rezeption. «In Hellwig's opinion, the feedback effect encouraged viewers in the direction of the socialist personality of this future» (ebd.: 373). Die Arbeit des Filmemachers war somit mit der Fertigstellung des Films noch nicht beendet, vielmehr musste der «Rückkopplungseffekt beim Publikum überprüft werden» (Hellwig/Ritter 1975: 282).

Das propagierte kollaborative Prinzip ist nicht zuletzt eine Folge der besonderen Anforderungen des Zukunftsfilms. Traditionell arbeitet eine Künstlerin – wobei sich die Ausführungen in der Dissertation im Wesentlichen auf die «literarische Arbeit» (ebd.: 86), also die Phase des Drehbuchs, beschränken – allein, wissenschaftliche Zukunftsprognosen sind dagegen das Werk großer Teams, die sich austauschen und auf früheren Erkenntnissen aufbauen. Will die Künstlerin bei ihren Zukunftsbildern ein ähnliches Niveau erreichen, ist sie ebenfalls auf die Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern angewiesen. Hellwig fordert deshalb eine Verwissenschaftlichung der Kunst, aber eine «Verwissenschaftlichung nicht im Sinne der Naturwissenschaften, sondern als gesellschaftswissenschaftliches Denken» (ebd.: 68). Die so entwickelten Filme sind keine präzisen wissenschaftlichen Voraussagen, sondern das «Produkt künstlerischer Subjektivität» (ebd.: 65). Dieser subjektive Ansatz lässt sie aber nicht völlig beliebig werden. Während wissenschaftliche Prognosen den Anspruch haben, einen zukünftigen Zustand akkurat zu beschreiben, müssen

Zukunftsansagen in künstlerischen Medien nicht nach dem Grad ihrer Zuverlässigkeit, sondern nach dem Grad ihrer Wahrscheinlichkeit gewertet werden. Das heißt, die Grundparameter der naturwissenschaftlichen wie gesellschaftlichen Möglichkeiten müssen stimmen und dürfen der Lebenserfahrung des Publikums nicht widersprechen. (ebd.: 66)

Liest man Hellwigs Ausführungen heute, kommen Zweifel auf, wie ernst es ihm mit seinen Ideen wirklich war. Insbesondere das Diagramm, mit dem er den kreativen Prozess beschreibt, eine abstruse Mischung aus kybernetischen Modellen und bürokratischen Allmachtsfantasien, erscheint

12 Siehe zum kybernetischen Feedback-Prinzip Seefried (2015: 55).

fast wie eine Parodie. Die Arbeit der Künstlerin wird in einen genau definierten Ablauf zergliedert, Kreativität wird plan- und optimierbar (eine Vorstellung, die ihrerseits utopische Qualitäten besitzt). Rückblickend ist die Versuchung groß, Hellwigs Ansatz als leeres Gerede abzutun, als Versuch, Propagandafilme mit Prognostik-Vokabular aufzuwerten. Karlheinz Steinmüller, einer der profundesten Kenner der DDR-Prognostik, vertritt denn auch die Ansicht, dass sich die praktische Arbeit der defa-futurum nur grob an kybernetischen Prinzipien orientiert haben dürfte und entsprechende Ausführungen «eher proklamativen Charakter» hatten; «ihre eigentliche Grundlage war politischer, propagandistischer Art» (Steinmüller 2017).

Hellwig, Ritter und Thomas Wedegärtner, der bis Mitte der 1970er-Jahre als Dramaturg bei defa-futurum wirkte, sind mittlerweile gestorben und können nicht mehr Auskunft geben. Volker Steinkopff, der Ende der 1970er-Jahre für kurze Zeit unter Hellwig arbeitete, ist der einzige Zeitzeuge, mit dem ich sprechen konnte. Für Steinkopff steht außer Frage, dass Hellwig von seinem Ansatz insofern überzeugt war, als er tatsächlich an die blühende Zukunft der DDR glaubte. Dass sich der Regisseur auf die Zukunft konzentrierte, hat für Steinkopff im Wesentlichen zwei Gründe. Zum einen schuf sich Hellwig damit innerhalb der DEFA eine Nische, die ihm keiner streitig machen konnte. Zugleich deutet Steinkopff diese Spezialisierung auch als eine Art Flucht; da die Gegenwart offensichtlich nicht so rosig war, wie es die Partei einem weismachen wollte, verlagerte Hellwig seine Hoffnung in die Zukunft (Steinkopff 2017). Der Umstand, dass defa-futurum während zehn Jahren faktisch das Monopol auf Zukunftsstoffe hatte, zeigt, dass der Regisseur mit seinem Anliegen zumindest in den ersten Jahren auch auf höherer Ebene Gehör fand. Welche Gründe hierfür ausschlaggebend waren, ob man primär dem westlichen SF-Film etwas entgegensetzen wollte oder ob es tatsächlich um eine sozialistische Antwort auf die Futurologie ging, darüber lässt sich nur spekulieren.

Steinkopff, der Hellwigs Wirken sehr kritisch sieht, ist dennoch der Ansicht, dass die Verweise auf Prognostik und kybernetische Prinzipien mehr als ein bloßes Lippenbekenntnis waren. Obwohl ihm die offensichtlichen Widersprüche seines Ansatzes bewusst gewesen sein müssen, glaubte Hellwig doch an die Aufgabe von defa-futurum. Darauf deutet auch die Anstellung Wedegärtners hin, der Philosophie studiert hatte und keine Erfahrung im Filmbereich mitbrachte. Hellwig war auf Wedegärtners Diplomarbeit, die sich mit Fragen der Prognostik beschäftigte, aufmerksam geworden und fragte diesen deshalb an, bei der Arbeitsgruppe mitzuarbeiten.

Hellwig war als Leiter von defa-futurum darum bemüht, das Werkstatt-Prinzip in der Realität umzusetzen. Bis 1980 trafen sich Mitglieder der Arbeitsgruppe alle paar Monate mit Wissenschaftlern zur

Werkstatt Zukunft. Bei diesen Treffen wurden jeweils im Voraus festgelegte Themen wie zum Beispiel «Sozialistische Demokratie – kommunistische Demokratie – wer entscheidet?» (Sitzung vom 22. Juni 1976), «Stadt – Land – Welternährung» (25. Januar 1977) oder «Wie ist der kommunistische Mensch und was ist ihm gemäß?» (31. Mai 1977) diskutiert. Dabei galten in den Diskussionen vier Grundregeln:

1. Negative Kritik ist verboten
2. Phantasie ist Pflicht
3. Positive Kritik ist erlaubt – jede Idee wird begrüßt
4. Die Ideen anderer sind aufzunehmen und weiterzuführen.

(Hellwig/Ritter 1975: 281)

So ernst es Hellwig mit der Werkstatt Zukunft auch war, Früchte trug dieser Ansatz kaum. Gemäß der ursprünglichen Konzeption hätten die Werkstatt-Gespräche Ideen für Filmprojekte liefern oder immerhin inspirierend wirken sollen. Allerdings lassen sich außer den WERKSTATT-ZUKUNFT-Filmen, von denen später noch die Rede sein wird, keine Filmprojekte ausmachen, die in direktem Zusammenhang mit den Werkstatt-Gesprächen stehen. Die Diskussionen wurden zwar sorgfältig vorbereitet und detailliert protokolliert, hinterließen darüber hinaus aber so gut wie keine sichtbaren Spuren.

Selbst wenn Steinmüller mit seiner Einschätzung, dass der prognostische Anspruch von defa-futurum nur oberflächlich war, falsch liegen sollte, in einem Punkt geht er mit Hellwig einig. Dass der Wert der Zukunftsfilme nicht zuletzt in ihrer propagandistischen Wirkung – gegen innen wie außen – liegt, wird von diesem nicht im Geringsten bestritten:

Sozialistische Zukunftsvorstellungen können den Einfluß des Gegners einschränken, Kraft, Mut und Ausdauer im Kampf geben und eine wirksame Blockade sein gegen Kleingläubigkeit, Verzweiflung und Mutlosigkeit in schwierigen Situationen. (ebd.: 51 f.)

Aufgabe der Literatur und Kunst ist es nicht, Prophetien zu produzieren, sondern Weg- und Zielvorstellungen zu vermitteln; die dem Menschen der Gegenwart helfen, trotz zeitweiliger Rückschläge und Umwege; sich als Gestalter der Zukunft zu begreifen. (ebd.: 74)

Vielsagend ist in diesem Zusammenhang auch die zentrale Rolle, die dem Kulturpolitiker im kreativen Prozess zukommt; dieser ist für eine «Qualifizierung des gesellschaftlichen Auftrags» (ebd.: 213) zuständig. Er hat von offizieller Seite her dafür zu sorgen, dass «Kulturniveau», «wissenschaftliche Kenntnisse», «kulturpolitische Erfahrung» etc. in den Prozess einfließen. Die Vermutung liegt nahe, dass es dabei vor allem darum geht, für Linientreue

zu sorgen, denn Begriffe wie «Wahrscheinlichkeit» oder «Wissenschaftlichkeit» dürften in diesem Kontext nicht das bedeuten, was heutige Leserinnen darunter verstehen. Wissenschaftlichkeit «als gesellschaftswissenschaftliches Denken» heißt in erster Linie Übereinstimmung mit der marxistisch-leninistischen Doktrin. Wie bei der Prognostik wird nicht ein offener Prozess angestrebt, sondern ein Denken und Wirken in klar definierten Bahnen. Eine wahrscheinliche Zukunft ist immer eine kommunistische.

Darüber hinaus geht es aber um mehr, nämlich um «die Stimulierung von Zukunftsverantwortung» (ebd.: 155), um eine Sensibilisierung dafür, dass die Zukunft aus der Gegenwart hervorgeht und somit in deren Verantwortung liegt. Die Zukunft ist eng mit der Gegenwart verbunden, und dies nicht nur in dem offensichtlichen Sinne, dass Erstere immer aus Letzterer hervorgeht, sondern auch umgekehrt – Vorstellungen der Zukunft wirken mobilisierend auf die Gegenwart:

Gegenstand des Zukunftsfilms ist nicht eine besondere Realität, sondern die Wirklichkeit der Gegenwart, die die geistige Welt des Menschen von heute einschließt. Für uns ist der sozialistische Zukunftsfilm eine besondere Form des Gegenwartsfilms, weil die existierende Wirklichkeit mit der Absicht überschritten wird, dem Zuschauer auf besondere Weise Antwort auf heutige Fragen zu geben, seine produktive Phantasie als intellektuelle, emotionale und ästhetische Potenz anzuregen, sich in der Gegenwart für die Gestaltung der Zukunft verantwortlich zu fühlen und für die Gestaltung der Zukunft in der Gegenwart aktiv zu wirken. (ebd.: 93)

Vergleicht man dieses Verständnis des sozialistischen Zukunftsfilms mit dem hier entwickelten Modell der filmischen Utopie, zeigen sich sowohl Gemeinsamkeiten als auch markante Unterschiede. Beide Ansätze verbindet die Einsicht, dass die Zukunft primär im Hinblick auf die Gegenwart von Interesse ist. In der prägnanten Wendung, dass der Zukunftsfilm eine besondere Form des Gegenwartsfilms sei, kommt dies deutlich zum Ausdruck. Umso auffälliger ist die fast vollständige Abwesenheit der kritischen Dimension. Wie in *Kapitel 1* dargelegt, stellt die Kritik an der misslichen Gegenwart den eigentlichen Kern der Utopie dar, der entworfene utopische Staat funktioniert in erster Linie als deren Gegenbild. Dieser Gedanke klingt bei Hellwig und Ritter nur kurz an: Aus der Verantwortung der Gegenwart gegenüber der Zukunft folgt «dialektisch die Forderung, aus dem Bewußtsein für die Zukunft die Gegenwartsverantwortung abzuleiten. Keine Gegenwart ist so gut, daß sie nicht besser sein könnte» (ebd.: 158). Expliziter wird die kritische Funktion der Utopie nicht erwähnt. Die Gegenwart ist nicht perfekt – schließlich ist der Kommunismus noch nicht Realität –, aber doch schon ziemlich gut. Als insgesamt gute Gegenwart

steht sie der glänzenden Zukunft deutlich näher, als dies bei der klassischen Utopie der Fall ist.

Dass der propagierte Zukunftsfilm keine Kritik an der DDR übt, ist nicht erstaunlich. Was aber dennoch überrascht, ist, dass die kritische Funktion der Utopie selbst im Zusammenhang mit den Klassikern des Genres – die aus Sicht der Autoren eigentlich unverfänglich sein müssten – fast vollständig unterschlagen wird. Morus wird kurzerhand zum «utopischen Kommunisten» (Hellwig/Ritter 1975: 214) erklärt, eine Verkürzung, die der Komplexität der *Utopia* in keiner Weise gerecht wird.

Lediglich in einem der Anhänge der Dissertation, im «Diskussionsmaterial zu[r] Problemprämisse» für einen nicht realisierten Spielfilm mit dem Arbeitstitel REISE NACH UTOPIŤSCHKA, wird die kritische Dimension des Genres kurz angeschnitten. Ausgangslage dieser Komödie ist, dass drei Verfasser klassischer Utopien – Thomas Morus, Tommaso Campanella sowie Denis Veras – in eine Zukunft reisen, in der der Kommunismus realisiert wurde.

Ähnlich wie Don Quichotte, dessen Denken und Handeln durch die Ritterromane bestimmt wurde, würden sie mit ihren utopischen Idealen in eine Welt kommen, die schon äußerlich im Widerspruch zu ihrer Zeit stehen würde.¹³ (ebd.)

Das Diskussionsmaterial enthält ausführliche Zusammenfassungen der drei utopischen Texte, und in diesem Zusammenhang wird die kritische Komponente immerhin gestreift. Im Haupttext wird sie dagegen konsequent ausgeblendet.

Hellwigs und Ritters Überlegungen krankten an einem Widerspruch, der dem Marxismus inhärent ist und der bereits für die Prognostik zum Problem wurde: Wenn der Niedergang des Kapitalismus und das Entstehen einer klassenlosen Gesellschaft geschichtlich determiniert ist, ist es einerlei, wie wir die Gegenwart gestalten. Der Kommunismus wird in jedem Fall kommen, eine Mobilisierung für die Zukunft ist da überflüssig. Um diesem Widerspruch zumindest teilweise zu entkommen, formulieren die Autoren eine Zwischenposition zwischen einem offenen und einem deterministischen Geschichtsbild. Ihre Filme sind keine Modelle einer zukünftigen Welt,

13 Diese Idee erinnert ein wenig an die tschechische Komödie MUZ Z PRVNÍHO STOLETÍ/ DER MANN AUS DEM 1. JAHRHUNDERT (Oldrich Lipský, CS 1962), in der sich ein einfacher Arbeiter in einem kommunistischen Paradies der Zukunft wiederfindet. Obwohl Geld abgeschafft ist und er alles haben kann, was er sich wünscht, ist er nur daran interessiert, schönere Kleider oder ein größeres Auto als die anderen zu besitzen. Dass Statusfragen irrelevant geworden sind, will ihm nicht in den Kopf, und so bleibt ihm am Ende nur die Flucht aus dieser Welt, für die er noch nicht reif ist.

sie sollen vielmehr «alternative Möglichkeiten zeigen» (ebd.: 160), wobei der Spielraum für diese Alternativen eng abgesteckt ist. Die Zukunft ist «zwar durch objektive gesellschaftliche Gesetzmäßigkeiten grundsätzlich bestimmt, sie liegt aber auch immer noch im Störfeld historisch überlebter Gesellschaftsordnungen und ihrer Meinungsbildner» (ebd.).

Die «historisch überlebte Gesellschaftsordnung» ist wie zu erwarten nicht diejenige der DDR. Ebenso wichtig wie die «aktivierende Funktion in Richtung «Kommunismus»» (ebd.: 161) ist der Kampf gegen den kapitalistischen Westen. Es ließe sich argumentieren, dass hier die kritische Funktion der Utopie im Ansatz wieder sichtbar wird. Versteht man den Zukunftsfilm als eine Form «der ideologischen Abwehr» (ebd.), dann richtet sich die utopische Kritik nicht gegen die Gegenwart der DDR, sondern gegen die des kapitalistischen Westens. Dies würde auch erklären, wozu ein Film wie *DIE WELT DER GESPENSTER*, der keine positive Zukunft entwirft, innerhalb des defa-futurum-Projekts dient. Er zeigt die negative Gegenwart – oder vielmehr: die negative Zukunft, die auf der Basis dieser Gegenwart imaginiert wird –, von der sich der wahre Zukunftsfilm abheben muss.

In ihrer Dissertation sprechen Hellwig und Ritter noch selbstbewusst davon, alle anderthalb Jahre einen Spielfilm zu realisieren. Dass sie diese Marke nicht erreichen konnten, lag nicht am fehlenden Willen. Über die Jahre wurde eine Reihe von Stoffen entwickelt, die aus verschiedenen Gründen aber nicht Produktionsreife erreichten. Trotz dieser Bemühungen lag insbesondere Hellwigs Interesse wohl mehr beim nichtfiktionalen Film, der bis dahin sein hauptsächliches Betätigungsfeld gewesen war. Entsprechend fallen die Ausführungen zum Nichtspielfilm gut anderthalbmal so ausführlich aus wie diejenigen zum Spielfilm.¹⁴

Hellwig und Ritter ziehen die Bezeichnung *Nichtspielfilm* gegenüber anderen Bezeichnungen wie *Dokumentarfilm* oder *Kulturfilm* vor, wobei mit diesem Begriff ausdrücklich eine konzeptionelle Ausweitung gegenüber dem «klassischen» Dokumentarfilm einhergeht. Dessen «historisch fixierte[...] Konventionen» (Hellwig/Ritter 1975: 126) bieten nicht genug Spielraum für den Zukunftsfilm. Der Nichtspielfilm beschränkt sich nicht auf das «reine Dokumentieren der Wirklichkeit», sondern bietet mehr Möglichkeiten. Für die Autoren stehen dabei weniger ontologische und erkenntnistheoretische Fragen im Vordergrund, das heißt ob und wie der Film überhaupt die Realität wiedergeben kann. Zwar heben sie hervor, dass auch bei vermeintlich «reinen» Dokumentarfilmen Manipulationen

14 Allerdings stammt dieses zentrale Kapitel nicht von Hellwig, sondern von Ritter.

aller Art üblich sind, ihnen geht es aber vor allem darum, die dem jeweiligen Thema angemessene Form zu finden. Dies schließt den Einsatz von Dokumentarfilm-untypischen Stilmitteln ein – etwa von persönlich gehaltenem Off-Kommentar, Spielszenen, Abstraktion und stark stilisierten Momenten. Hellwig und Ritter befürworten «den ‹reinen› Dokumentarfilm, wenn es das Thema und der Stoff unbedingt erfordert» (Hellwig/Ritter 1975: 149), aber sie «sind gegen den dokumentarischen Fakt, nur weil ein ungeschriebenes ‹Gesetz› des Dokumentarfilm[s] es verlangt» (ebd.). Die klassische dokumentarische Herangehensweise darf nicht zum Selbstzweck werden. Obwohl die Argumentation in ganz anderen Bahnen verläuft als bei Odin oder Plantinga, geht es ihnen ebenfalls darum, dass sich der Nichtspielfilm nicht durch die dokumentarische Qualität des einzelnen Filmbildes definiert, sondern durch eine gewisse Haltung zur realen Welt, durch «das Wahrheitsstreben und die Erkenntnismöglichkeit der Subjektivität seines Schöpfers» (ebd.).

Gerade bei historischen Themen, für die kein oder nur wenig Bildmaterial existiert, kann «das authentische Dokumentarmaterial in Synthese mit der Inszenierung historischer Fakten als Nichtspielfilm zur geschichtlichen Wahrheit vordringen» (ebd.: 150). Dieser Befund gilt erst recht für den Zukunftsfilm; auch dieser kann sich nicht auf klassische dokumentarische Formen beschränken, da das, was in ihm gezeigt werden soll, ja (noch) nicht existiert.

Dieses Fehlen der Bilder ergibt sich zwangsläufig je weiter von der Gegenwart sich der, nach dem optisch dokumentierten historischen Fakt suchende, Filmemacher auf der Abszisse der Zeit entfernt. [...] Sollte er sich aber mit der Zukunft befassen wollen, so führt ihn schon ein Schritt vor die Gegenwart ins Abbildlose. (ebd.: 144 f.)

Offensichtlich inszeniertes Filmmaterial stellt im Nichtspielfilm kein Problem dar – weder bei geschichtlichen Stoffen noch bei der Darstellung der Zukunft:

Für die Darstellung der Zukunft, ihre Fragen, Probleme, Modelle, Möglichkeiten einer Welt von «Morgen» ist gegenwärtig diese Synthese im Nichtspielfilm unserer Meinung nach (neben einer streng populärwissenschaftlichen Gestaltung) die breitenwirksamste Methode. (ebd.: 151)

Ritter kreist somit ebenfalls um die alte Frage des *kreativen Umgangs mit der Wirklichkeit*, wobei er sich naturgemäß nicht auf Grierson, sondern auf die Klassiker des sowjetischen Dokumentar- respektive Nichtspielfilms stützt. Vor allem dem Dokumentarfilmpionier Dziga Vertov kommt dabei eine wichtige Rolle zu. Dieser verstand die Filmkamera als quasi-wissenschaftliches Instrument und den Film folglich als eine Ansammlung

von Fakten (Vertov 1973c, 1973a). Das Filmdrama, also den Spielfilm, lehnte er als «Opium für das Volk» (Vertov 2006: 80) ab, das Drehbuch bezeichnete er schlicht als Märchen (ebd.). Trotz solcher apodiktischer Aussagen, die auch dem manifestartigen Charakter seiner Texte geschuldet sind, bediente sich Vertov, der sich gegen den Begriff des Dokumentarfilms wehrte, zahlreicher «poetischer Verfahren»; er war darum bemüht, «das Dokumentarische so zu öffnen, daß es Parteilichkeit, Emotion, Inszenierung und Rekonstruktion zuläßt» (Tode 2000: 9).

Ritter hebt insbesondere einen Tagebucheintrag Vertovs von 1941 hervor, in dem dieser die Idee für ein Filmprojekt skizziert, bei dem eine Zeitreise als Rahmen für den eigentlichen Dokumentarfilm hätte dienen sollen (Vertov 2000: 115 f.). Diese Passage versteht er als

Bestätigung durch eine künstlerische Autorität, daß es bei einer ausgeprägten Formtoleranz und mit einem breiten thematischen Spektrum für den Nichtspielfilm durchaus real ist, zur «Zukunft» in «wissenschaftlich-phantastischer» Gestaltung zu kommen. (Hellwig/Ritter 1975: 152).

Strategisch ist dieses Vorgehen sehr geschickt. Ausgerechnet Vertov, der, wie Ritter schreibt, «nicht selten von den «reinen» Dokumentaristen als ihr geistiger Vater in Anspruch genommen wird» (ebd.: 151 f.) und als überzeugter Kommunist zudem ideologisch über jeden Zweifel erhaben ist, wird damit zum Gewährsmann für ««wissenschaftlich-phantastische» Methoden» (ebd.: 152) im nichtfiktionalen Film.

Das Thema Zukunft im Nichtspielfilm zu bearbeiten, ist somit nicht nur möglich und wurde von Vertov bereits vorgedacht, die Gattung bietet gegenüber dem Spielfilm sogar Vorteile. In einem DEFA-internen Dokument zur Weiterentwicklung der Arbeitsgruppe hebt Hellwig hervor, dass das «dialektische Verhältnis von Gegenwart und Zukunft» (Hellwig 1977: 6) beim Nichtspielfilm enger sei als beim Spielfilm, da «die auftretenden Menschen «tatsächlich» Gegenwartsmenschen sind, die enger mit den Gegenwartsvorstellungen verbunden sein müssen als erfundene Figuren des Spielfilms» (ebd.). Gerade weil der nichtfiktionale Film gezwungenermaßen «gegenwärtiger» ist als der Spielfilm, kann er den glaubhaften Übergang in die Zukunft besser bewerkstelligen, was nicht zuletzt für die angestrebte propagandistische Wirkung von Bedeutung ist.

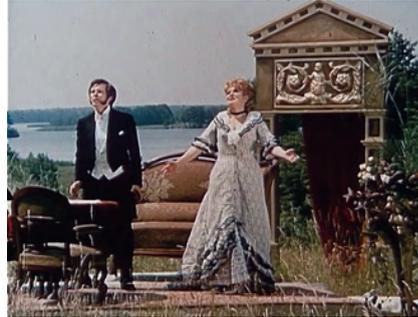
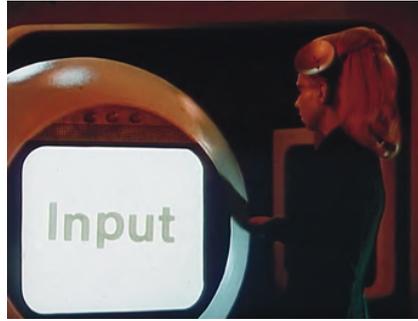
5.2 LIEBE 2002 und die WERKSTATT-ZUKUNFT-Filme

In den rund zehn Jahren ihres Bestehens hat defa-futurum lediglich vier Filme produziert, die dem von Hellwig und Ritter entwickelten Konzept des Zukunftsfilms als Nichtspielfilm einigermaßen entsprechen: *LIEBE 2002* (Joachim Hellwig, DDR 1972) , *WERKSTATT ZUKUNFT I* (Joachim Hellwig, DDR 1975) , *WERKSTATT ZUKUNFT II* (Joachim Hellwig, DDR 1976)  und *WERKSTATT ZUKUNFT III* (Joachim Hellwig, DDR 1977). Auf diese vier Filme gehe ich im Folgenden ausführlicher ein, wobei mir *WERKSTATT ZUKUNFT III* nur in Form verschiedener Drehbuchfassungen vorliegt.

Der 39-minütige *LIEBE 2002* behandelt die Frage, wie sich die Liebe in computerisierten Zeiten entwickeln wird. Zum Auftakt sind Szenen einer stilisierten Zukunft zu sehen, in der weibliche Figuren zuerst einen pantomimischen Tanz aufführen und dann von einem automatisierten Paarvermittlungssystem mit Männern zusammengeführt werden (*Abb. 22a–c*). Nach diesem Einstieg, der gut fünf Minuten dauert, tritt der populäre Fernsehmoderator Chris Wallasch auf, der Reisende auf dem Flugplatz Berlin-Schönefeld befragt, wie sie sich die Liebe in dreißig Jahren vorstellen. Es folgt ein im Freien inszeniertes Liebesduett aus *La Traviata* (*Abb. 22d*) und dann wieder eine längere Szene in der Paarvermittlung der Zukunft, bevor Jugendliche in einer Diskothek der Gegenwart zum Thema befragt werden. Der Grundtenor lautet: «So, wie die Liebe sich heute gestaltet, ist's ganz ok». Es folgt die letzte Zukunftsszene, in der ein Paar sein Kind nach Maß bestellt (*Abb. 22e*). Den Abschluss bildet – als Kontrast zu dieser entmenslichten Vision – eine in der Gegenwart angesiedelte Montagesequenz, die verschiedene junge Liebespaare in freier Natur zeigt (*Abb. 22f*).

Hellwig verfolgte mit *LIEBE 2002* das Ziel, «die Jugend der DDR auf den ethischen und moralischen Anspruch einer sinnvollen Geschlechterbeziehung einzustimmen» (Hellwig/Ritter 1975: 179). Dabei soll deutlich werden, dass die im Film gezeigte «Art der Partnervermittlung ein Symptom menschlicher Kontaktlosigkeit und technischer Überfremdung spätbürgerlicher Industriegesellschaften» (ebd.) darstellt. In seiner Dissertation hält der Regisseur fest, dass er mit den Zukunftsszenen, für deren Inszenierung professionelle Tänzerinnen und Tänzer verantwortlich waren, nicht zufrieden war, alles in allem sei *LIEBE 2002* seinen Vorstellungen aber recht nahe gekommen.

LIEBE 2002 macht deutlich, wie weit Hellwig den Begriff des Nichtspielfilms fasst, denn dokumentarisch im traditionellen Sinn ist hier fast nichts. Der Film macht aus diesem Umstand auch kein Geheimnis. Dass die Zukunftsszenen oder die Stelle aus *La Traviata* nicht «die Wirklichkeit abbilden», ist evident. Einzig der Status der Interview-Passagen ist



22a-h LIEBE 2002

nicht eindeutig. Während die Gespräche am Flughafen, die stets auf eine Pointe hinauslaufen, sichtlich gestellt sind – Ritter spricht von einer «semidokumentarische[n] Befragung» (Hellwig/Ritter 1975: 181) –, sind die Szenen in der Diskothek authentisch. Die große Mehrheit des Materials ist somit inszeniert, dennoch handelt es sich bei LIEBE 2002 weder um einen Spielfilm noch um einen Dokumentarfilm, der ‹lügt›. Die Sequenzen in der Zukunft sind für jeden als fiktiv erkennbar und geben anders als Frescos Skizzen oder die Urtiere in WALKING WITH DINOSAURS nicht vor, plausible Szenarien zu entwerfen. Ritter hält explizit fest, dass die Tatsache,

dass der Zukunftsfilm Bilder der Zukunft zeigt, nicht bedeutet, dass diese als «vorweggenommene realistische Abbildung» gesehen werden sollen (Hellwig/Ritter 1975: 160).

Wir wollen lediglich alternative Möglichkeiten zeigen, die sich bei entsprechenden Bedürfnissen und gesellschaftlichen Notwendigkeiten aus der Summierung menschlicher Aktivität (und nicht passiv aus einer Determinität) verwirklichen könnten. (ebd.).

Vorgehen und Ziel sind somit ganz anderes als bei ZEITGEIST: ADDENDUM. Hellwig will den Zuschauer nicht von einer bestimmten Vision der Zukunft überzeugen, sondern eine Diskussion über deren Gestaltung in Gang bringen. Mit seiner Kontrastierung unterschiedlicher Positionen und Vorstellungen von stilisierten und «realistischen» Szenen, von Interviews und «künstlerischen Einlagen» wie dem Opern-Duett erscheint der Film formal weniger als expositorischer oder propagandistischer Film, sondern tendiert eher in Richtung filmischer Essay.

So weit der Anspruch des Regisseurs, der im Prinzip auch im Film sichtbar wird. Überzeugend ist die Umsetzung dieses Ansatzes allerdings nicht. LIEBE 2002 ist vielmehr eine ausgesprochene Merkwürdigkeit. Hellwigs hehre Ideen scheinen in völligem Gegensatz zur angestrengt witzigen und letztlich anbietenden Art des Films zu stehen. Bei einigen Szenen erschließt sich auch nicht eindeutig, was sie bedeuten sollen. Dies gilt insbesondere für die stilisierten Zukunftsbilder.

Was Hellwig darstellen wollte, war «die Bedrohung der Liebe durch den Computer als Ergebnis der bereits heute praktizierten Manipulation durch die imperialistischen Massenmedien» (Wedegärtner [undatiert]: 1). Die computerisierte Zukunft ist also keine sozialistische, sondern eine kapitalistische. Dass diese Szenen nicht richtig funktionierten, erkannte auch Hellwig. Er beklagt «einen zu stark parodistischen Zug, der im Buch nur ironisch-kritisch ausgelegt war» (Hellwig/Ritter 1975: 184). Die Zukunftsszenen wirken aber weniger parodistisch als irritierend; auffallend sind auch die Ähnlichkeiten mit A CLOCKWORK ORANGE. Setting sowie Kleidung und Frisuren der weiblichen Figuren sind offensichtlich Stanley Kubricks Film nachempfunden; die Schriftzüge an der Wand erinnern an die Korova-Milchbar, die Frauen tragen übertriebene Perücken in schrillen Farben, und die Kleider mit ihren seltsamen Aufnähern auf Brusthöhe wirken wie eine keusche Version des aufgeschnittenen Kleids von Alex' Vergewaltigungsoffer (Abb. 23a–c). Um eine zufällige Ähnlichkeit kann es sich nicht handeln, dazu sind die Gemeinsamkeiten zu ausgeprägt.

Wer für die Gestaltung dieser Szenen verantwortlich war, lässt sich nicht eindeutig rekonstruieren; da aber auch andere Filme Hellwigs mehr



23a-c Auffällige Gemeinsamkeiten zwischen A CLOCKWORK ORANGE (o.) und LIEBE 2002



oder weniger deutliche Kubrick-Zitate enthalten, deutet einiges darauf hin, dass es seine Idee war.¹⁵ Was er mit diesem Zitat erreichen wollte, bleibt aber rätselhaft. Diente Kubricks Film als Beispiel für eine besonders degenerierte westliche Zukunft? A CLOCKWORK ORANGE war ein Jahr vor Hellwigs Film im englischsprachigen Raum erschienen, in der DDR hatte er allerdings nie einen regulären Kinostart. Die meisten Zuschauer von LIEBE 2002 dürften also nicht in der Lage gewesen sein, die Referenz zu erkennen.

Die Gegenwartsszenen wirken ebenfalls ungelentk. Die gestellten Interviews sollen witzig wirken und sich «dem erkennenden Lachen des Publikums preisgeben» (Hellwig/Ritter 1975: 181), machen aber einen bemühten Eindruck; die vermeintlich flotten Sprüche des Moderators sind schlicht dämlich. Vor allem aber löst der Film an keiner Stelle ein, was Hellwig und Ritter vom sozialistischen Zukunftsfilm fordern. Die Gegenüberstellung unterschiedlicher Vorstellungen des Künftigen findet gerade

15 WER DIE ERDE LIEBT (Joachim Hellwig, DDR 1973), der offizielle Film zu den X. Weltfestspielen der Jugend und Studenten, beginnt mit chromatisch verschobenen Landschaftsaufnahmen, die an die berühmte Stargate-Sequenz in 2001: A SPACE ODYSSEY (Stanley Kubrick, GB/US 1968) erinnern. Musikalisch unterlegt ist der Auftakt mit Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra*, das in Kubricks Film dreimal erklingt. In WERKSTATT ZUKUNFT II ist *Women of Ireland* zu hören, der Teil des Soundtracks des ein Jahr zuvor erschienenen BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB/US 1975) ist.

nicht statt. Die computergesteuerte Zukunft wirkt nie plausibel – soll sie ja auch nicht –, erscheint aber zugleich als abschreckend. Kontrastiert wird diese Vision mit braven, höchst allgemeinen Aussagen zu Liebe und Beziehung.

Dass LIEBE 2002 keine echte Konfrontation zwischen verschiedenen Szenarien bieten kann, liegt am Grundkonflikt zwischen Marxismus und Utopie: In letzter Konsequenz ist es Hellwig unmöglich, irgendeine künftige Welt darzustellen. Die kommunistische Zukunft zu zeigen, würde dem Diktum Marx' und Engels' widersprechen, und andere Varianten können ohnehin nicht eintreten, da der historische Verlauf «durch objektive gesellschaftliche Gesetzmäßigkeiten grundsätzlich bestimmt» ist (Hellwig/Ritter 1975: 160). Angesichts dieses Dilemmas wird auch verständlich, warum sich LIEBE 2002 mit seinem seltsamen Zukunftstanz behelfen muss. Plausible Entwürfe sind ihm von Anfang an verwehrt.

Wenn sich als einzige Alternativen eine passable Gegenwart und eine unrealistische und zudem abschreckende Zukunft gegenüberstehen, dürfte klar sein, welche Variante am Ende als überlegen erscheint. Der Effekt dieses Arrangements ist ein eigentliches «Schrumpfen der Zukunft», eine Reduktion auf die Gegenwart. Von der angestrebten Sensibilisierung für das Kommende ist folglich wenig zu spüren. Die in der DDR angesehene Filmkritikerin Renate Holland-Moritz (1973) spricht in ihrer Rezension von einer «entmenschlichte[n] Zukunft», und das ist durchaus im Sinne der Erfinder. Die Zukunft von LIEBE 2002 soll nicht attraktiv wirken, handelt es sich doch um «imperialistische[...] Zukunftsvorstellungen» (Wedegärtner [undatiert]: 4). Die Kernaussage, dass es, so wie es ist, im Grunde gut sei, ist ebenfalls alles andere als progressiv oder vorwärts schauend. Am Ende erweist sich Hellwigs Zukunftsfilm als beruhigende Propaganda, die dem Zuschauer versichert, dass die Gegenwart dem Optimum bereits recht nahe ist.

Die WERKSTATT-ZUKUNFT-Filme sind als Konzept in der Dissertation bereits erwähnt, wurden aber erst später realisiert. Der Rahmen der drei knapp 30-minütigen Filme gestaltet sich jeweils ähnlich: Mehrere Figuren finden in der titelgebenden Werkstatt Zukunft zusammen, um unter Anleitung eines Computers über eine Frage zu diskutieren.

In einem utopischen Simulationslabor sind Probanden mit einer fantastischen Computertechnik zusammengeschaltet. Das ermöglicht ihnen, auf einem Zentralbildschirm ihre subjektiven Träume, Vorstellungen und Hoffnungen für eine wünschenswerte Zukunft sichtbar und damit für alle diskutierbar zu machen. (Hellwig/Ritter 1975: 191)

Ähnlich wie in den von defa-futurum veranstalteten Gesprächsrunden sollen auch in den Filmen für die Zukunft relevante Themen diskutiert

werden, wobei die auftretenden Figuren allerdings nicht Spezialistinnen sind, sondern Leute aus dem Volk, die verschiedene Typen repräsentieren – die lebenslustige Fabrikarbeiterin, das junge Ehepaar, der Lastwagenfahrer etc. Zur Diskussion stehen im ersten Film «Arbeit und Schöpfertum» (Wedegärtner [undatiert]: 2), im zweiten «Schönheit im weitesten Sinne des Wortes» (ebd.) und im dritten die Rolle des Geldes und damit die «unmittelbarsten Lebensbedürfnisse» (ebd.).

Wie bei bei LIEBE 2002 werden unterschiedliche Formen gemischt, die Gewichtung ist aber eine andere. So stark stilisierte Momente wie in den Zukunftsszenen von LIEBE 2002 finden sich in keinem WERKSTATT-ZUKUNFT-Film. Nach wie vor gibt es aber «künstlerische» und angestrengt humoristische Einlagen. So werden in WERKSTATT ZUKUNFT I die verschiedenen Probanden auf originelle Weise in die Werkstatt «entführt», und WERKSTATT ZUKUNFT II zeigt eine ironische Version des Urteils des Paris. Diese Elemente nehmen aber weniger Raum ein als in LIEBE 2002. Dafür hat der Anteil authentischer Interviews deutlich zugenommen. Beschränken sich diese in WERKSTATT ZUKUNFT I noch auf Straßenbefragungen, äußern sich im Nachfolgefilm neben Passanten auch der Fotograf Günter Rössler und der Bildhauer Werner Stötzer zu Fragen der Schönheit.¹⁶

Mit ihrer Mischung aus Spielszenen und dokumentarischem Material stehen die defa-futurum-Filme der Form der klassischen Utopie näher als etwa ZEITGEIST: ADDENDUM. Dies gilt insbesondere für die WERKSTATT-ZUKUNFT-Filme, bei denen der fiktionale Rahmen in der Werkstatt eine dem utopischen Reisebericht nicht unähnliche Funktion übernimmt. Wie der utopische Reisende sind auch die Werkstatt-Probandinnen in einem Zwischenbereich zwischen Gegenwart und Utopie respektive Zukunft angesiedelt. Anders als in der Utopie wird der Gegenentwurf zur Realität aber kaum greifbar. LIEBE 2002 beschränkt sich auf sein seltsames Zukunftsballet, in WERKSTATT ZUKUNFT I werden einige Vorstellungen und Wünsche der Probanden vom Werkstatt-Rechengehirn kurz visualisiert: Etwa automatisierte Fabriken, eine Art FKK-Kindergarten direkt im Haus oder ein Bestellcomputer, der Fertiggerichte in die Wohnung liefert und

16 Der höhere Anteil an dokumentarischem Material war von Anfang an geplant; in ihrer Dissertation, in der WERKSTATT ZUKUNFT nur als (noch) nicht realisiertes Projekt aufgeführt ist, gehen Hellwig und Ritter auf die Herausforderungen dieser Mischform ein. Zum einen stellen die «komplizierten formalen wie inhaltlichen Verflechtungen von dokumentarischen und inszenierten Sujets» (Hellwig/Ritter 1975: 191) eine künstlerische Herausforderung dar. Zum anderen gibt es handfeste Schwierigkeiten bei der Produktion: Da die Spielszenen detailliert im Voraus geplant werden müssen, das dokumentarische Material aber nur grob skizziert werden kann, kann beim Lesen des Drehbuchs leicht der Eindruck entstehen, dass die Spielszenen den eigentlichen Film bilden.



24a-d Der Computer visualisiert die Wünsche der Probandinnen in WERKSTATT ZUKUNFT I

auch gleich die konsumierten Kalorien ausrechnet (Abb. 24a-d). Wie bei *LIEBE 2002* dominiert aber die Gegenwart. Dies trifft in noch deutlicherer Form auf *WERKSTATT ZUKUNFT II* zu. Die Diskussion um das Schöne tangiert erst zum Schluss die Zukunft und gipfelt in der Erkenntnis einer Probandin, dass «das Neue aus [...] kleinen Veränderungen» bestehen wird.

Ähnlich der Tenor in den Straßenumfragen von *WERKSTATT ZUKUNFT I*: Die Menschen wünschen sich eine bessere Zukunft in Frieden, wobei «besser» stets «noch besser» bedeutet. Die lichte Zukunft ist eine Fortsetzung und Steigerung der bereits guten Gegenwart. Sonderlich progressiv scheint das ebenfalls nicht, es entspricht im Gegensatz zu *LIEBE 2002* aber dem Credo, dass der Zukunftsfilm eine Form des Gegenwartsfilms sei. Die Sensibilisierung und Aktivierung für die Zukunft läuft am Ende auf beherzten Einsatz in der sozialistischen Gegenwart hinaus.

Folgt man dem Drehbuch von *WERKSTATT ZUKUNFT III*, so scheint dieser Film die Dialektik von Zukunft und Gegenwart und die Sensibilisierung für das Kommende etwas anders anzugehen. Im Mittelpunkt steht auch hier wieder die Werkstatt mit ihrem Wundercomputer, der die

Wünsche der Probandinnen visuell umsetzen kann. Vor den Sehnsüchten der Teilnehmer kommt aber eine Montagesequenz, in der die Auswüchse des westlichen Kapitalismus gezeigt werden: Börsenspekulation, Banküberfälle, Spielcasinos und Prostitution – die Folgen einer von der Gier nach Geld getriebenen Gesellschaft. Der anti-westliche Duktus ist damit expliziter als in den vorangegangenen Filmen.

In WERKSTATT ZUKUNFT I werden die Wünsche der Figuren wie eben der neuartige Kindergarten vom Computer gleich in Form von Filmaufnahmen gezeigt. In WERKSTATT ZUKUNFT III gestaltet sich das nicht so einfach. Die Probandinnen müssen zuerst lernen, dem Computer sinnvolle Fragen zu stellen. Die Beschäftigung mit der Zukunft enthält damit einen neuen Dreh. Die wahre Aufgabe besteht nun darin, die richtigen Fragen an die Zukunft zu stellen. Dies ist auch das Thema der Straßeninterviews, die in diesem Film ebenfalls nicht fehlen – was wollen die Menschen über die kommenden Zeitalter wissen.

Auch bei den Zukunftsszenen beschreitet WERKSTATT ZUKUNFT III neue Wege. Die Werkstatt-Teilnehmer werden mit einem konkreten Szenario konfrontiert: einer kommunistischen Zukunft ohne Geld. Wie sich rasch zeigt, setzt der Wegfall des Geldes nicht nur eine Produktivitätssteigerung voraus, sondern auch ein neues Bewusstsein. Wie aber gelangt man zu dieser neuen Entwicklungsstufe? Wie können die Menschen trotz materiellem Überfluss zu einem maß- und gleichzeitig genussvollen Konsumverhalten gebracht werden? Mit Hilfe des Computers spielen die Probanden in humoristischen Szenen verschiedene Varianten durch. Konkret ist zu sehen, wie die Kundinnen einer Kaufhalle auf Anweisungen, was sie einkaufen sollen, reagieren. Es zeigt sich, dass es gar nicht so einfach ist, sie zu einem sinnvollen Verhalten zu bringen; zum neuen Bewusstsein ist es noch ein weiter Weg.

Da mir keine Filmfassung zur Verfügung steht, kann ich nicht beurteilen, wie gelungen WERKSTATT ZUKUNFT III umgesetzt wurde; doch im Drehbuch scheint die Grundidee des Zukunftsfilms am konsequentesten realisiert. Die Frage *nach der Zukunft* wird zur *Frage an die Zukunft*, und zum ersten Mal werden im Rahmen des Tolerierbaren tatsächlich verschiedene Zukunftsszenarien einander gegenüber gestellt. Negative Kontrastfolie bleibt aber der Westen, die DDR erscheint als Utopie *in nuce*.

Stefan Zahlmann ist der Ansicht, dass die in den Spielfilmen der DDR dargestellte Gegenwart immer schon die Darstellung der Zukunft sei. Die Gesellschaft der DDR werde nicht so gezeigt, wie sie tatsächlich war, sondern so, wie sie sein sollte oder vielmehr dereinst – wenn der Kommunismus Realität ist – sein würde. Ab Ende der 1950er-Jahre kannte das DDR-Kino eine Reihe stets wiederkehrender Motive, die «der stetigen

filmischen Erinnerung an die eigene Zukunft» dienten (Zahlmann 2000: 74); gezeigt wurde beispielsweise der «kommunistische Kampf gegen den Faschismus, die Integration in eine Gemeinschaft sozialistischer Staaten und die Entwicklung einer Alternative zur kapitalistischen Gesellschaft der BRD» (ebd.). Zahlmanns Befund erscheint wie die Kehrseite von Hellwigs Ansatz, den Zukunftsfilm als Gegenwartsfilm zu konzipieren. Beide, Gegenwart- und Zukunftsfilm, haben mit dem gleichen Problem zu kämpfen: Das Gezeigte darf die offizielle Politik in keinem Fall in Zweifel ziehen, muss ein positiver Beitrag beim Aufbau der sozialistischen Gesellschaft sein. Eine authentische Darstellung der Gegenwart oder einer möglichen Zukunft ist unter diesen Umständen nicht möglich, da ein solcher Vergleich unweigerlich auch kritische Aspekte enthielte. Um dies zu umgehen, flüchten die Filme jeweils in eine idealisierte andere Zeit. Ist von der Gegenwart die Rede, wird diese als bereits realisierte – bessere – Zukunft gezeigt, geht es um die Zukunft, erscheint diese als nahtlose Fortsetzung der ohnehin schon guten Gegenwart. Schließlich fallen Gegenwart und Zukunft im Bild einer besseren DDR zusammen.

*

Nicht nur formal, auch beim Vertrieb beschritt defa-futurum neue Wege. Oberstes Ziel war es, ein junges Publikum anzusprechen, und dies war nur möglich, wenn «die veränderte altersmäßige Struktur und die neuen Rezeptionsgewohnheiten des Kinopublikums» (Hellwig/Ritter 1975: 127) beachtet wurden. Für *LIEBE 2002* wählten Hellwig und Ritter eine ungewöhnliche Vorführungsform – der Film wurde nicht in einem Kino, sondern in einer Diskothek gezeigt. Teil des Konzepts waren ausgiebige Diskussionen anschließend an die Vorführung; das auf diese Weise gewonnene Feedback sollte dann in die Konzeption neuer Filme einfließen.

In der Dissertation und den verfügbaren internen Unterlagen heben Hellwig und Ritter hervor, wie gut die Filme bei den jungen Zuschauern ankamen, dass den Vorführungen regelmäßig lange und intensive Debatten folgten. Die Protokolle der Werkstatt-Gespräche verzeichnen ebenfalls mehrheitlich positive Reaktionen. Die wenigen verfügbaren einigermaßen unabhängigen Quellen zeichnen dagegen ein anderes Bild. So ist das Urteil von Holland-Moritz zu *LIEBE 2002* eindeutig:

Die DEFA-Futuristen wollen natürlich keine philosophische Konfusion stiften, sondern einfach einen Ulk machen, der vielleicht mit dem Namen ihrer

Gruppe in Einklang zu bringen sei. Aber das ist ihnen gründlich daneben gegangen. [...] Die Liebe vor dreißig Jahren präsentiert er [LIEBE 2002] in Form eines kitschigen Operetten-Duetts, während seine Liebesprognose für das Jahr 2002 in drohengeschwängerten Partys sowie Schwangerschaften per Ampulle besteht. Das meint natürlich keiner im Ernst, weshalb der fesche Chris [Wallasch], Duzbruder sämtlicher Diskothekgäste, per Interview auch prompt etwas ganz toll Überraschendes ermittelt: Den jungen Leuten gefällt die Liebe so, wie sie ist, wie sie immer war und vermutlich auch immer bleiben wird. Da staunen die Berufs-Futuristen. Nur der Gegenwarts-Laie wundert sich, wie mit Hilfe keiner Idee und keines echten Gedankens ein Film gemacht worden ist. (Holland-Moritz 1973)

Holland-Moritz schrieb für die Satirezeitschrift *Eulenspiegel*, die eine gewisse Narrenfreiheit besaß. Das Schaffen der defa-futurum wurde aber auch im Fernsehen offen kritisiert. Die Sendung KULTURMAGAZIN ließ am 30. Dezember 1977 in einem Beitrag die bisherigen Zukunftsfilme der AG Revue passieren und kam dabei zu wenig schmeichelhaften Bewertungen: LIEBE 2002 wird als «Mischmasch aus allen nur möglichen Sünden von Kulturfilmherstellern, die von einem unbändigen Drang zum Revuefilm gequält werden» bezeichnet (*Auszug aus dem «Kulturmagazin» vom 10.12.77: 1*). Kritisiert werden insbesondere die gestellten Interviews sowie die Gestaltung der Zukunftsszenen:

In zur Herstellungszeit schon recht altmodischen Zukunftsdekorationen tanzt ein lächerliches Ballett verklemmte Visionen von künstlerischem Sex als Vorwand einer peinlichen Fleischschau, von der wohl nicht einmal die Macher wissen, wie sie gemeint ist. (ebd.: 2)

Auch die WERKSTATT-ZUKUNFT-Filme – bei Ausstrahlung lagen die ersten beiden vor – kommen nicht gut weg:

Verkrampfte Schauspieler müssen Plattitüden hersagen, die undistanziert als Volkesmund ausgegeben werden und sich in Wahrheit als das liebevoll ausgemalte Zukunftsbild der Macher selbst erweisen. Und so sieht es nach dem Willen der futurum-Leute dann auch aus. Die heile Bilderwelt dilettantischer Werbefilme als Zukunftsprojektion. Es wird einem Angst und Bange. (ebd.: 3)

Selbst das Fehlen echter Kritik wird beanstandet: «Dazu kommt die bornierte Beschönigung wirklicher Probleme und das naive Illustrieren einer neuen Lebensweise nach Art des Hauses futurum. Man kann auf ihre künftigen Zukunftsfilme nur gespannt sein» (ebd.: 3 f.).

Zwar geht dem Verriss der Hinweis voraus, dass das Urteil der KULTURMAGAZIN-Redaktion nicht einer Verurteilung durch das ganze Fernseh-

hen gleichkomme. Dennoch ist es wohl bedeutsam, dass selbst das offizielle DDR-Fernsehen kaum ein gutes Haar an den defa-futurum-Filmen ließ.

Zur Entwicklung von defa-futurum gibt es wenig gesicherte Informationen, und anhand der von mir gesichteten Akten lässt sich nur ein grobes Bild zeichnen. Betrachtet man den Ausstoß der Arbeitsgruppe, so zeigt sich, dass diese ihrer eigentlichen Aufgabe je länger je weniger nachkam. Die überwiegende Mehrheit der realisierten Filme entsprach nicht der ursprünglichen Vorgabe. Spielfilme kamen während des Bestehens der Gruppe nur zwei zustande, und im Bereich des nichtfiktionalen Films folgten lediglich LIEBE 2002 sowie die drei WERKSTATT-ZUKUNFT-Filme dem entwickelten Konzept des Zukunftsfilms.

Im Februar 1978, knapp zwei Monate nach Ausstrahlung des KULTURMAGAZIN-Beitrags, wurde die AG bei der Verteilung der Jahresendprämien – einer Art Gratifikation für erbrachte Leistungen – für das Jahr 1977 in die niedrigste Kategorie eingeteilt, wogegen Hellwig protestierte (Hellwig 1978). Als Gründe für den Entscheid wurden die «Nichterfüllung der kulturpolitischen Aufgabenstellung» sowie «Nichteinhaltung der Auslieferungstermine» (ebd.: 1) angegeben. Ob diese negative Bewertung und der kritische Fernsehbeitrag in direktem Zusammenhang stehen, entzieht sich meiner Kenntnis. Ebenso, welche Tragweite diese Einstufung hatte und ob Hellwigs Protest etwas bewirkte. Die niedrige Einstufung ist aber ein Hinweis darauf, dass defa-futurum zu diesem Zeitpunkt nicht mehr mit der vollen Unterstützung der DEFA-Spitze rechnen konnte.

In einem Übersichtsartikel zum DDR-Propagandafilm der 1960er-Jahre zählt Hans-Jörg Rother, der Hellwigs Wirken sehr kritisch betrachtet, diesen zu einer kleinen Gruppe von Dokumentarfilmregisseuren, die aufgrund ihrer Verbindungen zum Machtapparat der DDR bevorzugt behandelt wurden: «Ihren Arbeiten stellten die Zeitungen Sonderseiten zur Verfügung, über sie ergoß sich das gelenkte Lob aus den Medien, regnete es höchste Auszeichnungen» (Rother 1996: 119). Ende 1977 scheint es mit dieser Sonderbehandlung vorbei zu sein. Nachdem alle WERKSTATT-ZUKUNFT-Filme noch mit dem Prädikat «wertvoll» respektive «besonders wertvoll» ausgezeichnet worden waren – ein Umstand, auf den Hellwig in seiner Protestnote hinweist –, wehte inzwischen ein anderer Wind.

Trotz dieser Widerstände war das Thema Zukunft für Hellwig zu diesem Zeitpunkt noch nicht erledigt. Ursprünglich waren noch weitere WERKSTATT-ZUKUNFT-Filme vorgesehen gewesen, und in einer im Mai 1979 erstellten thematischen Planung für die Jahre 1980 und 1981 sind zwei kurze Zukunftsfilme aufgeführt – ein Film mit dem Arbeitstitel WARUM

ROBOTER NICHT MENSCHEN AUS BLECH SIND und ein Porträt der beiden sowjetischen SF-Schriftsteller Arkadi und Boris Strugazki (Hellwig 1979: 1 f.). All diese Projekte wurden aber nicht realisiert, WERKSTATT ZUKUNFT III sollte der letzte nichtfiktionale Zukunftsfilm der Arbeitsgruppe bleiben. Zwei Jahre später folgte mit DAS DING IM SCHLOSS dann der letzte Spielfilm, der sich aber als großer Flop erwies.¹⁷

Warum die geplanten Filme nicht zustande kamen, ob man auf höherer Ebene kein Interesse mehr an Zukunftsthemen hatte oder ob es andere, möglicherweise viel profanere Gründe gab, ist unklar. Volker Steinkopff beschreibt Hellwig als herrischen und arroganten Typ, mit dem man nur schwer zusammenarbeiten konnte. Selbst seine guten Kontakte zur DDR-Führung konnten nicht verhindern, dass er innerhalb der DEFA zusehends angefeindet wurde. Nicht nur zerstritt er sich mit vielen Mitarbeitern, er kümmerte sich auch immer weniger um Budgetvorgaben. Die Schwierigkeiten, mit denen defa-futurum zusehends zu kämpfen hatte, sind für Steinkopff vor allem Ausdruck von Hellwigs schlechtem Stand innerhalb der DEFA, nicht aber von einer ideologischen Neuausrichtung der Parteispitze (Steinkopff 2017).

Zumindest was die Anzahl produzierter Filme betrifft, rückte das Thema Zukunft ab Mitte der 1970er-Jahre zusehends in den Hintergrund. Zum eigentlichen Fokus von defa-futurum wurde die Produktion von Filmen für ein jugendliches Publikum. So produzierte die AG die Slapstick-Serie ABSEITS um den vom prominenten Kabarettisten Lutz Stückrath verkörperten Tobias Bremser, in der dem «Sozialismus fremde Verhaltensweisen [...] satirisch gestaltet» (Hellwig 1977: 8) wurden, sowie das Internationale Jugendmagazin IN, das die Aufgabe hatte, «die jungen Zuschauer in den Kinos der DDR über das Leben der Jugendlichen in den anderen sozialistischen Ländern zu informieren, das Zusammengehörigkeitsgefühl der Jugendlichen dieser Länder zu stärken» (Hellwig/Wedegärtner/Raue et al. 1979: Anlage 4, 1).¹⁸ Die Produktion von IN wurde allerdings nach acht Folgen eingestellt; zum einen waren die sozialistischen Bruderländer

17 1979 erschien noch der Kurzfilm DIE SONNE AUF DIE ERDE HOLEN (Joachim Hellwig, DDR 1979), der sich mit den neuesten Formen der Energiegewinnung beschäftigt – unter anderem werden ein sowjetischer Brutreaktor sowie Versuche mit Kernfusion gezeigt. Obwohl der Film eine Zukunft mit praktisch grenzenlos verfügbarer Energie heraufbeschwört, handelt es sich nicht um einen Zukunftsfilm, wie ihn Hellwig und Ritter ursprünglich konzipiert hatten.

18 IN wagte immer wieder einen Blick in die Zukunft; so zeigt IN – INTERNATIONALES JUGENDMAGAZIN 5 (Uwe Belz, DDR 1975) zu Beginn die Produktion von Bussen in den ungarischen Ikarus-Werken und fragt danach, mit welchem Antrieb die Fahrzeuge dereinst im Jahr 2000 unterwegs sein werden. Solche Beiträge bildeten aber die Minderheit.

nicht wie ursprünglich geplant an einer Zusammenarbeit interessiert, zum anderen stieß die AG bei der redaktionellen Betreuung des Magazins an ihre Grenzen.

Mehr Erfolg war den Discofilmen beschieden, von denen defa-futurum zwischen 1975 und 1981 fast vierzig produzierte. Wie LIEBE 2002 waren diese Kurzfilme ausschließlich für die Vorführung in Diskotheken bestimmt und sollten den Discobesuch «im Sinne einer Einheit von Unterhaltung und politischer Information attraktiver machen» (Hellwig 1977: 9). Inhaltlich sind die Filme breiter gefasst, als ihr Name vermuten lässt. Neben Clips mit populären Musikern wie Manfred Krug oder DDR-Rockbands wie Puhdys und Karat gab es mit DISCO 7: IN SIBIRIEN (Karlheinz Mund, DDR 1977) auch ein Porträt des Chefgeologen der Hauptverwaltung im sibirischen Tjumen und mit DISCO 5: IM ZENTRUM DER US-MILITÄRSPIONAGE (Joachim Hellwig, DDR 1976) einen Film über den Spion Horst Hesse, der 1956 in einer Aufsehen erregenden Aktion die gesamte Agentenkartei der Military Intelligence Division, der Nachrichtendienstabteilung der US-Armee, entwendet hatte.¹⁹

Obwohl die AG ab 1978 keine Zukunftsfilme realisieren konnte und damit ihrem ursprünglichen Auftrag nicht mehr nachkam, hatte sie noch bis 1981 Bestand. Ein Grund hierfür mögen just die Discofilme gewesen sein, auf die defa-futurum das Monopol hatte und die «als integraler Bestandteil der Anreicherung der Diskothek mit spezifisch sozialistischen Zügen» (Hellwig/Wedegärtner/Raue et al. 1979: 37) angesehen wurden. Wie wichtig die Discofilme für die AG wurden, zeigt sich auch in der bereits erwähnten Themenplanung: Für die Jahre 1980 und 1981 war die Produktion von lediglich zwei Zukunftsfilmen vorgesehen, aber von mehr als einem Dutzend Discofilmen (Hellwig 1979).

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die Gruppe um Hellwig ihre größten Erfolge nicht mit Zukunftsfilmen feierte, sondern dass sie mit den Discofilmen ein anderes Genre «erfand», das auf eine deutlich

19 In einer Aktennotiz zu einem Treffen am 9. Dezember 1975, in dem es um die Discofilme ging und an dem unter anderem Vertreter von defa-futurum, des staatlichen Filmverleihs Progress sowie der zentralen Arbeitsgemeinschaft Diskotheken teilnahmen, wird die inhaltliche Ausrichtung folgendermaßen vorgegeben: «dass ca. 50% Musiktitel, Portraits u. a. beinhalten, ca. 25% politisch informative Filme sein werden sowie ca. 25% auf spezielle Probleme Jugendlicher – wie Mode, Kosmetik usw. – gerichtet sein werden» (Heinemann 1976: 2). Filme, die der letzten Kategorie entsprechen, wurden allerdings kaum produziert. Auf der 2000 beim DVD-Label Icestorm erschienenen Kompilation VIDEOCLIPS MADE IN GDR sind eine Reihe von Discofilmen enthalten. Bei der Auswahl handelt es sich wenig überraschend ausschließlich um Musikfilme. Filme wie DISCO 5: IM ZENTRUM DER US-MILITÄRSPIONAGE sind derzeit nur in Archiven greifbar. Der einzige online verfügbare Discofilm ist DISCO 18: BERLIN (Uwe Belz, DDR 1977) [EB].

größere Resonanz stieß. Allerdings konnte auch der Zuspruch zu den Discofilmen nicht verhindern, dass die AG 1981 aufgelöst wurde. Als letzten Film, der unter dem Label defa-futurum lief, führt der *Filmbibliografische Jahresbericht* DISCO 38: SILLY (Christian Klemke, DDR 1981) an. In der Folge erschienen noch drei weitere Discofilme, für diese zeichnete aber die AG defa kinobox verantwortlich, der Hellwig nun zugeteilt war. Auch der lange Dokumentarfilm IM LAND DER ADLER UND KREUZE (Joachim Hellwig, DDR 1981), den Hellwig noch zu defa-futurum-Zeiten vorbereitet hatte, erschien unter der Obhut der defa kinobox (Krautz 1984: 45–48).²⁰

Was das Ende der AG besiegelte, bleibt offen. Ende der 1970er-Jahre war es um den Zukunftsfilm schlecht bestellt. Der Misserfolg von DAS DING IM SCHLOSS zeigte ein weiteres Mal, dass von der DEFA produzierte SF-Filme einen schweren Stand hatten, und spätestens mit dem Erscheinen von STAR WARS (George Lucas, US 1977) war auch offensichtlich, dass die DDR-Filmindustrie tricktechnisch nicht mit Hollywood mithalten konnte. Beim nichtfiktionalen Film sah es kaum besser aus. Zwar gab es hier keine westliche Konkurrenz, der Zukunftsfilm als Nichtspielfilm blieb aber weitgehend eine Kopfgeburt, und wahrscheinlich wurde auch Hellwig irgendwann klar, dass sich die fundamentalen Widersprüche, die sich aus der Verbindung von Utopie – respektive Zukunftsforschung – und sozialistischer Doktrin ergaben, schlechterdings nicht auflösen ließen.

20 Dass Hellwig diesen Film realisieren konnte, ist ein Hinweis darauf, dass er trotz aller Schwierigkeiten nach wie vor Unterstützung fand. Für Dokumentarfilmer «war es ein besonderes Privileg, einen abendfüllenden Spielfilm machen zu können» (Schreiber 1996: 147), und Hellwig kam dieses Privileg vor, während und nach seiner Zeit bei defa-futurum zu.

6 Utopische Propaganda

Nachdem ich in *Kapitel 4.3* allgemein auf den Zusammenhang zwischen Utopie, Dokumentarfilm und Propaganda eingegangen bin, sollen im Folgenden einige Propagandafilme vertiefter analysiert werden. Zwar hatten auch die Filme der defa-futurum einen propagandistischen Hintergrund, um typische Propagandaproduktionen handelt es sich aber nicht. Die Filme der PROJECTIONS-OF-AMERICA-Reihe (→ S. 149–152) wiederum sind zwar klassische Beispiele für filmische Propaganda, die zudem als utopisch bezeichnet werden können, an dieser Stelle sollen nun aber Filme im Mittelpunkt stehen, die mit einer eindeutig propagandistischen Absicht produziert wurden, Schölderles Modell aber noch näher kommen als die bisher diskutierten Beispiele. Konkret werde ich als historisch frühes Exempel den zionistischen Propagandafilm LAND OF PROMISE / L'CHAYIM HADASHIM (Juda Leman, PS 1935)  und als aktuelle Vertreter Videos des Islamischen Staats (IS) untersuchen. Zuerst möchte ich aber noch darlegen, warum zwei vermeintlich nahe liegende Beispiele – nämlich nationalsozialistische und sowjetische Produktionen – für mein Anliegen weniger geeignet sind.

Dass ich in diesem Kapitel sowjetische, nationalsozialistische, zionistische und IS-Propaganda nebeneinander stelle, soll keine inhaltliche respektive moralische Gleichheit oder auch nur Ähnlichkeit suggerieren. Der Zionismus fungierte trotz problematischer Aspekte primär als Ermächtigungsideologie einer marginalisierten Gruppe und wies zudem starke Strömungen auf, die auf Ausgleich und Dialog mit den Arabern setzten. Dies unterscheidet ihn von totalitären, auf Vernichtung des Fremden ausgerichtete Gesinnungen wie dem Nationalsozialismus oder dem Dschihadismus des IS. Im Zentrum stehen an dieser Stelle nicht ideologische Gemeinsamkeiten, sondern die Formen und Wirkungsweisen filmischer Propaganda.

6.1 Nationalsozialistische und sowjetische Propaganda

Auf den ersten Blick scheinen sich Produktionen aus der Sowjetunion und dem Dritten Reich für meine Untersuchung geradezu aufzudrängen. Sowohl Kommunismus als auch Nationalsozialismus werden oft als – pervertierte – Utopien bezeichnet, und in beiden Systemen kam dem Medium Film eine wichtige propagandistische Funktion zu. Dennoch spielen sie in dieser Studie eine untergeordnete Rolle. Die folgenden Ausführungen

sollen vor allem zeigen, warum entsprechende Filme deutlich weniger utopisch sind, als man dies spontan vermuten würde. Der Schwerpunkt des Kapitels liegt dabei auf NS-Produktionen, sowjetische Filme werden nur am Ende kurz behandelt.

In der totalitarismustheoretischen Diskussion wird der Nationalsozialismus neben dem Kommunismus regelmäßig als Beweis dafür angeführt, dass Utopien inhärent totalitär sind und zwangsläufig in Terror münden (wobei ‹Utopie› in diesem Kontext eine Ideologie und nicht ein Genre meint). In dieser Debatte, die eher ideologischer denn wissenschaftlicher Natur ist, lassen sich im Wesentlichen zwei Positionen identifizieren. Von konservativen Autoren wird die Utopie gerne als genuin totalitäre Form abgestempelt, wobei das Hitler-Regime neben dem Terror Stalins als Hauptbeleg dient (→ S. 46 f.). Auf der anderen Seite des politischen Spektrums gibt es zahlreiche Stimmen, die in der Utopie eine genuin aufklärerische und emanzipatorische Form sehen und sie entsprechend exklusiv für sich beanspruchen. Stellvertretend für diese Position sei hier ein Essay von Andreas Heyer (2006) genannt, der den programmatischen Titel *Die Utopie steht links!* trägt. Für diesen Teil der Forschung sind ‹rechte Utopien› etwas, was nicht sein kann oder vielmehr nicht sein darf.

Die Mehrheit der bekannten literarischen Utopien entspringt zweifellos einer aufklärerischen, tendenziell linken Tradition, und einige für das Genre typische inhaltliche Elemente wie etwa Gemeineigentum vertragen sich in der Tat schlecht mit einer kapitalistischen oder konservativen Ausrichtung. Dies bedeutet aber nicht, dass kapitalistische, konservative, libertäre oder rechtsextreme Utopien unmöglich wären. Alle Eigenschaften, die Schölderle als konstitutiv für das Genre erachtet – die Kritik an der Gegenwart, die normative Ausrichtung, die Universalität etc. –, können ebenso gut für politisch rechts stehende Anliegen in Anspruch genommen werden.¹

Dennoch kann der Nationalsozialismus nur in einem sehr allgemeinen Sinn als utopische Ideologie verstanden werden. Autoren wie Karl Popper oder Joachim Fest, die eine ideelle Kontinuität von Platon über Hegel bis zum NS-Terror ausmachen, gehen von einem weiten, sehr unspezifischen Utopiebegriff aus. Dass sich im Nationalsozialismus keines der zentralen Themen der *Utopia* wiederfindet, ist dabei nur die eine Seite. Wichtiger ist, dass Adolf Hitler keinen ausgearbeiteten Staatsentwurf, kein konkretes gesellschaftliches Ideal entwickelt hat, das über die Vernichtung unwerten Lebens und mehr Lebensraum für die überlegene arische Rasse hinaus-

1 Siehe zu ‹rechten Utopien› Sargent (1981), Orth (1990), Fitting (1991).

gegangen wäre. Für den Nationalsozialismus ist es – im Gegensatz zum Kommunismus – charakteristisch, dass er keine kohärente Ideologie darstellt, sondern verschiedene Elemente wie Führerkult, Volksgemeinschaft, Sozialdarwinismus, Antisemitismus und Blut-und-Boden-Mythos miteinander vermengt, ohne daraus eine Synthese zu bilden. Wie Frank-Lothar Kroll (1998) in seiner ideengeschichtlichen Studie darlegt, folgten die verschiedenen NS-Größen keineswegs einer einheitlichen Weltanschauung, sondern vertraten unterschiedliche, mitunter auch unvereinbare Positionen.

«Das» nationalsozialistische Geschichtsdenken setzte sich ebenso aus einer Vielzahl miteinander konkurrierender Konzeptionen zusammen, wie sich «die» nationalsozialistische Weltanschauung bei genauerem Zusehen in ein Bündel verschiedenartigster Leitvorstellungen ausdifferenzierte.

(Kroll 1998: 309)

Die Widersprüche sind dabei keineswegs bloß oberflächlicher Art, sondern betreffen zentrale Fragen, worin Kroll auch eine Stärke sieht. Eine gewisse programmatische Beliebigkeit machte die Bewegung für ganz unterschiedliche Lager und Milieus attraktiv und ermöglichte das im Grunde paradoxe Nebeneinander von industrieller Modernisierung und Rückbesinnung auf angeblich alte germanische Werte. Nach Kroll gibt es aber dennoch einen Gedanken, der die verschiedenen innerhalb des Nationalsozialismus versammelten Weltanschauungen verbindet, und das ist

die Kategorie der Erneuerung, manifestiert durch das Bewußtsein, mit der Etablierung des Nationalsozialismus eine fundamentale Epochenwende der Weltgeschichte einzuleiten, und kulminierend in der damit verbundenen Vision vom demiurgischen Akt der Schaffung eines «neuen Menschen» und einer «neuen Welt».

(ebd.: 311)

In der Idee des Neuen Menschen beziehungsweise einer neuen Welt zeigt sich für Kroll auch die utopische Qualität des Nationalsozialismus. Entsprechende Vorstellungen sind, wie bereits dargelegt (→ S. 28 ff.), für die Utopie charakteristisch, im Nationalsozialismus besitzen sie aber eine dezidiert heilsgeschichtliche Dimension (diese wird auch im Begriff des tausendjährigen respektive Dritten Reichs offenbar). Kroll beschreibt Hitlers Vorstellung von Geschichte als Endzeit-Denken, das «den Charakter einer *konkreten* Utopie, besser noch: einer konkreten *Eschatologie*» aufweise (ebd.: 55). In dieser Gleichsetzung von Utopie und Eschatologie zeigt sich, dass Kroll unter Utopie ein quasi-religiöses Konzept versteht, das deutlich von Schölderles Modell abweicht. Denn obwohl sich viele Utopien einer heilsgeschichtlichen Rhetorik bedienen, sind sie in ihrem Kern nachdrücklich diesseitig und gerade nicht auf Transzendenz, auf ein Ende der Zeit hin, ausgerichtet.

Für Kroll ist entscheidend, dass die Utopie nicht abstrakt bleibt, sondern dass sie sich historisch niederschlägt. Der Nationalsozialismus wird bei ihm also dadurch, dass er historisch wirksam wurde, zur Utopie. Hierin folgt Kroll Karl Mannheim, für dessen in *Ideologie und Utopie* (1929) entwickelte Konzeption die Utopie erst in ihrer Konkretisierung Gestalt annimmt; «erst die Realisierung beweist ihm [Mannheim] ex-post die vormalige Existenz der Utopie» (Schölderle 2011: 16). Für Mannheim besteht auch kein Widerspruch zwischen utopischen und heilsgeschichtlichen Modellen. Vielmehr sieht er gerade im «orgiastische[n] Chiliasmus» (Mannheim 1995: 184) des Wiedertäufers und Sozialrevolutionärs Thomas Müntzer die «grundlegende, radikalste Form der neuzeitlichen Utopie» (ebd.: 186 f.). Wie weit ein solches Utopieverständnis von dem dieser Studie zugrunde liegenden Utopiebegriff entfernt ist, zeigt sich schon daran, dass Morus, wenn man Mannheim folgt, keine Utopie verfasst hat.²

Der Nationalsozialismus weist zweifellos gewisse Utopie-typische Merkmale auf. Neben dem Anspruch auf eine umfassende Umgestaltung der Gesellschaft wären hier auch Hitlers gigantomane Pläne für die neue Reichshauptstadt Germania zu nennen, die an typische Stadtutopien erinnern (*Kapitel 7*). Letztlich liegt dem Nationalsozialismus aber keine einheitliche Vorstellung eines funktionierenden Gemeinwesens zugrunde. Es gibt keinen zentralen Text, der beschreibt, wie sich das Zusammenleben nach dem Endsieg gestalten wird. Schölderle hält denn auch dezidiert fest: «Hitler war kein Utopist» (2011: 424). Ian Kershaw, einer der tiefsten Kenner des Dritten Reiches, ist ebenfalls der Ansicht, dass man im Zusammenhang mit Hitler nur dann von einer Utopie sprechen könne, «wenn man sich darunter eher vage, visionäre Fernziele vorstellt» (2003: 133).³

Diese Vagheit dürfte mit ein Grund dafür sein, dass man in den bekanntesten NS-Propagandafilmen – jenen von Leni Riefenstahl – nichts über Aufbau und Organisation von Hitler-Deutschland erfährt. *TRIUMPH DES WILLENS* zeigt bombastische Aufmärsche und Reden, aber keinen Staatsentwurf. Die beiden Olympia-Filme *OLYMPIA: FEST DER VÖLKER* (Leni Riefenstahl, DE 1938)  und *OLYMPIA: FEST DER SCHÖNHEIT* (Leni Riefen-

2 Siehe zum Mannheim'schen Utopieverständnis Schölderle (2011: 383–394).

3 Siehe dazu auch Hermand (2007: 17–35), der ebenfalls hervorhebt, dass der Nationalsozialismus keine einheitliche Weltanschauung ist, sondern eher ein Sammelbecken unterschiedlicher Ideologien. Daneben weist er darauf hin, dass Hitler zwar von der Vision eines germanischen Großreichs beseelt war, diese aus taktischen Gründen in öffentlichen Äußerungen aber kaum je erwähnte. Gregory Claeys, der primär inhaltlich argumentiert, sieht in Nationalsozialismus und Stalinismus zwar «forms of utopianism» (2017: 265) – wobei dieser Utopismus nicht mit dem literarischen Genre der Utopie identisch ist –, wichtiger ist für ihn aber, dass sie exemplarische Beispiele *dys-topischer Ideologien* darstellen (→ S. 40, Anm. 68); siehe auch Sargisson (2007).

stahl, DE 1938) wiederum blenden die NS-Gegenwart konsequent aus und inszenieren stattdessen das titelgebende ‹Fest der Völker›. Über die wahren Absichten Hitlers erfährt man hier mit gutem Grund nichts, denn das Ziel der Olympiafilme ist es, Deutschland als freundliches und welt-offenes Land in Szene zu setzen. Ohnehin war ein bedeutender Teil der Propaganda-Aktivitäten im Dritten Reich mehr darauf ausgerichtet, ‹die deutsche Bevölkerung bei guter Laune zu halten, als sie – im Rahmen einer groß angelegten Medienkampagne – mit den auf einen zweiten Weltkrieg hinielenden Absichten des Nationalsozialismus vertraut zu machen› (Hermand 2007: 29).

Der *Kulturfilm*, wie der dokumentarische Kinofilm in Deutschland in den 1930er- und 1940er-Jahren meist genannt wurde, umfasste zahlreiche Formen und Genres. Er existierte sowohl als *Großkulturfilm* mit Spielfilmlänge als auch als Kurzfilm, der vor dem Hauptfilm gezeigt wurde. Die Palette der möglichen Themen und Formen war breit, wobei viele Produktionen nicht als klassische Propagandafilme gelten können (Zimmermann/Hoffmann 2005d: 47). Die im Folgenden präsentierte Auswahl konzentriert sich auf Filme, die zumindest in gewissen Aspekten Züge der klassischen Utopie aufweisen; sie ist aber nicht repräsentativ für das dokumentarische Filmschaffen im Dritten Reich.⁴

Unter den Filmen, die mir vorliegen, gibt es keinen, der Schölderles Modell wirklich nahe kommt. Propagiert ein Film die Vision eines ‹neuen› Staates respektive Volkes, dann wird diese kaum je konkret, sondern verharrt im Gleichnishaft-Allegorischen. Als Beispiel sei hier EWIGER WALD (Hanns Springer/Rolf von Sonjewski-Jamrowski, DE 1936) genannt, der von der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde produziert wurde, die dem oft als Nazi-Chefideologen bezeichneten Alfred Rosenberg unterstand. Der Film zieht eine ‹totale Parallele zwischen ewigem Wald und ewigem Volk› (Zechner 2006: 11) und leitet aus dieser eine Übereinstimmung von biologischer und sozialer Ordnung ab. Es wird somit zwar eine Vorstellung eines Staatswesens formuliert, diese bleibt aber weitgehend metaphorisch.⁵ Wie eine solche ‹Waldgemeinschaft› organisiert sein soll, erklärt der Film nicht. Ähnlich funktionieren andere Kulturfilme wie GLÜCKLICHES VOLK (Hermann Boehlen, DE 1935), MÄDEL IM LANDJAHR (Hans Cürlis, DE 1936) oder DIE ERDE RUFT (Günther Boehnert, DE 1939), wobei bei diesen Beispielen nicht der Wald, sondern der zu ertüchtigende (Volks-)Körper das zentrale Bild liefert.

4 Siehe zum Dokumentarfilm im Dritten Reich die Beiträge in Zimmermann/Hoffmann (2005a).

5 Siehe zu EWIGER WALD Zechner (2006), Lee/Wilkie (2006).

Filme dieser Art kreisen um die stereotypen Motive Leibesübung und Lager, Naturnähe und die Religion des ‹Reichs›, um die Ausprägung von Rassetypen, um ‹blutgebundene Kameradschaft› aus der Disziplin eines Gesamtkörpers, um die Ideologie eines sinnvoll zusammengesetzten ‹Gesellschaftsorganismus›, der zu ertüchtigen, also in einen Bereitschaftszustand zu versetzen ist. (Becker 2006: 47)

Wie im Falle von EWIGER WALD wird hier kein funktionierendes Staatswesen gezeigt. Es geht nicht um die politische Organisation des Zusammenlebens, sondern um ‹das Aufgehen des Einzelnen in einer Struktur, in prozessualer wie ornamentaler Ordnung› (ebd.). Die propagandistische Mobilisierung, die der Film zweifelsohne anstrebt, hat nicht ein konkretes politisches oder gesellschaftliches Projekt, sondern die reibungslose Eingliederung in die nationalsozialistische Bewegung zum Ziel.

Eher als Utopie kann BLUT UND BODEN. GRUNDLAGEN ZUM NEUEN REICH (Rolf von Sonjewski-Jamrowski, DE 1933) [1] gelten, der das Bauernsterben zum Thema hat. In einer Mischung aus Spielszenen, dokumentarischen Aufnahmen, Schautafeln und Animationssequenzen werden die Folgen der ‹verfehlten Binnenmarktpolitik des liberalistischen Staatesystems› vorgeführt. Weil die deutschen Bauern nicht mit der aus dem Ausland importierten Billigware konkurrieren können, sind sie einer nach dem anderen zur Aufgabe ihrer Höfe gezwungen. Als Folge treibt es immer mehr verarmte Bauern in die Städte, wo sie ein Lumpenproletariat bilden. Diese ‹Verstädterung des deutschen Volkes› ist über die schiere Not der Betroffenen hinaus verhängnisvoll, denn die Geburtenrate der degenerierten und verweichlichten Stadtbewohner ist deutlich niedriger als die der Landbevölkerung. Es geht also nicht nur um Arbeitslosigkeit und Armut, sondern ums Ganze – ohne die naturwüchsige Kraft des Bauernstandes ist das deutsche Volk langfristig vom Aussterben bedroht.

In seiner Kritik der Gegenwart wird BLUT UND BODEN sehr konkret. In klassischer utopischer Manier leitet der Film her, wie Geldgier und eine verfehlte Politik – und natürlich die Juden – zu wirtschaftlichem und sozialem Elend führen. Die Rettung kann nur in einer Aufwertung des Bauernstands liegen.

BLUT UND BODEN gehört zu den frühesten Produktionen, die im Auftrag des Stabsamtes des Reichsbauernführers Richard Walther Darré entstanden sind.

Als Schöpfer und eifrigster Verfechter des Gedankens einer Regeneration des deutschen Volkes aus dem Geist rassebewußten und bodenverbundenen Bauerntums war Darré der herausragende Repräsentant des zivilisationskritischen, industrie- und technikfeindlichen Flügels innerhalb der NSDAP.

(Kroll 1998: 157)

Der vom Film präsentierte Gegenentwurf zum nicht annehmbaren Status quo liegt, ganz dem Geiste Darrés folgend, in der Rückbesinnung auf traditionelle Werte. Dies mag zwar eher untypisch für das Genre erscheinen – die meisten Utopien entwerfen eine in irgendeiner Form avancierte Gesellschaft –, spricht aber nicht grundsätzlich dagegen, *BLUT UND BODEN* als Utopie zu verstehen (auch der Gesellschaftsentwurf von *News from Nowhere* bezieht zahlreiche Elemente aus einer idealisierten Vergangenheit). Mehr ins Gewicht fällt, dass sich der Gegenentwurf fast ausschließlich auf Symbolbilder beschränkt. Auf Aufnahmen, die das Elend und den schädlichen Einfluss der Großstädte illustrieren sollen,⁶ folgt unvermittelt eine Landkarte, die zeigt, dass der Osten Deutschlands – «unser naturgegeben Siedlungsraum» – noch viel Platz für die Bauernfamilien bietet. Den Abschluss des Films bilden idyllische Aufnahmen eines wiedererstarkten Bauernstandes und Umzüge von Burschen- und Mädchenschaften, die unter Hakenkreuzfahnen in eine gloriose Zukunft marschieren. Worauf diese Bilder abzielen, ist offensichtlich:

Sie deuten die Möglichkeit an, in Osteuropa neue Siedlungsräume zu erschließen. Damit propagiert der Film, der zur ersten großen Propagandawelle des NS-Films gehört, zugleich den bäuerlichen Siedler und Kolonisator als neuen nationalsozialistischen Menschentyp. (Zimmermann 2005b: 314)

Mit seiner Gegenüberstellung von Bauern- respektive Großstadtelend und blühenden Bauernstand im Osten entspricht *BLUT UND BODEN* zumindest in groben Zügen Schölderles Modell. Allerdings bleibt die utopische Alternative – wohl ganz bewusst – sehr allgemein. Wie die Erschließung des Ostens erfolgen soll und warum die Bauern durch Umsiedlung plötzlich konkurrenzfähig werden, bleibt offen. An die Stelle des Gesellschaftsentwurfs treten auch hier marschierende Massen und wehende Fahnen.

Es ist für die untersuchten Filme insgesamt charakteristisch, dass die Versprechen und Leistungen des Regimes mehrheitlich in rein symbolischen Bildern inszeniert und somit gerade nicht dokumentiert werden. Das Publikum soll aktiviert werden, eine dokumentarisierende Lektüre ist aber nicht möglich, da die Filme den utopischen Gegenentwurf gar nicht zeigen. Wir sehen keine Aufnahmen der besseren Alternative, sondern nur metaphorische Verweise auf diese. Diese Tendenz zeigt sich auch in einer Reihe von Produktionen, welche die Verdienste des NS-Regimes bei der

6 Ein Teil der verwendeten Großstadtbilder stammt aus *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (Walther Ruttmann, DE 1927) [\[1\]](#), der als Klassiker des avantgardistischen Kinos gilt. Regisseur Walter Ruttmann war nicht nur an der Produktion von *BLUT UND BODEN* beteiligt, sondern drehte noch eine Reihe weiterer Propagandafilme; siehe dazu Zimmermann/Hoffmann (2005b: 112 ff.) sowie Zimmermann (2005c).

Überwindung der Wirtschaftskrise und der Bekämpfung der Arbeitslosigkeit zelebrieren. Es handelt sich meist um Kompilationsfilme, die «nach der stereotypen Rekapitulation der Krisen und Kämpfe der ‹Systemzeit› den Akzent auf die technischen Errungenschaften und die Modernisierung der deutschen Wirtschaft» (Zimmermann 2005a: 537) legen. Wie Peter Zimmermann weiter ausführt, sind die meisten der verwendeten Aufnahmen authentisch und erhalten ihren propagandistischen Charakter erst durch Auswahl und Zusammenstellung.

Allerdings ist das dokumentarische Filmmaterial [...] hochgradig redundant und wird in ähnlichen Kombinationen immer wieder verwendet. Viele Sequenzen nehmen auf diese Weise schon fast symbolische Bedeutungen an. (ebd.: 539).

Dass das Gezeigte zu reinen Symbolbildern gerinnt, lässt sich auch bei den zuvor diskutierten Beispielen *TUESDAY IN NOVEMBER* und *ZEITGEIST: ADDENDUM* beobachten, in denen die Kleinstadtidylle beziehungsweise futuristische Gebäude und Transportmittel stellvertretend für eine bessere Gesellschaftsordnung stehen. Dass die ‹utopischen Einrichtungen› nicht den gleichen Status haben, dass im einen Fall die US-amerikanische Gegenwart, im anderen eine modern anmutende technische Fantasie vorgeführt wird, ist dabei nicht entscheidend. Von Bedeutung ist vielmehr, dass beide Filme die Aufnahmen der idealisierten Gegenwart respektive der verheißungsvollen Zukunft mit Erklärungen ergänzen, wie diese heile Welt zustande kommt. Auf diese Weise wird der für die Utopie nötigen dokumentarisierenden Lektüre Vorschub geleistet. Filme wie *GEBT MIR VIER JAHRE ZEIT. DES FÜHRERS KAMPF FÜR VOLK UND REICH* (Tobis-Melofilm, DE 1937)  oder *JAHRE DER ENTSCHEIDUNG* (Hans Weidmann, DE 1939) verzichten dagegen weitgehend auf erläuternde Passagen. Zu sehen sind Autobahnen, rollende Fließbänder in Fabriken, die Förderung von Kohle, Traktoren auf Feldern, aber auch Jugendgruppen in Jugendherbergen und Familien in Parks, ohne dass je ausgeführt würde, wie es zu diesem Aufschwung gekommen ist. Dieser erscheint allein als Folge des Willens und des Durchsetzungsvermögens der Partei oder vielmehr des Führers. Besonders deutlich wird dies in *GEBT MIR VIER JAHRE ZEIT*, der auf jeglichen Kommentar verzichtet und zwischen Aufnahmen der florierenden Wirtschaft und Ausschnitten aus Reden Hitlers hin und her schneidet. Die besseren Verhältnisse haben ihren unmittelbaren Ursprung in den Worten des Führers.

Die Tendenz zur symbolischen Überhöhung wird auch in Filmen sichtbar, die Stadtplanung und -bau zum Thema haben. Vordergründig ist dieses Sujet für Utopien besonders geeignet, denn der Bau einer Stadt geht stets

mit Überlegungen einher, wie sich das urbane Leben dereinst gestalten wird (*Kapitel 7*). Bezeichnenderweise beschränken sich die NS-Filme zu Architektur und Städtebau aber auf spektakuläre Bilder. So zeigt *DAS WORT AUS STEIN* (Kurt Rupli, DE 1939)  Modelle, die an der zweiten Architektur- und Kunsthandwerkausstellung im Haus der Deutschen Kunst in München gezeigt wurden. Dabei handelt es sich um verschiedene geplante Prestigebauten in München, Augsburg, Berlin und am Chiemsee. Auffallend ist, dass der Film großen Aufwand betreibt, um die Modelle zu faktualisieren. Oft sind zuerst Stadtpläne zu sehen, auf denen die Bauten genau lokalisiert werden. Zahlreiche Modelle werden mittels Überblendung und Montage in Realaufnahmen und Zeichnungen der zukünftigen Bauareale eingefügt und erhalten auf diese Weise einen faktualen Charakter. Wie Reiner Ziegler, der den Film unter die Kategorie der ‹Architekturutopien› fasst, festhält, beschränkt sich *DAS WORT AUS STEIN*, der ganz ohne Off-Kommenar auskommt, auf die ‹bruchstückhafte Wiedergabe einiger weniger Modelle› (2005: 356). Ein umfassender Plan, ein Funktionszusammenhang der vorgestellten Bauten, wird nicht erkennbar. Dass in dem Film so gut wie keine Menschen zu sehen sind, dürfte dabei nicht nur daran liegen, dass vor allem Modell- und Trickaufnahmen zum Einsatz kommen: Hier wird keine Stadt entworfen, in der Menschen ein besseres Leben führen sollen, sondern ein Regime inszeniert.

Ich möchte nicht ausschließen, dass es Beispiele für NS-Propaganda gibt, die der klassischen Utopie näher kommen als die hier erwähnten, dennoch dürfte die Aussage zutreffen, dass die Mehrheit der nationalsozialistischen Filmproduktion bestenfalls in einem sehr allgemeinen Sinn als utopisch gelten kann. Die inneren Widersprüche des Nationalsozialismus lassen einen detaillierten Gesellschaftsentwurf gar nicht erst zu. Es muss zwangsläufig bei bedeutungsvoll aufgeladenen Symbolbildern und ahnungsvollen Metaphern bleiben.

Während der Nationalsozialismus keine Utopie im engen Sinne entwickelt, steht der Sozialismus der Utopie sowohl historisch als auch ideell deutlich näher.⁷ In unserem Zusammenhang ist zudem relevant, dass sich der Sozialismus konsequent als Modernisierungsbewegung verstand. Die Frage, ob der Nationalsozialismus einen anti-modernen Rückschritt in die Barbarei darstellt oder ob er im Sinne einer Dialektik der Aufklärung als Zuspitzung moderner Tendenzen zu verstehen ist, ist in der Forschung

7 Dennoch verkürzen Popper und Fest die Zusammenhänge in unstatthafter Weise, wenn sie die Verbrechen sozialistischer Regimes zur logischen Konsequenz utopischen Denkens erklären. Dass nicht jede Utopie in Terror münden muss, zeigen historisch viele Kommunen und andere realisierte Utopien.

umstritten (Bavaj 2003). Auf jeden Fall handelt es sich, wie auch bei Kroll deutlich wird, um eine Mischung ganz unterschiedlicher Vorstellungen und geistesgeschichtlicher Strömungen, bei der moderne, auf die Zukunft gerichtete Ideen neben archaischen Elementen stehen. Diese Ambivalenz kannte der historische Sozialismus nicht. Er präsentierte sich ausdrücklich als fortschrittliche, in eine goldene Zukunft gerichtete Bewegung. Groß angelegte Industrialisierungs- und Modernisierungskampagnen sowie Planstädte waren integraler Bestandteil sozialistischer Politik.

Moderne Städte und Industrieanlagen, große Maschinen und landwirtschaftliche Geräte sind visuell sehr attraktiv und in sozialistischer Propaganda entsprechend prominent vertreten. Diese und ähnliche Insignien des technischen Fortschritts gehören auch zu den Topoi der NS-Propaganda, doch wirkt die Industrialisierung hier nur bedingt als Teil eines größeren gesellschaftlichen Projekts. Die Gestaltung der Filme erscheint in dieser Hinsicht wie ein direkter Ausdruck der inneren Widersprüche der NS-Ideologie; weil diese sowohl Autobahnen und modernster Waffentechnik als auch Bauernromantik und Germanentum ein Dach bieten muss, können sich die Filme nicht konsequent der Form der klassischen Utopie bedienen. Andererseits folgt aus der ›inneren Nähe‹ von Sozialismus und Utopie, dass sowjetische Produktionen mehr in Richtung Utopie tendieren.

Ideologie und Form der Filme scheinen hier in direkter Abhängigkeit zu stehen. Ob diese Zusammenhänge tatsächlich so einfach und eindeutig sind, scheint mir trotz fehlender Gegenbeispiele zweifelhaft. Neben allen ideologischen Gründen dürfte beispielsweise auch der Umstand eine Rolle spielen, dass die Sowjetunion deutlich länger Bestand hatte als das Dritte Reich und weniger bewaffnete Konflikte mit ihren Nachbarländern austrug. Die bekannten Beispiele sowjetischer Propaganda von Regisseuren wie Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Wiktor Turin oder Esfir Shub entstanden in den 1920er- und 1930er-Jahren, also bevor die Sowjetunion in den Zweiten Weltkrieg eintrat. In dieser Zeit setzte Stalin seine Industrialisierungskampagnen rücksichtslos um. Hitlers Germania-Projekt dagegen kam – nicht zuletzt durch den Krieg bedingt – nicht über Vorarbeiten hinaus.

Hinzu kommt, dass Deutschland vor 1933 zwar unter der Wirtschaftskrise litt, aber dennoch ein technisch und wissenschaftlich hoch entwickeltes Land war. Das Russland der Oktoberrevolution war dagegen ein vorindustrielles Riesenreich, das die Bolschewiken gewaltsam in die Moderne katapultieren wollten. Wenn Vertov in *ENTUZIAZM (SIMFONIJA DONBASSA)/ENTHUSIASMUS – DONBASSYMPHONIE* (Dziga Vertov, SU 1931)  zeigt, wie der Donbass im Rahmen des ersten Fünfjahresplans industriell aufgerüstet wird, ist die für die Utopie zentrale Gegenüberstellung von negativem Ist-Zustand und deutlich verbessertem Gegenentwurf in ihren

Grundzügen bereits im Sujet enthalten. Ähnlich *TURKSIB* (Wiktor Turin, SU 1929) [10], in dem der Bau der Turkestan-Sibirischen Eisenbahn in Szene gesetzt wird. Die Bahnlinie erschließt ein Gebiet, in dem noch weitgehend mittelalterliche Zustände herrschen. Der Gegensatz zwischen rückständigem Steppenvolk und moderner Zentralmacht, die in Form der Eisenbahn die Verheißung einer besseren Zeit bringt, ist hier ebenfalls durch das Thema schon gegeben. Damit sind die Filme per se utopischer als etwa *BLUT UND BODEN*, der als Alternative zur Gegenwart nur den traditionellen Bauernstand zu bieten hat.

Die utopischen Qualitäten dieser beiden Filme – aber auch etwa von *CHELOVEK S KINO-APPARATOM/DER MANN MIT DER KAMERA* (Dziga Vertov, SU 1929) [11] oder *K.S.E. – KOMSOMOL SHEF ELEKTRIFIKATSII* (Esfir Shub, SU 1932) [12] – sind eine direkte Folge ihres dokumentarischen Anspruchs.⁸ Inwiefern die Filme die realen Begebenheiten schönen, ist dabei von untergeordneter Bedeutung. Entscheidend ist, dass sie die Leistung des Regimes dokumentieren wollen und damit immer auch den utopischen Kontrast zwischen negativem Ist-Zustand und utopischer Zukunft etablieren. Im Vergleich zur klassischen Utopie ist hier eine gewisse zeitliche Verschiebung zu beobachten: Der zu überwindende Status quo ist im Film teilweise schon wieder Vergangenheit, die Utopie ist dagegen bereits Wirklichkeit oder steht zumindest kurz vor ihrer Vollendung.

Obwohl die genannten sowjetischen Filme eher als utopisch bezeichnet werden können als die NS-Produktionen, sind sie letztlich doch relativ weit weg von Schölderles Modell. Sowohl die Kritik als auch der Gegenentwurf gehen nie ins Detail. Dies und die Tatsache, dass zum Sowjetkino bereits viel publiziert wurde, ist auch der Grund, weshalb ich an dieser Stelle nicht weiter auf diese Epoche eingehe, sondern mich stattdessen mit dem zionistischen Propagandafilm und den Produktionen des IS zwei Korpora zuwende, die bisher wenig bearbeitet wurden.

6.2 Zionismus als Utopie

Kann der Zionismus als Utopie bezeichnet werden? Für Theodor Herzl, den Vater der Bewegung, scheint die Sache klar: In seiner 1896 erschienenen Schrift *Der Judenstaat*, dem Gründungsdokument des modernen Zionismus,

8 Die utopischen Qualitäten von *CHELOVEK S KINO-APPARATOM* beschränken sich dabei nicht auf die inhaltliche Ebene. Es geht Vertov nicht bloß darum, «to present a Soviet utopia» (Feldman 2014: 24), für ihn besitzt das Medium Film selbst – respektive die dem menschlichen Auge weit überlegene Kamera – utopisches Potenzial. Der Filmmacher muss mit der Kamera verschmelzen und so zum Neuen Menschen werden; siehe dazu Layh (2019) sowie allgemein zu *CHELOVEK S KINO-APPARATOM* Petrić (1987).

wehrt er sich bereits auf der ersten Seite gegen den möglichen Vorwurf, sein Vorhaben, «die Herstellung des Judenstaates» (Herzl 1934: 19), sei eine Utopie. Dabei hat Herzl im Gegensatz zu manch anderem Autor, der sich von der Utopie abgrenzt, eine sehr klare Vorstellung davon, was unter dem Begriff zu verstehen ist – nämlich eine literarische Form, «wie man sie vor und nach Thomas Morus so häufig produziert hat» (ebd.). Zur Illustration, welchem Genre sein Text *nicht* angehört, zieht Herzl eine zeitgenössische Utopie zum Vergleich heran.

Um den Unterschied zwischen meiner Konstruktion und einer Utopie erkennbar zu machen, wähle ich ein interessantes Buch der letzten Jahre: *Freiland* von Dr. Theodor Hertzka. Das ist eine sinnreiche Phantasterei, von einem durchaus modernen, national-ökonomisch gebildeten Geist erdacht, und so lebensfern, wie der Äquatorberg, auf dem dieser Traumstaat liegt. *Freiland* ist eine komplizierte Maschinerie mit vielen Zähnen und Rädern, die sogar ineinander greifen; aber nichts beweist mir, dass sie in Betrieb gesetzt werden könne. Und selbst, wenn ich Freilands-Vereine entstehen sehe, werde ich es für einen Scherz halten.

Hingegen enthält der vorliegende Entwurf die Verwendung einer in der Wirklichkeit vorkommenden Treibkraft. Die Zähne und Räder der zu bauenden Maschine deute ich nur an, in aller Bescheidenheit, unter Hinweis auf meine Unzulänglichkeit und im Vertrauen darauf, dass es bessere ausführende Mechaniker geben wird, als ich einer bin. (ebd.: 20)

Mit dem sieben Jahre zuvor veröffentlichten Werk seines Fast-Namensvetters Theodor Hertzka wählt Herzl einen Vergleichstext, der Ende des 19. Jahrhunderts für einiges Aufsehen sorgte. Der Nationalökonom Hertzka beschreibt darin eine Siedlungsgenossenschaft im heutigen Kenia. *Freiland* fand zahlreiche Anhängerinnen und führte in verschiedenen Ländern zur Gründung der von Herzl erwähnten Freiland-Vereinen und gipfelte im Versuch, Hertzkas Vision in Kenia umzusetzen, einem Versuch, der nach wenigen Wochen abgebrochen werden musste. Wegen des zeitweise großen Zuspruchs wurde Hertzka auch als «österreichischer Bellamy» bezeichnet.⁹

Trotz dessen Erfolg ist Herzl von Hertzkas Buch nicht überzeugt. Seine Kritik ähnelt dabei derjenigen von Marx und Engels: Wie es sich für das Genre gehört, beschreibt Hertzka den Aufbau von Freiland ausführlich. Genau hier, in der hochgradigen Detailliertheit der Darstellung, den

9 Hertzka veröffentlichte nach *Freiland* noch die Fortsetzung *Eine Reise nach Freiland* (1893) sowie den Roman *Entrückt in die Zukunft* (1895). Letzterer ist – auch als Reaktion auf die gescheiterte Kenia-Expedition – nicht mehr eine Raumutopie wie die beiden

«vielen Zähnen und Rädern», liegt für Herzl die Schwäche von *Freiland*. Nicht die Ausgestaltung des Entwurfs ist in seinen Augen das Entscheidende, sondern eine «in der Wirklichkeit vorkommende Treibkraft» (Herzl 1934: 20). Der Plan ist wenig wert ohne eine Bewegung, die ihn beseelen kann, und Herzl ist davon überzeugt, diese gefunden zu haben – «Die Judennot» (ebd.). Es gilt, den Druck, der auf der jüdischen Bevölkerung in weiten Teilen Europas lastet, umzuleiten und der Maschinerie Zionismus zuzuführen.¹⁰

Herzl mag sich gegen die Bezeichnung «Utopie» wehren, dennoch weist sein Pamphlet mehr Gemeinsamkeiten mit dem Genre auf, als die entschiedene Ablehnung seines Verfassers vermuten lässt. Untypisch ist das Büchlein insofern, als es als Aktionsprogramm konzipiert ist und auf einen fiktionalen Rahmen sowie eine detaillierte Darstellung des utopischen Gegenentwurfs verzichtet. Herzl geht es ausdrücklich nicht darum, den zukünftigen Judenstaat zu beschreiben, er will vielmehr skizzieren, wie dieser Wirklichkeit werden kann. Sein Manifest beschäftigt sich deshalb just mit dem Teil, den die meisten Utopien bewusst auslassen – dem Weg hin zum utopischen Staat. Dessen Form wird bei Herzl dagegen nur schemenhaft sichtbar. Inhaltlich zeigen sich deshalb Differenzen zum Morus'schen Modell. Die für das Genre typischen Themen wie Staatsform, Justiz, Ausbildung, Sozialwesen und Reduktion der Arbeitszeit – Herzl votiert für den Siebenstundentag – werden zwar angeschnitten, es bleibt aber meist bei allgemeinen Ausführungen. Die konkrete Ausgestaltung wird Sache der Society of Jews sein, der Organisation, der neben der Jewish Company die Ausführung des Plans zukommt.¹¹ Die primäre Funktion des Textes liegt damit nicht in der «Wirklichkeitsrelativierung», wie es Schölderle (2011: 480) für die Utopie postuliert. *Der Judenstaat* soll mehr sein als ein reines «Gedankenexperiment» (ebd.). Dennoch ist die Nähe zur Utopie unverkennbar. Obwohl Herzl nicht dabei stehen bleibt, reagiert er mit seinem Text auf einen eklatanten sozialen Missstand – die Judennot – und betreibt in seiner Analyse des zeitgenössischen Antisemitismus auch «kritische Zeitdiagnose» (ebd.); die «normative Stoßrichtung» (ebd.) ist ohnehin gegeben.

Freiland-Bücher, sondern siedelt die alternative Gesellschaft in der Zukunft, im Jahre 2093, an. Siehe zu Hertzka Leucht (2016: 187–209) sowie Bach (2011).

- 10 Herzl benutzt in vielen seiner zionistischen Texte physikalische Metaphern. Im *Judenstaat* setzt er das zionistische Projekt unter anderem mit einem Teekessel gleich, dessen Deckel vom Dampf hochgehoben wird, und in späteren Publikationen ist immer wieder von «Kanalisierung», «Umleitung» und «kommunizierende Röhren» die Rede sowie davon, dass der «Abfluss» der Ostjuden nach Palästina den «Druck» von der in Europa verbleibenden jüdischen Bevölkerung nehmen wird.
- 11 Die Society of Jews übernimmt in Herzls Konzeption die politische Vertretung der Juden, während die Jewish Company für die wirtschaftliche Seite zuständig ist.

Dass sich Herzl trotz seiner Nähe zur Utopie mit Nachdruck von dieser distanziert, ist nicht ungewöhnlich und hat nicht zuletzt strategische Gründe. Wie wir bereits gesehen haben, sind viele Verfasserinnen utopischer Texte darum bemüht, ihr Vorhaben als geerdetes Projekt zu präsentieren und gerade nicht als Utopie, der stets der Ruch des Phantastischen, Nicht-Realen anhaftet. Herzl will seinen Vorschlag nicht als bloßes literarisches Spiel verstanden wissen, sondern als pragmatischen Vorschlag, der tatsächlich umgesetzt werden kann (Herman 1994: 241 ff.). Er gibt sich überzeugt – «wenn viele Juden gleichzeitig darauf eingehen, ist es vollkommen vernünftig, und die Durchführung bietet keine nennenswerten Schwierigkeiten» (Herzl 1934: 22).¹²

Allerdings ist Herzls Ablehnung der Utopie nicht so absolut, wie es die zitierte Passage suggeriert. Die Tatsache, dass er sich in *Der Judenstaat* dezidiert von der literarischen Utopie abgrenzte, hinderte ihn nämlich nicht daran, nur sechs Jahre später mit *Altneuland* einen Roman zu veröffentlichen, der die jüdische Heimstätte in Palästina im Jahre 1923 beschreibt und dabei ganz dem klassischen Modell folgt. *Altneuland* ist eine literarische Utopie reinsten Wassers, die mit der Tradition, der sie entstammt, selbstbewusst in Dialog tritt. Drei der im deutschen Sprachraum wirkungsreichsten Utopien, Etienne Cabets *Reise nach Ikarien* (1847), Edward Bellamys *Looking Backward* sowie Theodor Hertzkas *Freiland*, werden im Roman explizit erwähnt. Innerhalb der Erzählung dienen sie, wie schon zuvor *Freiland* in *Der Judenstaat*, als negative Beispiele, als Utopien, die im Gegensatz zu dem in der Fiktion realisierten jüdischen Gemeinwesen in Palästina keinen Realitätsgehalt besitzen. In *Altneuland* tut Herzl somit just das, was er in seinem Manifest noch ablehnt – er kleidet seine Vision einer jüdischen Heimstätte in Palästina in ein literarisches Gewand, mit all den «malerischen Details der Schilderung» (Herzl 1934: 21), die er zuvor als typisches Kennzeichen der Utopie noch für kontraproduktiv hielt.

Obwohl Herzl fest in der utopischen Tradition verankert war, wird sein Werk in der Utopieforschung kaum behandelt. Das ist eigentlich erstaunlich. Denn wenn man Herzls Schriften als utopische Literatur versteht, erscheint der Staat Israel als eines der wenigen Beispiele einer groß angelegten Utopie, die tatsächlich Realität wurde. In den Standardwerken zur utopischen Literatur wird Herzl aber nicht etwa als seltenes Beispiel eines erfolgreichen Utopisten gewürdigt, sondern bestenfalls am Rande erwähnt. Eine mögliche Erklärung hierfür ist, dass viele Utopieforscherin-

12 Wie bei den Sozialisten wurde Utopie auch im Zionismus bald zum Kampfbegriff, den die verschiedenen Strömungen innerhalb der Bewegung benutzten, um sich gegenseitig mangelnden Realitätssinn vorzuwerfen (Gorni 1984: 21 f.).

nen angesichts der wenig eutopischen Situation im Nahen Osten davor zurückschrecken, den Zionismus als utopisches Projekt zu charakterisieren. Allerdings kennen die *Communal Studies*, die sich mit Kommunen und intentionalen Utopien beschäftigen, keine solchen Berührungspunkte. Die Kibbuz-Bewegung, von der in *Kapitel 6.3* die Rede sein wird, wurde und wird hier eingehend erforscht.¹³

Die Zionismusforschung beschäftigt sich zwar intensiv mit Herzl, blendete sein schriftstellerisches Werk aber lange aus. Es hat fast den Anschein, als sei der erfolgreiche Journalist und geachtete Autor von Lustspielen eine anrühige Figur, die das Ansehen des Staatsmannes Herzl beschmutzen könnte. Entsprechend wurde die Wandlung Herzls zum Politiker und Organisator in der zionistischen Geschichtsschreibung oft als eine Art Bekehrung dargestellt: Angesichts des Dreyfus-Prozesses, über den er als Paris-Korrespondent der Wiener Zeitung *Neue Freie Presse* berichtete, sei dem bis dahin leichtgewichtigen Autor klar geworden, dass die Assimilation für die Juden keine Lösung darstellt. Durch dieses Erweckungserlebnis habe er sich quasi über Nacht zum Staatsmann mit prophetischer Weitsicht gewandelt. Seine frühere schriftstellerische Tätigkeit erscheint damit als irrelevant.

Insbesondere *Altneuland* ist lange zwischen Stuhl und Bank gefallen. Für die Zionismusforschung stellt der Text im besten Fall eine Kuriosität, im schlimmsten Fall ein Ärgernis dar. Zwar gibt es zahlreiche Publikationen zu Herzl, die den Begriff «Utopie» im Titel führen, in den seltensten Fällen ist damit aber das von Morus begründete literarische Genre gemeint. In der (literaturwissenschaftlichen) Utopieforschung wiederum sind je nach Sprachregion unterschiedliche Traditionen wirksam. Für die germanistische Literaturwissenschaft waren Utopien mit wenigen Ausnahmen lange ohnehin kein würdiger Gegenstand (auch Hertzkas Werk ist trotz seiner vorübergehend großen Resonanz nur wenig erforscht), und von der englischsprachigen Forschung wurden *Der Judenstaat* und *Altneuland* als deutschsprachige Texte, die innerhalb des Genres so gut wie keine Wirkung entfaltet, wohl schlicht nicht registriert.¹⁴

Erst in jüngster Zeit wird Herzl von der Forschung als Schriftsteller und als genuin utopischer Autor wahrgenommen. Hervorzuheben

13 Siehe zum Beispiel die Beiträge in Gorni/Oved/Paz (1987) sowie Near (2011).

14 Eine Ausnahme stellt die Dissertation von Hans-Jürgen Heil (1972) dar. Heil geht ebenfalls von einem an Morus angelehnten – wenn auch stark inhaltlich ausgerichteten – Utopie-Begriff aus und argumentiert, dass *Der Judenstaat* sehr wohl eine Utopie sei und Israel somit ein rares Beispiel einer realisierten Utopie darstelle. Bezeichnenderweise handelt es sich bei der kaum rezipierten Studie nicht um eine literaturwissenschaftliche, sondern um eine juristische Dissertation.

ist in diesem Zusammenhang Clemens Peck (2012), der in seiner Studie *Im Labor der Utopie* zeigt, dass der Bruch zwischen den ‚beiden Herzls‘, dem Schriftsteller und dem Zionisten, keineswegs so drastisch war, wie er oft beschrieben wird. Vielmehr sind nach Peck das politische und das literarische Moment in Herzls zionistischem Schaffen verschränkt.¹⁵ Herzl verstand sein Engagement als zionistischer Aktivist als quasi-literarisches Unternehmen, und *Altneuland* war mehr als bloß ein Versuch, das politische Projekt nun auch noch in die naheliegende literarische Form zu kleiden; in gewissem Sinne wurde in dem Roman nur sichtbar, was von Anfang an galt: dass die «utopische Form und deren liberale Möglichkeitsräume um 1900 [...] von Beginn an am Design der zionistischen Bewegung und Agenda beteiligt» waren (ebd.: 570).¹⁶

Pecks Fazit mag insbesondere in meiner verkürzten Darstellung etwas zugespitzt erscheinen, doch ist für unsere Zwecke ohnehin nicht entscheidend, ob Herzl nun primär utopischer Autor, zionistischer Aktivist oder beides gleichzeitig war. Wichtig ist vielmehr, dass die Gründung des Staates Israel direkt auf einen Text zurückgeht, der nachweislich in der Auseinandersetzung mit der utopischen Tradition entstanden ist,¹⁷ dass «from the beginning Zionism has been bound up with the idea of utopia – both in its negative connotation and in its visionary and constructive significance» (Gorni 1984: 20). Der Zionismus kann somit auch in einem engeren Sinn als utopisch charakterisiert werden.

Herzl ist nur der bekannteste und einflussreichste Vertreter eines umfassenderen Phänomens. Nachdem utopische Texte in der jüdischen Literatur lange Zeit abwesend waren, treten sie Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt auf. Wie Miriam Eliav-Feldon argumentiert, stand zuvor die messianische Tradition der Vorstellung einer von Menschen erschaffenen besseren Welt im Wege. «Utopias proper could not be written until

15 Siehe zu *Altneuland* neben Peck (2012) auch Stolow (1997), Dekel (2010: 95–129), Bach (2016: 84–110), Leucht (2016: 262–267).

16 Dass Literatur und Politik bei Herzl keine strikt getrennten Sphären darstellen, dass er sich «in seinem politischen Vorhaben immer noch als Bühnenschreiber sieht» (Theisohn 2005: 108), wurde schon mehrfach festgestellt. Herzl selbst macht diese Verbindung in seinen Tagebüchern und Briefen, wenn er beispielsweise den ersten Zionistenkongress in Basel als von ihm inszeniertes Schauspiel beschreibt; siehe dazu Bodenheimer (2002: 96 f.), Theisohn (2005: 87–132). Im Gegensatz zu früheren Studien rückt Peck aber *Altneuland* und damit die Wichtigkeit der Utopie für Herzls Denken in den Vordergrund.

17 Ich spreche hier bewusst nur von einem Text, da *Altneuland* innerhalb der zionistischen Bewegung zwar rezipiert wurde, aber kaum direkten Einfluss auf deren Strategie hatte (Schoeps 1984: 117).

there came into existence the first generations of lay intellectuals» (1983: 85).¹⁸ Als Folge der Emanzipation der Juden in Westeuropa entstehen dann aber eine Reihe literarischer Werke, die einen jüdischen Staat auf dem Gebiet Palästinas zum Thema haben; der Großteil dieser Texte wurde nicht breit rezipiert, aber einige davon hat Herzl nachweislich gelesen. Parallel dazu wurden vor und nach Herzl auch diverse Vorschläge für «territoriale Lösungen der ‹jüdischen Frage› imaginiert und diskutiert, die sich nicht auf Eretz Israel (das biblische Land Israel) beziehen» (Battegay 2016: 6).¹⁹

Was die zionistischen Utopien neben den für das Genre typischen Themen wie der Beseitigung von Unrecht und Armut verbindet, ist, dass sie alle ein ganz spezifisches Problem lösen wollen: «to save the Jews from persecution, discrimination, and humiliation» (Eliav-Feldon 1983: 91). Utopien sind stets eine Reaktion auf soziale Missstände, und die zionistischen Utopien haben ihren Ursprung ohne Ausnahme im zunehmenden Antisemitismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts und in der Einschätzung, dass die Strategie der Assimilation gescheitert sei.

Innerhalb des Genres zeichnen sich die zionistischen Utopien durch mehrere Besonderheiten aus. Das beginnt beim Ort, an dem die Utopie errichtet wird, und der Bevölkerung, die dort leben soll. Das ‹utopische Palästina› ist weder eine Fantasie-Insel irgendwo im Meer noch das in die Zukunft verschobene Hier und Jetzt. Als religiöses Konzept, als Zion, auf das sich die messianische Hoffnung der Juden richtet, war Eretz Israel während über 2000 Jahren ein jenseitiger Nicht-Ort, doch durch den politischen Zionismus wird es zu einem realen, geografisch eindeutig

- 18 Für Russell Jacoby tritt in der Absenz jüdischer Utopien eine spezifisch jüdische Form des Utopismus zutage, die auf detaillierte Staatsentwürfe verzichtet: «The Jewish tradition gave rise to what might be called an iconoclastic utopianism – an anti-utopian utopianism that resisted blueprints. This iconoclastic utopianism was ‹anti-utopian› to the extent that it refused to map out the future; it was utopian in its commitment to a very different future of harmony and happiness» (2005: 85). Der Verzicht auf eine detaillierte Beschreibung der Utopie, die auch für Marx und Bloch charakteristisch ist, hat laut Jacoby ihren Ursprung im biblischen Bilderverbot. Herzl stellt mit *Altneuland* eine prominente Ausnahme dar.
- 19 Die umfassendste Studie zu zionistischen Utopien, *Ha-Mahar shel ha-Etmol* von Rachel Elboim-Dror (1993), ist nur auf Hebräisch verfügbar. Siehe zu jüdischen respektive zionistischen Utopien auch Gelber (1927), Eliav-Feldon (1983), Hadomi (1990) sowie Stollow (1997: 57 f.) und zu alternativen ‹territorialen Lösungsvorschlägen für die Judenfrage› Rovner (2014). Für eine andere wichtige Strömung des zionistischen Utopismus, auf die ich nicht weiter eingehen kann, steht Martin Buber, der in *Pfade in Utopia* (1946) für einen genossenschaftlichen Sozialismus sowie die friedliche Koexistenz von Arabern und Juden in Palästina plädiert. Siehe zu Bubers Utopiekonzeption Voßkamp (2016b).

bestimmten Gebiet.²⁰ Religiöse Verheißung und politische Aktion gehen damit eine eigentümliche Verbindung ein, die deutlich vom Morus'schen Modell abweicht.

Völlig neu ist diese Form einer religiös grundierten, aber dennoch auf das Diesseits gerichteten konkreten Utopie nicht. Insbesondere in den USA des 18. und 19. Jahrhunderts gründeten zahlreiche religiöse Bewegungen Kommunen, in denen sie das Zusammenleben ihrem Glauben gemäß organisierten. Mormonen, Shaker, Amische und Hutterer sind hierfür die bekanntesten Beispiele. Was diese religiösen Gemeinschaften vom zionistischen Projekt unterscheidet, ist, dass die Zionistinnen sich zwar religiöser Rhetorik bedienen, dass die zu errichtende jüdische Heimstätte in vielen Fällen aber nach modernen, säkularen Grundsätzen organisiert ist. Wie Miriam Eliav-Feldon zeigt, sind religiös konnotierte Begriffe, Namen und Bilder in allen zionistischen Utopien zu finden:

All these visions, however, including Herzl's, are laden with biblical associations. It was to the Kingdom of David and Solomon, the most glorious period in Jewish national history, that they were harking back. Names of people, places, even of the flora and fauna, are taken from the Old Testament and often carry specific connotations; [...] The basic emotion underlying it all is the wish to erase two thousand years or more of history and to restore a glorious past, a past documented in the Bible and embellished by legends woven during the long years of exile. (Eliav-Feldon 1983)

Trotz dieser biblischen Bezüge ist der imaginierte jüdische Staat meist nicht religiös fundiert. Herzl etwa, der als assimilierter Jude Weihnachten feierte und seinen Sohn nicht beschneiden ließ, wollte keinen Gottesstaat errichten. Vielmehr nutzten er und andere Zionisten «die Transzendenz als Legitimationsquelle für die von ihnen vorgeschlagene politische Ordnung» (Brenner/Weiss 1999: 11); es ging also vor allem darum, die mobilisierende Kraft der religiösen Überlieferung für das zionistische Projekt zu nutzen.

20 Hierin unterscheidet sich der Zionismus auch deutlich von den übrigen nationalistischen Bewegungen Ende des 19. Jahrhunderts. Diese waren stets darauf gerichtet, ein bestimmtes Gebiet von einem unrechtmäßigen Herrscher – sei dies eine Kolonialmacht oder eine kleine Elite – zu befreien. Der Zionismus dagegen war auf ein entferntes Land gerichtet, das die meisten Juden noch nie gesehen hatten (Kaplan 2015: 12). Herzl ist in dieser Hinsicht eher untypisch; obwohl die zionistische Utopie von *Altneuland* in Palästina angesiedelt ist, war die Frage des Territoriums für ihn sekundär. In *Der Judenstaat* schreibt er zur Frage «Palästina oder Argentinien?» «Die Society [of Jews] wird nehmen, was man ihr gibt und wofür sich die öffentliche Meinung des Judenvolkes erklärt» (Herzl 1934: 45). Als die britische Regierung 1903 ein Gebiet in Britisch-Ostafrika, im heutigen Kenia, als Zuflucht für die Juden anbot, unterstützte Herzl dieses Vorhaben. Am sechsten Zionistenkongress im gleichen Jahr wurde der Plan nach heftigen Diskussionen schließlich abgelehnt.

By adopting specific narrative strategies, early Zionists like Herzl were able to transform ‹Palestine› into the site for (at least) two simultaneous discursive transformations: a mythological grounding of Jewish identity; and a technocratic plan to transplant a dispersed European population, the engineering of a form of settler-colonialism. (Stolow 1997: 67)

Der utopische Ort besitzt in den zionistischen Utopien eine andere Qualität als Morus' Insel oder Bellamys zukünftiges Boston. Er ist trotz aller biblischen Bezüge konkreter, und entsprechend sind auch gewisse Fragen, mit denen sich zionistische Utopien beschäftigen (müssen), von ausgesprochen praktischer Natur: ‹how to gather all the exiles, how to organize an orderly mass migration, and how to acquire a title over the particular territory which, at the time, was part of the Ottoman Empire and populated by Arabs› (Eliav-Feldon 1983: 92).

Die utopische Bevölkerung ist in den zionistischen Utopien keine unbestimmte Masse, sondern setzt sich mit den Jüdinnen und Juden – primär Osteuropas – aus einer kulturell und sozial klar definierten Gruppe zusammen. Diese gilt es analog zum utopischen Land, das zu Beginn noch eine unwirtliche Wüste ist, umzuformen. Ein stets wiederkehrendes Motiv ist, wie mit den Juden, die – nicht selten in Übernahme antisemitischer Stereotype – als körperlich unterentwickelt und für nur wenige Berufe geeignet erscheinen, ‹ein Staat zu machen ist›. Im Vordergrund steht dabei die Landwirtschaft. Um das unfruchtbare Wüstengebiet in das in der Bibel verheißene Land, in dem Milch und Honig fließen, (zurück) zu verwandeln, müssen die schwächlichen Talmudjuden zuerst zu kräftigen Bauern, zu ‹Muskeljuden› werden.²¹ Einmal mehr ist die Utopie aufs Engste mit der Schaffung eines Neuen Menschen verbunden.

Thus, while for the European utopist of the nineteenth century one of the main problems was how to reconcile an existing agrarian society to the advancement of industry in which, so many believed, lay the true road to progress, for the Jewish utopist the issue was how to turn a nation mainly of pedlars, shopkeepers, innkeepers, and money-lenders into a nation of productive labourers. (Eliav-Feldon 1983: 92 f.)

Auf das Stereotyp des Juden als bleichem und schwächlichem Stubenhocker, der durch harte Arbeit zum Muskeljuden heranreift, verzichtet auch Herzl nicht, er weicht aber insofern von den meisten anderen zionistischen Utopien ab, als bei ihm der technische Fortschritt von zentraler Bedeutung

21 Der Begriff des Muskeljuden stammt vom Arzt Max Nordau, neben Herzl eine der treibenden Kräfte der zionistischen Bewegung. Nordau propagierte unter diesem Schlagwort die körperliche Ertüchtigung der Juden. Sein Aufruf führte zur Gründung zahlreicher jüdischer Sport- und Turnvereine.

ist. So heißt es in *Der Judenstaat*: «Die neue Judenwanderung muss nach wissenschaftlichen Grundsätzen erfolgen» (Herzl 1934: 90). Immer wieder hebt der Text hervor, dass es vor allem die neuen technischen Möglichkeiten sind, die den «Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage» – so der ursprüngliche Untertitel des Traktats – möglich machen (Bodenheimer 2002: 54 f.). In der Gesellschaft von *Altneuland* kommt der Landwirtschaft eine wichtige Rolle zu, es ist aber eine Landwirtschaft, die sich der neusten Maschinen und Verfahren bedient, wie überhaupt alle Einrichtungen auf höchstem wissenschaftlichen und technischen Niveau sind. Herzl ist in dieser Hinsicht weniger futuristisch als viele zeitgenössische Utopien. Zwar ist die Handlung zwanzig Jahre in der Zukunft angesiedelt, immer wieder wird von den Figuren aber hervorgehoben, dass sich die Juden in Palästina bloß der Erfindungen und Einrichtungen bedienen, die zum Zeitpunkt des Erscheinens des Romans in Europa und den USA bereits existierten. Herzls Utopie gibt sich auch in dieser Hinsicht «gegenwärtiger» und «un-utopischer» als die von ihm kritisierten Vertreter des Genres (Kaplan 2015: 125 f.).

Jenseits dieser Gemeinsamkeiten bieten die verschiedenen zionistischen Utopien bei der Ausgestaltung der zukünftigen Gesellschaft ein breites Spektrum. Die politischen Systeme variieren ebenso wie die kulturelle Ausrichtung.²² Manche Texte fordern eine Rückbesinnung auf die traditionelle jüdische Kultur, was sich insbesondere darin zeigt, dass das zu diesem Zeitpunkt fast ausschließlich in der Liturgie verwendete Hebräisch gesprochen wird. Der Judenstaat in *Altneuland*, der übrigens kein unabhängiger Nationalstaat, sondern ein selbst verwaltetes Gebiet ist, das nach wie vor unter der Hoheit des Sultans steht,²³ stellt diesbezüglich eine Ausnahme dar. Herzl entwirft einen Vielvölkerstaat nach dem Vorbild Österreich-Ungarns, dessen Kultur nicht spezifisch jüdisch – und schon gar

22 Miriam Eliav-Feldon (1983) weist darauf hin, dass sich die von ihr untersuchten Texte alle von sozialistischen Konzepten distanzieren. In ihrem Korpus finden sich sogar ausgesprochen konservative Utopien. Obwohl das Spektrum breit ist, scheint Gemeineigentum, wahrscheinlich der Topos der klassischen Utopie, für zionistische Utopien untypisch. Auch Herzl spricht sich für Privatbesitz aus und propagiert insbesondere in *Altneuland* den *Mutualismus* als Mittelweg zwischen Sozialismus und Kapitalismus. Damit ist eine genossenschaftliche Organisation gemeint, innerhalb derer unternehmerische Freiheit gewährleistet bleibt. Uri Zilbersheid (2004) ist der Auffassung, dass sich Herzls Ansichten in seinem Roman radikalisiert hätten. Nicht nur befürworte er mit dem *Mutualismus* eine Form von Sozialismus, den er in *Der Judenstaat* noch ablehnt, die gesellschaftliche Organisation in *Altneuland* laufe letzten Endes auf eine Abschaffung des Staates hinaus. Diese Einschätzung scheint mir aber übertrieben.

23 Für Herzl war entscheidend, dass die Besiedelung Palästinas nicht als klandestines, quasi-revolutionäres Projekt betrieben wird, sondern mit der Zustimmung der Landesherren und der maßgeblichen politischen Akteure (Livnat 2015: 80).

nicht arabisch – geprägt ist; ein Umstand, der ihm schon von Zeitgenossen vorgehalten wurde (Schoeps 1984: 117). In *Altneuland* werden die Sprachen Westeuropas gesprochen, und wer in großer Abendtoilette ins Theater oder in die Oper geht, hat die Wahl zwischen französischen, deutschen und italienischen Aufführungen.

Insbesondere das Schaffen Herzls, aber auch die Geschichte der zionistischen Bewegung insgesamt, weist somit zahlreiche Bezugspunkte zur utopischen Tradition auf. Im Kontext meiner Studie stellt sich dabei die Frage, ob sich das ‹utopische Erbe› des Zionismus auch in den Propagandafilmen der Bewegung niederschlägt.

6.3 LAND OF PROMISE

Der Film wurde von der zionistischen Bewegung schon früh als wichtiges Kommunikationsmittel erkannt. Herzl selbst sprach sich bereits um die Jahrhundertwende dafür aus, das neue Medium einzusetzen, um potenzielle Zionistinnen zu begeistern. Das erste Filmprojekt scheiterte allerdings an technischen Schwierigkeiten (Halachmi 1998). Danach dauerte es noch über ein Jahrzehnt, bis zu Beginn der 1910er-Jahre die ersten Filme erschienen, welche die jüdische Besiedelung Palästinas dokumentierten. Auf diese folgten in den 1920er- und 1930er-Jahren zahlreiche weitere.²⁴ Dass viele dieser Filme utopische Elemente aufweisen, ist angesichts des Themas und der im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Nähe von Zionismus und utopischer Tradition nicht erstaunlich. So zeigt *LIFE OF THE JEWS OF PALESTINE* (Noah Sokolovsky, PS/RU 1913) , den Feldestein als ersten Versuch ‹to document on film the redemption of the Jewish people returning to their homeland› (2012: 8) bezeichnet, nicht nur, wie die jüdischen Einwanderer das karge Wüstenland urbar machen, sondern hebt auch den Unterschied zwischen den ‹alten Juden› der Diaspora und den in Palästina geborenen ‹neuen Juden› hervor. Letztere sind als utopische Neue Menschen körperlich überlegen – der Film endet mit einer Gymnastik-Demonstration – und durch eine gemeinsame Zukunft vereint:

while the Jewish communities across the Diaspora were linked by the common past, the Jewish-Zionist community in Eretz Israel has a shared future, a common effort to build a new unified Jewish society under the wings of Zionism. (ebd.: 9).

24 Siehe zum zionistischen Film und generell zum ‹israelischen Kino› vor der Staatsgründung Tryster (1996), Feldestein (2012).

LIFE OF THE JEWS OF PALESTINE bedient sich zahlreicher Topoi, die zu diesem Zeitpunkt im zionistischen Diskurs fest etabliert waren und die auch in späteren Filmen zu finden sind. Zudem verdeutlicht er einmal mehr, wie nahe Dokumentar- und Propagandafilm beieinander liegen können. Die von Bussemer angeführten Merkmale – ein politischer Akteur als Absender, die Ausrichtung auf ein politisches Ziel, die Absicht, das Publikum von einer Position zu überzeugen (→ Kapitel 4.3) – sind alle gegeben. Ebenso deutlich ist aber, dass Filme wie LIFE OF THE JEWS OF PALESTINE zum Ziel haben, die Situation in Palästina zu dokumentieren und somit eine dokumentarisierende Lektüre programmieren. Das Verhältnis zur Wahrheit mag insofern instrumentell sein, als die Darstellung im Zweifelsfall einseitig ausfällt und negative oder problematische Aspekte verschwiegen werden; dies ändert aber nichts am grundsätzlichen Anspruch, die Leistung der jüdischen Siedler adäquat darzustellen.

Im Folgenden konzentriere ich mich auf LAND OF PROMISE (1935), den ersten in Palästina realisierte Tonfilm.²⁵ Der Film, der 1935, dem Jahr, in dem die Nürnberger Rassengesetze erlassen wurde, in Berlin seine Premiere feierte,²⁶ entstand in Zusammenarbeit mit dem US-amerikanischen Fox-Studio und war die bis dahin aufwendigste in Palästina realisierte Filmproduktion.²⁷ Lemans Film unterscheidet sich diesbezüglich von früheren zionistischen Filmen, die mit deutlich bescheideneren Mitteln produziert wurden und oft das Werk begeisterter Amateure waren. Da LAND OF PROMISE (1935) als bekanntester und erfolgreichster zionistischer Propagandafilm gilt, dient er hier aber als zentrales Beispiel.

Bereits in der Titelsequenz des Films wird die für zionistische Utopien charakteristische Verschränkung von biblischer Verheißung und politischem Projekt, von Rückbezug auf die Vergangenheit und Ausrichtung auf die Zukunft, sichtbar. Der Film eröffnet zu fanfarenartigen Klängen mit einer ersten Texttafel, die einer in Stein gemeißelten Inschrift nachempfunden ist (Abb. 25a). Auf den Titel und den Namen der Produktionsfirma – «URIM FILM COMPANY, LTD.» – folgt ein längerer Text, ebenfalls vor einem

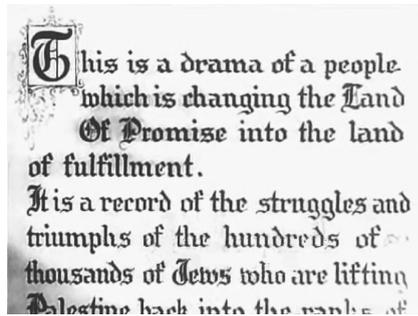
25 Nicht zu verwechseln mit LAND OF PROMISE/BANIM BONIM (Yaacov Ben-Dov, PS 1924).

26 Das NS-Regime stand zu diesem Zeitpunkt der Idee der jüdischen Auswanderung noch positiv gegenüber und hatte deshalb gewisse Sympathien für die zionistische Bewegung.

27 Obwohl LAND OF PROMISE (1935) eine Prestigeproduktion war, wurde mit Juda Leman ein Regisseur engagiert, der weder das Land kannte, noch über viel Erfahrung mit dem Medium Film verfügte. Der eigentliche Schöpfer des Films ist Leo Herrmann, zu dieser Zeit Generalsekretär der Spendenorganisation Keren Hayesod in Palästina. Leman war vertraglich verpflichtet, allen Anweisungen Herrmanns Folge zu leisten (siehe dazu Feldestein 2012: 157–165, der Herrmanns Namen konsequent falsch mit nur einem «r» schreibt). Siehe zu LAND OF PROMISE (1935) auch Tryster (1995).



25a-c Die Titelsequenz
VON LAND OF PROMISE



«Stein-Hintergrund», aber in einer eher neutralen Serifen-Schrift gesetzt, in dem allen Beteiligten gedankt wird. In den anschließenden Anfangs-Credits fällt der «Cast» auf – als Darstellerinnen werden nicht weniger als «THE JEWISH PEOPLE REBUILDING PALESTINE» angekündigt (Abb. 25b).

Bis hierhin erinnert die Gestaltung der Titelsequenz weniger an eine Dokumentation aktueller Ereignisse als an einen Historienfilm, wobei es kein Zufall ist, dass das als Darstellerin aufgeführte jüdische Volk Palästina nicht bloß aufbaut, sondern explizit *wieder* aufbaut. Die an die Credits anschließende längere Textpassage ist dann nicht mehr in Antiqua gesetzt, sondern in gebrochener Schrift mit einer Initiale, was dem Gezeigten ein quasi-biblisches Aussehen verleiht (Abb. 25c). Unterlegt von getragenen Chorgesang ist Folgendes zu lesen:

This is a drama of a people which is changing the Land of Promise into the land of fulfillment.

It is a record of the struggles and triumphs of the hundreds of thousands of Jews who are lifting Palestine back into the ranks of the great civilized countries, preparing a Homeland for hundreds of thousands of other Jews now homeless throughout the world and thereby restoring the scattered Jewish Nation to a life of freedom and creativity.

Schon die Titelsequenz arbeitet mit rhetorischen Figuren, die nach Eliav-Feldon auch die literarischen Entwürfe auszeichnen: Deutlich wird auf eine weit zurückliegende Vergangenheit Bezug genommen, wobei in den verwendeten Schriften zwei verschiedene Referenz-Ebenen sichtbar werden. Spielt die Steininschrift auf die römische Antike und damit auf eine historische Epoche an, die mit kultureller und weltpolitischer Blüte assoziiert wird, evoziert die gebrochene Schrift in eher diffuser Weise die religiöse Überlieferung. Auffällig ist, dass hier keine hebräisierende Schrifttype zum Einsatz kommt, sondern eine Schrift, die eher mit christlichen Texten des Mittelalters assoziiert wird. Derartige typografische Feinheiten sind aber offensichtlich nicht von Interesse; entscheidend ist wohl, dass die Schrift ganz allgemein einen religiösen Kontext evozieren soll.²⁸

Der anschließend einsetzende Off-Kommentar fährt im gleichen Stil fort: «This is the land which God promised to Abraham. Once, while the Jews lived in this land, it was the centre of a great civilization. When the Jews were driven out, the land gradually declined, primitive life returned». Unterlegt sind diese Worte mit Bildern, die zeigen, wie rückständig das Gelobte Land ohne Juden ist. Araber weiden Ziegen auf steinigem Abhängen, treiben Esel voran und sieben und dreschen von Hand Getreide. Auf diese Impressionen aus dem Leben der Wüstenbevölkerung folgen, wieder von Fanfaren begleitet, Bilder von Jerusalem, «the most famous city in the world». Hier sehen wir zwar hohe Steinmauern und auch die Bewohner sind besser gekleidet, der vorherrschende Eindruck ist aber ebenfalls der einer mittelalterlichen Stadt, ein Eindruck, den der Kommentar sogleich bestätigt: «It remained unchanged throughout the centuries. The streets and bazars within the old city are the same today as they were in the middle ages».

28 Von LAND OF PROMISE (1935) existierten verschiedene Sprachfassungen. Erhalten sind heute nur die als erste fertig gestellte deutsche Fassung, für die Regisseur Leman selbst den Off-Kommentar sprach, sowie die englischsprachige Version, welche die größte Verbreitung fand (Tryster 1995: 188). Meiner Analyse liegt die englische Version zugrunde, die vom Steven Spielberg Jewish Film Archive restauriert und auf YouTube veröffentlicht wurde. Im Bild sind die beiden Fassungen identisch, nicht aber im Kommentar. Die englische Voice-over ist «more didactic in its narration. The German print has long sections in which only image and music are left to impart the message, but the English version leaves few images verbally unexplained» (ebd.: 206). Daneben existierten noch französische, hebräische, jiddische und polnische sowie diverse unentiteltete Fassungen (ebd.: 207). Inwieweit sich die verschiedenen Sprachversionen auch in der Gestaltung der Schrifttafeln unterschieden, entzieht sich meiner Kenntnis. Da aber Jiddisch traditionell mit dem hebräischen Alphabet geschrieben wird, kann man wohl davon ausgehen, dass zumindest in dieser und der hebräischen Fassung keine gebrochene Schrift verwendet wurde.



26 Die Einwanderer unterwegs ins Gelobte Land²⁹

Die Bilder der Gassen Jerusalems atmen den Geist der Jahrhunderte, wobei der Fokus nun nicht mehr auf der arabischen, sondern auf der jüdischen Bevölkerung liegt. Zuerst wird noch betont, Jerusalem sei ein «sanctuary for three great religions», und es werden Felsendom, Kirchen, ein orgelspielender christlicher Geistlicher sowie die Via Dolorosa gezeigt. Doch bei aller Toleranz macht der Kommentar schnell klar, wer die ältesten Rechte besitzt: «But older than these by far are the memories which bind the Jewish people to Palestine, the birthplace of their religion and their nationhood». Es folgen Aufnahmen orthodoxer Juden, von Rachels Grab in Bethlehem und schließlich betender Männer an der Klagemauer. Alles läuft darauf hinaus, die jahrtausendealte Verbindung der Juden mit und damit auch ihren aktuellen Anspruch auf Palästina zu untermauern.

Thus the film unequivocally endorses the Promised Land narrative and the right of the Jewish people over this territory. The spectator is led to believe that it is natural, right and just to retrieve the glory of the past and reinstate the Jewish people in its ancient land. (Feldstein 2012: 167)

Die Szenen in der Wüste und in Jerusalem dienen allerdings nur als Prolog. Nach zwölf Minuten wendet sich der 57-minütige Film seinem eigentlichen Thema zu. Auf Bilder der stürmischen See, über die – zuerst auf Hebräisch, dann auf Englisch – das biblische «Bringe her meine Söhne aus der Ferne und meine Töchter vom Ende der Erde» gelegt ist, folgen

²⁹ Da die auf YouTube verfügbare Version von LAND OF PROMISE (1935) qualitativ schlecht ist, greife ich zur Illustration auf Bilder zurück, die mir vom Steven Spielberg Jewish Film Archive zur Verfügung gestellt wurden, deren Format aber nicht immer dem des Films entspricht.

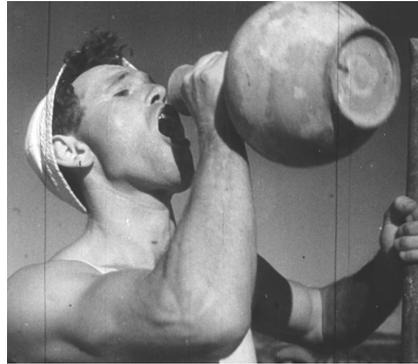
Aufnahmen junger tanzender Menschen an Bord eines Schiffs – jüdische Einwanderer unterwegs nach Palästina (Abb. 26). Die restlichen knapp 45 Minuten widmen sich ganz den Leistungen dieser Pioniere. Zu sehen sind kräftige Männer und Frauen, die im Gleichschritt zur Arbeit marschieren, unter der brütenden Sonne Straßen bauen, Bewässerungsanlagen errichten und mit modernen Maschinen Landwirtschaft betreiben (Abb. 27a–d). Der Kontrast zum Anfang ist augenfällig: Während sich die Araber mit mittelalterlichen Mitteln auf scheinbar unfruchtbarem Boden abmühen, wird das Land durch den Einsatz und das Know-how der Zionistinnen zu einem blühenden Garten.

Nach dem Ackerbau, der Schaf-, Hühner-, Kuh- und Bienenzucht – Palästina ist wieder das Land, in dem Milch und Honig fließen – wendet sich *LAND OF PROMISE* (1935) dem Leben in einem Kibbuz zu. Wir sehen, wie die Bewohnerinnen der landwirtschaftlichen Siedlung die Mahlzeit in einem großen Esssaal einnehmen und diese mit gemeinsamem Gesang beschließen. Bereits die Maschinen und Gebäude der Pioniere sind technisch auf dem neusten Stand, doch nun wechselt der Film nach Tel Aviv und stellt die Stadt als pulsierende Metropole westlichen Zuschnitts vor:

A city train puts Tel Aviv on the same level as industrial modern cities. The city is also presented as a vibrant entertainment centre complete with coffee houses, sun-drenched balconies, luxurious shops and fashionable modern clothes. (Feldestein 2012: 169).

Es folgen Aufnahmen moderner Fabriken, unter anderem die chemischen Werke am Toten Meer, einer Manufaktur für Zahnimplantate und der Redaktion und Druckerei einer Zeitung. Eine hebräische Schlagzeile leitet zur Levante-Messe über, einer internationalen Fachmesse, die in den 1930er-Jahren in Tel Aviv stattfand. Auch hier werden Fortschritt und internationales Flair hervorgehoben. Die Flaggen zahlreicher Länder wehen über dem Hauptgebäude, modisch gekleidete Besucherinnen entsteigen Autobussen und schlendern durch die Pavillons, in denen moderne Produkte zur Schau gestellt werden.

Nachdem im Prolog der religiöse Aspekt hervorgehoben wurde, ist das Judentum als Religion im Folgenden so gut wie kein Thema mehr. Einer der wenigen Momente, in dem der spezifisch jüdische Charakter des Lebens in Palästina betont wird, folgt anschließend an die Messe-Sequenz. Die Bewohner Tel Avivs bereiten sich auf den Sabbat vor und der Kommentar erklärt, dass die Arbeitswoche hier von Sonntagmorgen bis Freitagmittag dauert. Am Samstag, dem heiligen Sabbat, bleiben die Geschäfte dagegen geschlossen. Auf diesen Einschub folgen sogleich Aufnahmen des Stadtle-



27a-d Straßenbau in LAND OF PROMISE

bens; man sieht den gut besuchten Strand von Tel Aviv und Menschen in Strassencafés und Tanzlokalen.

Als Kontrast zur Jerusalemer Altstadt zu Beginn des Films ist nun das «neue Jerusalem» zu sehen – moderne, helle Gebäude, darunter ein Krankenhaus und die Hebrew University. Vor dicht besetzten Rängen – unter den Zuschauern David Ben Gurion und der britische Hochkommissar für Palästina Arthur Wauchope – wird in einem Freilicht-Auditorium die hebräische Fassung von Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* aufgeführt. Weitere Stationen sind die Bibliothek der Hebrew University, das Daniel-Sieff-Forschungsinstitut in Rehovot, die Technische Hochschule in Haifa, bis schließlich eine längere Szene an einer Volksversammlung in Haifa folgt, in der ein Arbeiter eine flammende Rede hält. Es folgen Aufnahmen verschiedener Ernten und die Vorbereitungen für das Schawuot-Fest, die in eine große Parade münden. Den Abschluss bilden verschiedene im Laufe des Films gezeigte Aufnahmen, die nun über die Seiten einer hebräischen Bibel überblendet werden.

Obwohl die politische Organisation nie im Detail erklärt wird, erscheint das Palästina von *LAND OF PROMISE* (1935) in verschiedener Hinsicht als Utopie *in progress*. Eine Reihe von Motiven, die sich durch den ganzen Film ziehen und die auch Feldestein (2012) in seiner Analyse erwähnt, scheinen direkt aus der utopischen Tradition übernommen. Die jüdischen Siedler sind fast ausnahmslos Muskeljuden und -jüdinnen, junge, kräftige und attraktive Neue Menschen. Einen Gegensatz zwischen Gruppe und Gemeinschaft gibt es nicht. Alle arbeiten zusammen für ein gemeinsames Ziel. Dabei schafft die Musik mehrfach Brücken zwischen den Figuren, etwa in der Kibbuz-Sequenz, in der nach dem gemeinsamen Mahl eine Art musikalischer Staffellauf stattfindet, bei dem jede Strophe eines Lieds von einer anderen Figur gesungen wird; von der Frau, die in der Küche Kartoffeln schält, geht es zum sich rasierenden Mann, weiter zu einer anderen Frau, die Wäsche aufhängt, und schließlich zum Landarbeiter, der eine Kuh melkt. Die Pionierinnen arbeiten und singen im Gleichtakt, «as if they are one body, a united force» (ebd.: 167).

In seiner Gestaltung ist *LAND OF PROMISE* (1935) ein für seine Zeit typischer Propagandafilm. Die Aufnahmen landwirtschaftlicher Maschinen, die marschierenden Arbeiterinnen oder die in Untersicht gezeigten kräftigen Pioniere könnten so oder ähnlich auch in sowjetischen oder NS-Produktionen vorkommen. Im Vergleich zu den in *Kapitel 6.1* behandelten NS-Propaganda-Filmen ist die von *LAND OF PROMISE* (1935) entworfene Gesellschaft aber deutlich konsistenter. Zwar erfährt man in beiden Fällen wenig über die Funktionsweise des Gemeinwesens, das jeweils als einheitlicher Volkskörper erscheint, *LAND OF PROMISE* (1935) ist aber konsequent modern. Dies ist umso bemerkenswerter, als sich auch der Zionismus in quasi-religiöser Weise auf eine mythische Vorzeit bezieht. Trotz der religiös aufgeladenen Rhetorik fehlt der Bewegung aber die eschatologische Dimension des Nationalsozialismus. Die Rückkehr nach Zion ist kein messianisches, sondern ein säkulares Projekt. Das widersprüchliche Nebeneinander von archaischer Vergangenheit und Modernität der NS-Propagandafilme ist *LAND OF PROMISE* (1935) fremd. Palästina erscheint im Film als in jeder Hinsicht fortschrittliches Land, egal, ob es um Landwirtschaft, Fabriken, Wissenschaft, Freizeitvergnügungen oder Politik geht. Man arbeitet, lernt und forscht nicht nur in modernen Einrichtungen, sondern genießt auch Meinungsfreiheit. Davon zeugt die bunte Presselandschaft ebenso wie die Vollversammlung, auf der sich jeder zu Wort melden kann.

Vor allem aber zeigt sich die Fortschrittlichkeit bei der Gleichberechtigung der Geschlechter. Männer und Frauen arbeiten Seite an Seite für ein gemeinsames Ziel. Die Gleichstellung kommt dabei weniger im Kommentar zur Geltung als in der Inszenierung. Marschieren die Burschen- und

Mädchenschaften in BLUT UND BODEN getrennt, sind Frauen und Männer in LAND OF PROMISE (1935) – beide in funktionaler Arbeitskleidung mit kurzen Hosen – sowohl bei der Feldarbeit wie beim gemeinschaftlichem Essen vereint. Und natürlich singt und tanzt man auch zusammen.

Eine Utopie innerhalb der Utopie bildet der Kibbuz. Die Kibbuzim, die zu Beginn der 1910er-Jahre als Teil des sozialistischen Zionismus entstanden und für die zionistische Bewegung schon bald eine wichtige Rolle spielten, weisen zahlreiche utopische Merkmale auf: Wie bei Morus ist Privatbesitz weitgehend aufgehoben und Geld innerhalb des Kibbuz abgeschafft. Wohnung, Kleider und Verpflegung werden den Mitgliedern zur Verfügung gestellt, Land und Produktionsmittel sind Kollektivbesitz und werden gemeinsam in einem demokratischen Verfahren verwaltet, Führungsfunktionen rotieren. Viele Aktivitäten und Aufgaben wie Kindererziehung, Kochen und Essen oder Wäsche sind zentral organisiert (Zilbersheid 2007: 421).³⁰ Gehen die Meinungen, ob der Zionismus als utopische Bewegung gelten kann, auseinander, werden Kibbuzim regelmäßig im Kontext utopischer Kommunen diskutiert; Melford E. Spiro spricht sogar vom «largest utopian movement in history» (2004: 557).³¹

Dieser konkreten Utopie widmet LAND OF PROMISE (1935) eine längere Sequenz, wobei der Film davon ausgeht, dass das Publikum bereits von den «berühmten» Kibbuzim gehört hat. Deren Bedeutung – nicht nur für die Juden in Palästina, sondern für die ganze Welt – wird besonders herausgestrichen:

Famous above all are the cooperative colonies of Palestine, where a national idealism is linked with a social idealism. And the work of every man and woman is directed to a social and not a personal goal. Out of these cooperative colonies will come undoubtedly new forms of human organization valuable to Jewish homeland and instructive to the rest of the world.³²

So ernst und gewichtig sich die Voice-over an dieser Stelle gibt, im Bild stehen andere Aspekte im Vordergrund. Der Fokus liegt auf dem Zelebrieren der Gemeinschaft. Die Sequenz beginnt mit einer Gymnastikstunde, bei der

30 Innerhalb der Kibbuz-Bewegung existierte immer eine gewisse Bandbreite, doch seit den 1980er-Jahren wurden viele Kibbuzim aufgelöst, und von den verbliebenen hat sich die Mehrheit von «utopischen Prinzipien» wie Gemeineigentum oder zentralisierter Kindererziehung verabschiedet (Zilbersheid 2007: 414 f.); siehe zur Entwicklung der Kibbuzim auch Gavron (2000), Russell/Hanneman/Getz (2013).

31 Siehe dazu auch Spiro (1956).

32 Der deutsche Off-Kommentar weicht an dieser Stelle deutlich vom englischen ab: «The English narration outlines the principles of kibbutz life, whereas the German audience, given no explanation whatsoever, seems to have been expected to know all about the kibbutz» (Tryster 1995: 206).

Jungen und Mädchen rhythmisch stampfen und klatschen. Nachdem der Gong geschlagen wurde, strömt man in den großen Gemeinschaftsraum, um das Mittagessen zu verzehren. Die kollektive Verpflegung ist ein Topos der klassischen Utopie, der sich von der *Utopia* bis in die Gegenwart zieht (Holland-Cunz 2017). Während die Kinder bei Morus aber schweigend die Erwachsenen bedienen und nur zu essen bekommen, was ihnen gnädigerweise vom Tisch gereicht wird, zeigt LAND OF PROMISE (1935) lachende Kinder, die sich begeistert den Bauch voll schlagen – eines füttert sogar seinen Teddybären. Die Sequenz endet mit dem zuvor beschriebenen musikalischen Staffellauf. Das Leben im Kibbuz erscheint nicht reglementiert und entbehrungsreich, sondern als glücklich, ja geradezu lustvoll.

Der Kibbuz ist eine realisierte Utopie, sie ist aber nicht die einzige mögliche Lebensform in Palästina. Dabei gehört es zu dem von LAND OF PROMISE (1935) entworfenen Idealbild, dass zwischen dem sozialistisch geprägten Alltag im Kibbuz und dem mondänen Leben in der Großstadt Tel Aviv kein Gegensatz zu herrschen scheint. Spannungen, sei es zwischen Juden und Arabern oder innerhalb der jüdischen Gemeinschaft, existieren nicht.

In fact, there are no conflicts in it at all. LAND OF PROMISE presents the positive side of life in Eretz Israel and plays down the sacrifice underlying it, without which it would have been impossible to create life in the new land.

(Feldestein 2012: 181 f.).

Dass negative Aspekte ausgeblendet werden, ist für Utopie und Propaganda gleichermaßen typisch. Insofern ist das harmonische Bild, das der Film vermittelt, nicht ungewöhnlich. Die Utopie besteht aber nie ausschließlich aus einem positivem Gegenentwurf, sondern behandelt auch immer den Missstand, auf den sie reagiert. Der Not der Juden widmet LAND OF PROMISE (1935) aber auffallend wenig Zeit. Wir sehen keine Bilder darbender Ghettojuden, Pogrome werden nicht explizit erwähnt. Im ganzen Film ist keine Aufnahme enthalten, die Jüdinnen außerhalb Palästinas zeigen würde. Nur einmal erwähnt die Voice-over kurz deren Leid. Am Ende der Szene an Bord des Schiffs, die auf den Prolog in Jerusalem folgt, sind Einwanderer zu sehen, die vor Tischen anstehen, an denen Funktionäre sitzen. Diese nehmen anhand von Listen Einteilungen vor. Dazu der Off-Kommentar:

Pioneers and refugees from countries of the oppression where Jews are free to be anything but Jews. Young and old, they are going now to a land which accepts them as its own and not merely as strangers to be tolerated. Yesterday, prisoners of the ghetto, prisoners of their own false hopes. Tomorrow, they will march to their work in the Jewish settlements.

Doch der Film verweilt nicht lange in der Vergangenheit, die für die Jüdinnen der Diaspora – und damit für das intendierte Publikum – die Gegenwart darstellt, sondern leitet sogleich in die Zukunft über. Die Pioniere, die gestern noch Ghettojuden waren, werden schon morgen in jüdischen Siedlungen Straßen bauen, Steine hauen, Brunnen graben «to restore to Palestine's soil its long-neglected fruitfulness».

Bereits bei Herzl nimmt die Schilderung der Judennot wenig Platz ein, er konnte wohl davon ausgehen, dass seine Leserinnen nur zu gut wussten, wovon er sprach. Knapp vierzig Jahre später hatte sich die Situation der Juden vielerorts noch verschlechtert. Den Zuschauerinnen von LAND OF PROMISE (1935) brauchte man ebenfalls nicht zu erklären, in welchen prekären Umständen die Juden lebten. Wahrscheinlich entschieden sich die Filmemacher ganz bewusst dazu, bedrückende Szenen wegzulassen und sich stattdessen auf den jüdischen Aufbruch in Palästina zu konzentrieren.

Obwohl mit der Situation der Juden in der Diaspora der eigentliche Missstand, auf den die zionistische Utopie reagiert, in den Hintergrund rückt, arbeitet LAND OF PROMISE (1935) dennoch mit einer Kontrastierung von negativem Ist-Zustand und utopischem Gegenentwurf. Die Rolle der zu überwindenden Gegenwart kommt dabei dem brachliegenden Palästina zu. Eine zentrale Phrase, die im Kommentar mehrfach aufgegriffen wird, ist die der «long-neglected fruitfulness» (Tryster 1995: 201). Innerhalb des Films erscheint das durch Jahrhunderte der Vernachlässigung gezeichnete Heilige Land mindestens so sehr als die Misere, die der Zionismus beheben soll, wie das Leid der Juden.

Mit der Vertreibung der Juden setzte der Niedergang des Heiligen Landes ein, doch mit ihrer Rückkehr findet dieses zu neuer Blüte. Die zionistische Utopie umfasst nicht nur die Errichtung eines neuen Staates und die Einlösung des biblischen Versprechens, sondern auch die Wiederherstellung einstiger Größe. Diese rhetorische Figur, die ebenfalls bereits bei Herzl und dessen Vorläufern zu finden ist, ist 1935, als LAND OF PROMISE (1935) erscheint, auch im Film geläufig. Was Nicholas Baer zu THEODOR HERZL, DER BANNERTRÄGER DES JÜDISCHEN VOLKES (Otto Kreisler, AT 1921), einem anderthalb Jahrzehnte früher entstandenen zionistischen Spielfilm über das Leben Herzls, schreibt, trifft ebenso auf LAND OF PROMISE (1935) zu: «juxtaposing two millennia of lachrymose Exile against joyous periods of Jewish nationhood (both in antiquity and in an imminent, redemptive future in Zion)» (Baer 2014: 240). Geschickt werden ruhmreiche Vergangenheit und missliche Gegenwart im Hinblick auf eine neuerlich gloriose Zukunft miteinander verschränkt und auf diese Weise die im Judentum tief verankerte Sehnsucht nach dem biblischen Zion in ein politisches Projekt überführt.

Innerhalb des Films führt diese Zusammenführung zu einer Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Zeitebenen. So konkret der Ort ist, an dem die zionistische Utopie errichtet werden soll, historisch ist sie in einer Nicht-Zeit angesiedelt, oder zumindest in einer Gegenwart, die zugleich Vergangenheit und Zukunft ist. Das rückständige Land der Araber, die Vergangenheit, die es zu überwinden gilt, ist ebenso Teil des zeitgenössischen Palästinas wie die bereits angebrochene eutopische Zukunft der Zionistinnen. Hierin unterscheidet sich *LAND OF PROMISE* (1935) von zuvor analysierten Beispielen wie *ZEITGEIST: ADDENDUM* oder den defa-futurum-Filmen, ähnelt aber den in *Kapitel 6.1* diskutierten Beispielen. Obwohl der Kommentar mehrfach den Gegensatz zwischen düsterer Vergangenheit und rosiger Zukunft heraufbeschwört, ist die jüdische Utopie in Palästina schon weitgehend Realität. Indem *LAND OF PROMISE* (1935) antritt, die Gegenwart zu dokumentieren, zeigt der Film nicht, wie die Zukunft sein könnte oder sollte, sondern will den Zuschauer vielmehr davon überzeugen, dass die bessere Zeit bereits angebrochen ist.

Die verschiedenen Zeitebenen laufen im Film allerdings nicht parallel, sondern sind klar voneinander getrennt. Die Darstellung der Vergangenheit beschränkt sich im Wesentlichen auf den Prolog. Hier führt *LAND OF PROMISE* (1935) das rückständige Palästina vor, zu dem der im Folgenden gezeigte Judenstaat dann als Gegenbild fungiert. Interessanterweise stehen dabei nicht nur die Araber für Rückständigkeit, sondern auch die an der Klagemauer betenden Juden. Obwohl der Film nicht explizit anti-religiös argumentiert, fällt doch auf, dass sich die Darstellung des orthodoxen Judentums auf wenige Einstellungen meist alter Männer beschränkt. Zu den Juden, die vor den Zionisten in Palästina lebten, meint der Kommentar denn auch: «Most of them had come in their old age from distant countries to die in Palestine and be buried in its sacred soil». Diese alten Juden, denen das Heilige Land primär als Friedhof dient, sind wie die Araber Teil einer Vergangenheit, die es zu überwinden gilt. An ihre Stelle treten die jugendlichen Pioniere, die das fast abgestorbene Land zu neuem Leben erwecken.

Die Gegenüberstellung von glanzvoller Vergangenheit, primitiver Gegenwart und prächtiger Zukunft hat darüber hinaus die Funktion, die Besiedlung des bereits bewohnten Landes zu rechtfertigen. Die arabischen Einwohner erscheinen dabei keineswegs als feindselig oder aggressiv, sondern werden eher mit freundlicher Herablassung behandelt. Es scheint sich um grundsätzlich friedfertige Menschen zu handeln, die aber offensichtlich nicht in der Lage sind, das ruhmreiche jüdische Erbe adäquat zu verwalten. Bereits dies rechtfertigt das zionistische Projekt. Obwohl die Landnahme nicht mit kriegerischen Mitteln geschieht, folgt die Argumentation hier impli-

zit dem Muster, mit dem bereits Morus' Utopier Kolonialismus rechtfertigen: Wenn die Einwohner eines Landstrichs diesen nicht sinnvoll bewirtschaften, ist das Grund genug, das Gebiet zu erobern (→ S. 18).

Spätestens mit den Veröffentlichungen der sogenannten Neuen Historiker Ende der 1980er-Jahre, die viele israelische Gründungsmythen in Frage stellten, wird auch in Israel diskutiert, inwieweit der Zionismus bei Herzl nicht nur ein kolonialistisches Projekt war, sondern von Anfang an auf die – notfalls gewaltsame – Vertreibung der palästinensischen Bevölkerung abzielte.³³ Aus heutiger Sicht sticht zweifellos ins Auge, wie wenig sich Herzl mit der Frage beschäftigt, was im Judenstaat mit der arabischen Bevölkerung geschehen soll. Herzl ignoriert die Frage zwar nicht völlig, behandelt sie aber ausschließlich aus jüdischer Perspektive. Die Figur, der in *Altneuland* am ehesten die Rolle des Antagonisten zukommt, ist die des fanatischen Rabbiners Dr. Geyer. Dieser strebt einen rein jüdischen Staat an und will alle anderen Ethnien vertreiben. Geyer setzt sich nicht durch, die Neue Gesellschaft bleibt pluralistisch, es herrscht Religionsfreiheit; dass der jüdischen Besiedelung aber von arabischer Seite ernsthafter Widerstand erwachsen könnte, wird nicht in Betracht gezogen. Vielmehr ist immer wieder davon die Rede, wie sehr die Araber von den Leistungen der Juden profitieren und deren Einwanderung deshalb begrüßen. Innerhalb des Romans kommt mit der Figur von Reschid Bey lediglich ein Araber zu Wort. Bey, dessen Name und Erscheinung auf eine türkische Herkunft hindeuten, fungiert als Vorzeige-Araber, der eine Ausbildung in Europa genossen hat und alles, was die Juden in Palästina tun, begeistert unterstützt.

Ob sich hier Herzls Rassismus, seine grenzenlose Naivität oder eine Mischung aus beidem zeigt, ist umstritten.³⁴ Was auch immer es war, Mitte der 1930er-Jahre, als *LAND OF PROMISE* (1935) erschien, war Naivität keine Entschuldigung mehr. Zu diesem Zeitpunkt waren die Spannungen zwischen Arabern und Juden akut. Mehrfach war es zu gewaltsamen Ausschreitungen gekommen, und 1936, ein Jahr nach der Premiere des Films, begann der arabische Aufstand, der 1939 zu einer drastischen Ein-

33 Maßgebliche Vertreter der Neuen Historiker sind Benny Morris, Avi Shlaim, Ilan Pappé und Tom Segev. Es handelt sich bei den Neuen Historikern nicht um eine institutionalisierte Vereinigung, sondern um eine Gruppe von israelischen Historikern, die auf der Basis neu verfügbarer Dokumente zentrale Momente der israelischen Geschichte kritisch beleuchteten und die offiziöse Geschichtsschreibung einer kritischen Revision unterzogen. Im Zentrum stand dabei vor allem die Staatsgründung und die Politik gegenüber den Arabern respektive Palästinensern. Mittlerweile sind die bekanntesten Exponenten der Neuen Historiker politisch auseinandergedriftet und vertreten sehr unterschiedliche Positionen (Morris 2008).

34 Siehe zu unterschiedlichen post-kolonialistischen Lektüren von *Altneuland* Lezzi (2009: 443–458).

schränkung der jüdischen Einwanderung nach Palästina führte. Dass die Mischung aus Herablassung und Ignorieren, die *LAND OF PROMISE* (1935) gegenüber der arabischen Bevölkerung an den Tag legt, vor diesem Hintergrund problematisch ist, erkannte auch die britische Zensurbehörde. Für die hebräische Fassung des Films, die im Oktober 1935 erstmals in Palästina gezeigt wurde, mussten alle Szenen im Prolog entfernt werden, in denen arabisches Alltagsleben zu sehen ist (Tryster 1995: 207).

Die zionistischen Organisationen, die den Film vertrieben, hatten diesbezüglich keine Skrupel. *LAND OF PROMISE* (1935) lief auf der ganzen Welt mit großem Erfolg. Der Film zog nicht nur zahlreiche Zuschauer an, sondern erfüllte auch seinen Zweck als Propaganda- und Mobilisierungsinstrument:

wherever it was seen, regardless of whether the actual exhibition of the film showed a profit in book-keeping terms, contributions to Zionist bodies rose sharply, in some cases by hundreds of per cent, a rise attributed by the officials involved in the fund-raising directly to the film.³⁵ (Tryster 1995: 207)

Dass *LAND OF PROMISE* (1935) bei seinem Erscheinen so unterschiedlich eingeschätzt wurde, ist nicht nur ein Hinweis auf sein instrumentelles Verhältnis zur Wahrheit, sondern unterstreicht zudem, dass die Lektüre eines Films stark durch Kontext und Publikum geprägt wird. Was in den Augen der Produzenten und des intendierten Publikums als aktivierende Dokumentation der jüdischen Errungenschaften gedacht war, erschien der britischen Mandatsmacht als gefährliche Provokation.

Abschließend lässt sich festhalten, dass *LAND OF PROMISE* (1935) in vielerlei Hinsicht Schölderles Modell entspricht. Seine Besonderheit liegt darin, dass die präsentierte Utopie schon Realität ist. Bereits *Der Judenstaat* zeichnet sich durch seine Gegenwärtigkeit, durch einen ›utopischen Realismus‹ aus, der wohl auch mit dafür verantwortlich ist, dass sich Herzl so deutlich von der literarischen Utopie distanziert. Knapp vierzig Jah-

35 Aus Trysters Artikel geht zudem hervor, dass der Begriff der Propaganda bereits zu diesem Zeitpunkt unterschiedlich konnotiert war. Die Macher des Films sprechen in den angeführten Quellen unumwunden von Propaganda, die das Publikum im Sinne der zionistischen Sache beeinflussen soll. Zugleich wird immer wieder betont, dass der Film – der ursprünglich als Spielfilm konzipiert war – dem Publikum die wahre Schönheit des Landes vor Augen führen soll. Propaganda und dokumentarischer Anspruch stellen hier keinen Widerspruch dar. Dennoch wollte man den Eindruck zu offensichtlicher Propaganda vermeiden, weshalb nicht der Keren Hayesod als Produktions- und Verleihfirma in Erscheinung trat, sondern die eigens zu diesem Zweck gegründete Urim Palestine Film Company. Tatsächlich wurde dem Film von Kritikerinnen, die es auch auf jüdischer Seite vereinzelt gab, mitunter vorgeworfen, er verfare zu plump propagandistisch.

re später ist sein Vorhaben teilweise Wirklichkeit geworden, die jüdische Heimstätte existiert nun immerhin in ihren Grundzügen.

Obwohl *LAND OF PROMISE* (1935) wesentlich durch die Gegenüberstellung des alten und des neuen Palästinas strukturiert wird, ist der Film weniger eine Zeit- als vielmehr eine Raumutopie. Die bessere Zukunft ist schon da, bloß an einem anderen Ort. In dieser Hinsicht funktioniert Lemans Film ähnlich wie die in *Kapitel 4.3* besprochenen *PROJECTIONS-OF-AMERICA*-Filme, die ebenfalls einer nur implizit mitgedachten misslichen Gegenwart eine bereits existierende Alternative entgegensetzen. Auch in sowjetischen Produktionen wie *TURKSIB* oder *ENTUZIASM* (*SIMFONIJA DONBASSA*) erscheint die utopische Alternative nicht als weit entrückte Enklave, sondern als Realität, die der Film lediglich dokumentiert. Wahrscheinlich ist diese Struktur für diesen Typus von Propaganda typisch. Um mobilisierend zu wirken, dürfen die versprochenen glücklichen Zeiten nicht zu weit entfernt erscheinen, sondern müssen in greifbare Nähe rücken.

6.4 Das Kalifat – eine islamistische Utopie?

Als Abschluss dieses Kapitels gehe ich noch auf eine andere Art utopischer Propaganda ein, nämlich auf Filme, die das am 29. Juni 2014 von der Terrorgruppe Islamischer Staat (IS) ausgerufene Kalifat als Utopie darstellen.³⁶ Diese Filme sollen als Kontrast zu den zuvor diskutierten Beispielen dienen – sowohl historisch, ideologisch und formal als auch in Bezug auf den Vertrieb und die Rezeption.

Dass fundamentalistische – in diesem Fall dschihadistische³⁷ – Gruppierungen Propaganda betreiben und in Pamphleten, Audio-Botschaften und in jüngerer Zeit immer mehr mit Videomaterial ihre Weltansicht verbreiten, ist kein neues Phänomen. Insbesondere verschiedenen Formen der Online-Kommunikation, die es erlauben, mit wenig Aufwand ein großes

36 In der Literatur wird die Frage, wie die Organisation bezeichnet werden soll und ob der Name ›Islamischer Staat‹ dem sogenannten Kalifat nicht ungewollt Legitimität verschafft, kontrovers diskutiert. Ich folge hier der Mehrheit der deutschsprachigen Autoren und verwende mit Ausnahme von direkten Zitaten das Kürzel IS; insbesondere in der englischsprachigen Literatur ist die Abkürzung ISIS, die für ›Islamic State of Iraq and Syria‹ steht und von 2011 bis 2014 der Miliz als Eigenbezeichnung diente, gebräuchlicher.

37 In der Forschung wird zwischen Islamismus, der eine islamisch geprägte Gesellschaft zum Ziel hat, sich dabei aber auch friedlicher Mittel bedienen kann, und Dschihadismus, der Gewalt gegen ›Ungläubige‹ theologisch legitimiert, unterschieden (Seidensticker 2016: 9–14, Biene 2015).

Publikum zu erreichen, kommt hier eine große Bedeutung zu (Weichert/ Elter 2012, Bockstette 2008). Der IS steht diesbezüglich in einer langen Tradition. Neuartig am IS ist die Menge des Propagandamaterials sowie die Systematik, mit der dieses verbreitet wird; Charlie Winter bezeichnet den IS als «arguably history's most communicative terrorist organization» (2018: 105). Der zeitweilige Erfolg der Organisation war nicht nur ein militärischer, sondern gründet auch darin, dass es ihr gelungen ist, sich als «Marke» mit klaren Alleinstellungsmerkmalen zu etablieren.

In der westlichen Berichterstattung scheint sich der IS vor allem durch seine Grausamkeit auszuzeichnen. Wenn hier von IS-Propaganda die Rede ist, dann fast ausschließlich im Zusammenhang mit brutalen Hinrichtungs-videos. Weniger bekannt ist, dass diese schockierenden Filme in den vom IS verbreiteten medialen Erzeugnissen die Minderheit darstellen. Winter (2015a) hat im Auftrag des britischen Thinktanks Quilliam Foundation das gesamte IS-Werbe- und Propagandamaterial, das zwischen dem 15. Juli und dem 17. August 2015 von «offiziellen» Stellen veröffentlicht wurde,³⁸ systematisch ausgewertet. Insgesamt hat er in diesem Zeitraum 1146 «Einheiten» erfasst. Filme machen dabei lediglich sieben Prozent der Gesamtmenge aus, während Fotografien mit 78 Prozent die große Mehrheit bilden; daneben gibt es noch reine Textveröffentlichungen (11%) sowie Audio-Botschaften (4%).

Inhaltlich unterscheidet Winter sechs «key narratives», die das *Branding* des Islamischen Staats prägen, nämlich «brutality, mercy, belonging, victimhood, war and utopia» (ebd.: 9). Überraschenderweise steht «brutality» gemäß Winter nur bei 2,13 Prozent des untersuchten Materials im Vordergrund; mit Abstand am häufigsten vertreten ist dagegen «utopia» mit 52,57 Prozent.³⁹ Winter definiert die Kategorie «utopia» relativ breit als jede Art von Darstellung, welche die Vorzüge des Kalifats als funktio-

38 Das Attribut «offiziell» ist nur halb zutreffend, da IS-Propaganda mehrheitlich nicht von Institutionen innerhalb des Islamischen Staats, sondern von Außenstehenden verbreitet wird (Winter 2015b: 7); die Kommunikationsstrategie des IS baut entschieden auf «soft-sympathizers either re-tweeting or re-posting content produced and authorized by IS leadership» (Veilleux-Lepage 2016b: 62).

39 Aaron Zelin (2015) analysiert in einer ähnlich gelagerten Untersuchung den IS-Ausstoß während einer Woche im April 2015 und kommt dabei zu etwas anderen Ergebnissen. Mit 47,15 Prozent bildet bei ihm das Thema «Military» eindeutig die größte Gruppe. Die Ergebnisse sind nur teilweise vergleichbar; Winters Sample ist fast zehnmals so umfangreich wie jenes Zelins, zudem codieren die beiden Autoren ihr Untersuchungsmaterial unterschiedlich. So gibt es das Thema «utopia» bei Zelin gar nicht. Dafür führt er mit «Governance» (13 Prozent), «Hisba» (Einhaltung der religiösen Grundsätze, 10 Prozent) und «Da'wa» (missionarische Aktivitäten, 10 Prozent) drei Bereiche an, die sich teilweise mit Winters Utopia-Kategorie überschneiden.

nierender staatlicher und sozialer Einheit hervorhebt. In seinem Korpus finden sich insgesamt 27 Filme, die er als utopisch klassifiziert. Obwohl demnach nur ein Bruchteil des analysierten Materials in einem engeren Sinn utopisch sein dürfte, ist Winters Untersuchung ein klarer Hinweis darauf, dass IS-Filme für die vorliegende Studie von Interesse sind.⁴⁰

Bevor ich einige Beispiele genauer analysiere, sind mehrere Vorbehalte angebracht, denn ein Untersuchungsgegenstand wie die IS-Filme bringt verschiedene methodologische Probleme mit sich. Diese beginnen schon bei der Verfügbarkeit des Materials. Obwohl der IS viel Propaganda produziert, ist es nicht immer einfach, dieser habhaft zu werden. Viele Filme erscheinen auf dubiosen und kurzlebigen Websites und verschwinden bald wieder; entsprechende YouTube-Links sind oft schon nach kurzer Zeit nicht mehr aktiv. Andererseits scheint es mir ethisch problematisch, in dieser Studie direkt auf extremistische Websites zu verweisen.⁴¹ Ich beschränke mich deshalb auf Filme, von denen ich annehmen kann, dass sie auch in Zukunft auf unproblematischem Wege zugänglich sind. Da ich des Arabischen nicht mächtig bin, konzentriere ich mich zudem auf englischsprachige Filme. Meine Auswahl kann somit in keiner Weise Anspruch auf Repräsentativität erheben.⁴²

Beim IS handelt es sich nicht um eine abgeschlossene historische Episode, sondern um ein tagesaktuelles Ereignis, dessen wissenschaftliche Aufarbeitung noch am Anfang steht. Der Großteil der verfügbaren Literatur besteht deshalb aus Zeitungsartikeln und Policy Papers diverser Think Tanks; wissenschaftliche Studien, die einen distanziernten und reflektierten Zugang wählen, stellen derzeit noch die Ausnahme dar. Propaganda-Videos und die Online-Strategien terroristischer Organisationen werden zwar schon seit Längerem wissenschaftlich untersucht; da die Forschung

40 Weder die Menge des veröffentlichten Propaganda-Materials noch dessen inhaltliche Zusammensetzung ist über längere Zeit konstant geblieben. Im Dezember 2017 waren mehr als drei Viertel der Vertriebsstellen verstummt, die 2015 noch aktiv waren. Und war das Thema Utopie im August 2015 in etwas mehr als der Hälfte aller Propagandabotschaften dominant, drehte sich Ende 2017 über 90 Prozent aller Verlautbarungen ausschließlich um den Krieg (Winter 2017). Angesichts der ständigen Niederlagen wurde es für den IS immer schwieriger, den utopischen Anschein aufrecht zu erhalten. Siehe zu den Veränderungen in der Zusammensetzung der IS-Propaganda auch Milton (2016), Winter (2018).

41 Auch Winter verzichtet auf die Angabe einer URL, was dazu führt, dass sich nicht alle von ihm genannten Filme auffinden lassen.

42 Die IS-Filme weisen in der Regel keine Credits und keinen identifizierbaren Regisseur auf. Als Produzent gebe ich deshalb jeweils die IS-Medienstelle an, die den Film ursprünglich verbreitet hat. Da die Filme kein Produktionsland im herkömmlichen Sinn besitzen, fällt auch diese Angabe weg.

aber jeweils mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung reagiert, beschäftigen sich die meisten Publikationen noch nicht oder nur am Rande mit dem IS.⁴³ Mein eigener Beitrag wird hier kaum Abhilfe schaffen, da ich mich dem Thema ausdrücklich mit einem Spezial-Interesse nähere. Der IS ist an dieser Stelle nur als Produzent respektive Thema utopischer Filme relevant, die damit verbundenen politischen und gesellschaftlichen Fragen blende ich weitgehend aus.

Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Kapitels ist ein Großteil des zunächst vom IS kontrollierten Territoriums nicht mehr unter dessen Einflussbereich. Das Kalifat in seiner ursprünglichen Form existiert nicht mehr. Ob und auf welche Weise der IS weiterhin aktiv sein wird, ist offen. Da alles, was ich hierzu schreiben könnte, vermutlich schon bei Abschluss dieser Studie überholt wäre, verzichte ich darauf, die Entwicklung des IS nachzuzeichnen. Auf die historischen Hintergründe gehe ich nur ein, sofern sie für meine Argumentation von Bedeutung sind.⁴⁴

Nicht nur Winter, auch zahlreiche andere Autoren bezeichnen das IS-Kalifat als *islamistische Utopie*. Wenig überraschend wird diese prägnante Wendung aber kaum je erläutert und steht meist in eher unspezifischer Weise für einen Wunschort. Inwieweit bei der Bezeichnung Konnotationen wie unreal, totalitär oder unmenschlich anklingen sollen, lässt sich nur schwer bestimmen. Eine Utopie im Morus'schen Sinne dürfte aber kaum je gemeint sein.

Die Bezeichnung «islamistische Utopie» wirft die grundsätzliche Frage auf, inwieweit nicht-westliche utopische Traditionen existieren.⁴⁵ Dass praktisch jede Kultur Vorstellungen eines Goldenen Zeitalters, eines Landes der Seligen oder Ähnliches kennt, ist bekannt. Ob auch die von Morus geprägte utopische Form mit ihrem Zusammenspiel von Gesellschaftskritik und detailliertem Gegenentwurf kulturübergreifend existiert, wird dagegen kontrovers diskutiert. Einige Forscherinnen argumentieren, dass die Utopie nur vor einem spezifisch aufklärerischen Hintergrund entstehen konnte und anderen Traditionen somit fremd sei. Gemäß dieser Perspektive konnte die Utopie erst auftreten, als das Christentum seine Dominanz teilweise eingebüßt hatte und ein von Menschen gestaltetes glückliches Leben im Diesseits denkbar wurde. Eine rein religiöse – und

43 Siehe zur Online-Kommunikation des IS die Beiträge in Maggioni/Magri (2015) sowie Vitale/Keagle (2014), Veilleux-Lepage (2016a, 2016b).

44 Siehe zur Geschichte des IS Said (2015), Gerges (2016).

45 Wenn hier von westlichen und nicht-westlichen Kulturen die Rede ist, so sind das immer grobe Vereinfachungen, die einer genaueren Betrachtung nicht standhalten, nichtsdestotrotz aber nötig sind, um über gewisse Phänomene zu sprechen.

somit auch eine islamische – Utopie erscheint damit als Widerspruch in sich selbst, respektive würde, wie die zuvor diskutierten zionistischen Utopien, einen gewissen Grad an Säkularisierung und ‹Verwestlichung› bedingen.⁴⁶

Bis zu einem gewissen Grad spiegelt sich hier die bereits in *Kapitel 6.1* diskutierte Frage, ob die Utopie exklusiv von einer bestimmten geistesgeschichtlichen Tradition beansprucht werden kann. Die Antwort dürfte in beiden Fällen wohl nein lauten, wobei es aber zweifellos Kulturen und Epochen gibt, die dem Genre einen fruchtbareren Boden bieten als andere. In jüngerer Zeit versuchen verschiedene Autorinnen, den traditionellen ethnozentrischen Ansatz der Utopieforschung zu überwinden, und beziehen Beispiele aus den unterschiedlichsten Kulturkreisen in ihre Forschung ein, wobei naturgemäß verschieden weit gefasste Utopiebegriffe zum Einsatz kommen. Allzu weit fortgeschritten ist die Forschung in diesem Bereich allerdings noch nicht.⁴⁷

In gewisser Hinsicht besitzt der Islam selbst einen utopischen Zug, denn Mohammed war nicht nur Religionsstifter, sondern auch Staatsgründer. Das Goldene Zeitalter, an dem die Gegenwart gemessen wird und das dereinst wiederkehren wird, ist die Zeit in Medina vor der Eroberung Mekkas im Jahre 630, die als Phase des Friedens und der Einigkeit erscheint;

das Bild eines vollendeten Gemeinwesens ist für den Islam kein utopisches Endziel allein, sondern das Reich des Gesandten Gottes steht als Modell eines idealen Gemeinwesens im historischen Raum am Anfang der Geschichte.

(Simon 1963: 247).

Obwohl in der Vorstellung von Medina religiöses und politisches Ideal zusammenfallen, handelt es sich letztlich um ein transzendentes Moment, denn dieser Idealzustand war die Folge einer göttlichen Intervention. Die Wiederherstellung des medinainen Zeitalters kann folglich nicht im Diesseits realisiert werden. «The Medinan regime is the true Golden Age which should only be approximated insofar as it is possible in an imperfect world» (Al-Azmeh 2009: 150).

Wir haben es im Islam mit einem heilsgeschichtlichen Modell zu tun und nicht mit einem politischen Programm. Dies dürfte auch ein Grund dafür sein, dass sich die islamische Tradition insgesamt als nicht speziell

46 Stellvertretend sei hier die Studie *Utopian Thought in the Western World* von Frank E. und Fritzie Manuel genannt, die bereits im allerersten Absatz festhält, dass «the profusion of Western utopias has not been equaled in any other culture» (Manuel/Manuel 1979: 1). Ähnlich Krishan Kumar: «But, firstly, utopia is *not* universal. It appears only in societies with the classical and Christian heritage, that is, only in the West» (1991: 19).

47 Siehe für Überblicke Dutton (2010), Sargent (2010: 66–85), Claeys (2011: 45–57).

Utopie-affin erweist. Jedenfalls hat die Forschung trotz des Plädoyers für eine Öffnung des Korpus bisher kaum mehr als eine Handvoll mittelalterlicher Texte zutage gefördert, die typische utopische Themen behandeln und teilweise auch formale Parallelen zu der mehrere hundert Jahre später entstandenen *Utopia* aufweisen.⁴⁸ Eine nennenswerte eigenständige Tradition islamischer Utopien scheint sich nicht entwickelt zu haben.

Anders präsentiert sich die Lage, wenn man den islamischen Fundamentalismus des 20. und 21. Jahrhunderts betrachtet. Lyman Tower Sargent bezeichnet die verschiedenen islamistischen Strömungen als «the most utopian Muslims today» (2010: 78); als konkrete Beispiele nennt er die islamische Revolution im Iran und die Taliban. Aziz Al-Azmeh (2009), dessen Text wie auch jener Sargents vor der Ausrufung des IS-Kalifats entstanden ist, argumentiert ähnlich und betont, dass es sich beim gegenwärtigen islamischen Fundamentalismus um eine Reaktion auf Kolonialismus und Modernisierung und damit um ein relativ neues Phänomen handelt, für das es in der Geschichte des Islams keine Vorbilder gibt.⁴⁹ Insbesondere im ultrakonservativen Salafismus wird das mythische Zeitalter von Medina zu einer historischen Realität, ist kein abstraktes Ideal mehr, dem man sich bestenfalls annähert, sondern ein Programm, eine konkrete Utopie, die realisiert werden kann und muss (El-Shall 2006).

Diese diesseitige Utopie bleibt aber untrennbar mit dem Erscheinen des Mahdi verbunden, des Messias, der in der Endzeit auftauchen und eine Herrschaft des Rechts errichten wird (McCants 2015: 22–29). Das Kalifat ist damit Teil einer Endzeitvision und zieht seine Existenzberechtigung aus der angeblichen Tatsache, dass der Jüngste Tag unmittelbar bevorsteht. Diese Verbindung wird in der IS-Propaganda immer wieder gemacht.

Routinely, the nearing apocalypse is emphasised to increase the sense of urgency. The idea is that, with the rise of Islamic State, the Day of Judgment looms ever nearer; the «caliphate» has been established and, as of August 8 2014, the «Crusaders» are being confronted head on. The message is simple: join now or face an eternity in Hell. (Winter 2015b: 29 f.)

Im Gegensatz zu den zionistischen Utopien, die den ursprünglich religiösen Zionsgedanken säkularisieren, verschmelzen im Islamischen Staat religiöse Verheißung und politisches Projekt, eine Verbindung, die im Grunde sowohl der Utopie wie auch dem traditionellen Islam fremd ist. Nach Winter, der von einem «apocalyptic utopianism» (ebd.: 28) spricht, hebt sich

48 Siehe dazu Simon (1963), Masroori (2013), Bakhsh (2013), Lauri (2013) sowie die Ausgabe Nummer 22 der Zeitschrift *Critical Muslim*, die islamischen Utopien gewidmet ist.

49 Siehe auch Neumann (2015: 49–53) und Furlinger (2015) sowie allgemein zum Verhältnis von Utopie und (religiösem) Fundamentalismus Sargisson (2007).

der IS aber genau durch diese Fusion zweier vermeintlich inkompatibler Konzepte von anderen islamistischen Gruppierungen ab.

«Unlike its predecessors, ISIS did not seek a far-off dream of the caliphate. The caliphate was here and now» (Stern/Berger 2015: 118).⁵⁰ Als Konsequenz betont die IS-Propaganda stets, dass die Miliz mit dem Kalifat ernst macht.

Islamic State's establishment and implementation of the «caliphate» is the organisation's unique selling point. Constantly reminding the world – particularly rival jihadist groups and potential recruits – of this is imperative. The more «evidence» that is made available, the more resilient Islamic State becomes to assertions that it is illegitimate.⁵¹ (Winter 2015b: 28)

Die Dominanz des «utopia narrative» in der IS-Propaganda ist eine direkte Folge dieser Strategie. Das Kalifat darf nicht wie ein bunt zusammengewürfelter Haufen von Guerilleros wirken, sondern muss als funktionierendes politisches und soziales Gebilde erscheinen, das alle Institutionen aufweist, über die ein Staat normalerweise verfügt. Obwohl die IS-Strategen kaum bewusst auf das Morus'sche Modell zurückgreifen, kann man in diesem Vorgehen die Weiterführung der utopischen Vollständigkeits-Rhetorik sehen. Will die klassische Utopie durch ausführliche Beschreibung den Eindruck vermitteln, dass sie grundsätzlich umsetzbar wäre, geht der IS einen Schritt weiter: Das Kalifat ist schon da.

Dieses Argumentationsmuster, das auch in *LAND OF PROMISE* (1935) sichtbar wird, findet sich in einer Reihe von IS-Filmen, wobei es eine Besonderheit des Kalifats ist, dass es neben den üblichen staatlichen Einrichtungen wie Polizei, Schulen oder Krankenhäusern auch diverse religiöse Institutionen umfasst, die das Zusammenleben regeln. So gibt es Filme, die Polizisten zeigen, die in modernen Einsatzwagen patrouillieren und Kontrollen durchführen – zum Beispiel *THE ISLAMIC POLICE IN THE CITY OF SIRT* (Al-Hayat Media Center, 2015) – oder Spitäler, deren Ausrüstung auf dem neusten Stand ist – *HEALTH SERVICES IN THE ISLAMIC STATE* (Raqqa Province Media Office, 2015). Wenn man davon absieht, dass die Polizisten fast ausnahmslos verummumt auftreten, wird hier der Eindruck eines

50 Siehe auch Fromson/Simon (2015: 27–36).

51 Jerry M. Long spricht in diesem Zusammenhang von einem «caliphal syllogism»: «That is, ISIS described what the caliphate would look like, were it to be restored (its major premise). It then argued that it possessed all those features (its minor premise). Thus, the *ergo* follows naturally: ISIS is the caliphate» (Long 2018: 133). Wie Long ausführt, hat diese Argumentation einen großen Schwachpunkt: In dem Moment, in dem der IS Territorium verliert, büßt er auch seine Legitimität ein. Tatsächlich ging die Zahl der Rekrutierungen deutlich zurück, als die Siegesserie des IS abbrach und das von ihm kontrollierte Gebiet immer kleiner wurde (ebd.: 135).

normal funktionierenden Gemeinwesens vermittelt, dessen Infrastruktur mehr oder weniger dem Standard westlicher Staaten entspricht.⁵²

Einen scharfen Kontrast zu dieser Normalität stellen Filme dar, in denen zu sehen ist, wie im Kalifat islamisches Recht gesprochen wird – oder vielmehr dessen fundamentalistische Auslegung durch den IS: Dieben wird öffentlich die Hand abgehackt, Homosexuelle werden von Hausdächern zu Tode gestürzt, Ungläubige gesteinigt. William McCants (2015) merkt an, dass die Gesetzgebung des IS sowie die verordneten Strafen weitgehend dem in Saudi-Arabien geltenden Recht entsprechen; Hauptunterschied sei, dass Auspeitschungen, Amputationen und Köpfungen in Saudi-Arabien – nicht zuletzt aus Angst vor internationalen Reaktionen – nicht öffentlich stattfinden (ebd.: 136). Dagegen stellt der IS sein drakonisches Rechtssystem stolz zur Schau.

Die mir vorliegenden Filme, die entsprechende barbarische Strafmaßnahmen zeigen, sind nur auf Arabisch verfügbar, doch wird auch ohne genauere Sprachkenntnis eine gemeinsame Struktur augenfällig: Die drastische Strafe wird nie als isoliertes Ereignis inszeniert, sondern ist Teil eines argumentativen Bogens. Zu Beginn ist in der Regel ein IS-Kämpfer zu sehen, der zur versammelten Bevölkerung spricht und erklärt, warum die folgende Bestrafung gerecht und im Sinne Allahs ist (*Abb. 28a–b*). Dazu werden Textpassagen eingeblendet, die ebenfalls den Zweck haben, die Rechtmäßigkeit des brutalen Aktes zu belegen.⁵³ In den Videos, welche die Exekution von Geiseln zeigen, sind die Akteure meist vermummt oder sonst unkenntlich gemacht. Nicht so in den Filmen, die zeigen, wie im Islamischen Staat Recht gesprochen wird.

In vielen dieser Art von Videos sind die ‚Scharfrichter‘ dann nicht wie die Terroristen im Nicholas-Berg-Video oder anderen Filmen [...] anonymisiert: Sie zeigen offen ihr Gesicht und/oder tragen saubere, teils helle Flecktarn-Militärkleidung als Signet einer institutionalisierten Ordnungsmacht.

(Zywietz 2018)

Dass es sich bei den Verstümmelungen und Tötungen nicht um blindwütige Quälereien, sondern um ein geordnetes Verfahren handelt, illustriert auch das Ende der Filme. Diese schließen nicht mit dem eigentlichen Gewaltakt, sondern zeigen jeweils, wie der Verurteilte nach der Bestrafung

52 Da in den IS-Filmen ausschließlich Männer auftreten, verzichte ich hier bewusst auf die weibliche Form.

53 Bei den Texten handelt es sich um Auszüge aus den Hadithen, den überlieferten Aussprüchen und Handlungen Mohammeds. Hadithe sind nicht Teil des Korans, stellen neben diesem aber die wichtigste Quelle der islamischen Rechtslehre dar (Robson 2012).



28a-e Die Vollstreckung des Urteils
in JUDGMENT OF THE CREATOR TO
FIGHT AGAINST THE CRIME OF ROBBERY



wieder zu einem Teil der Gemeinschaft wird. In JUDGMENT OF THE CREATOR TO FIGHT AGAINST THE CRIME OF ROBBERY – WILĀYAT NĪNAWĀ (Nineveh Province Media Office, 2015) wird die Wunde nach der Amputation sogleich sorgfältig verbunden, und der Bestrafte hebt, kaum hat man seinen Arm versorgt, die verbleibende linke Hand, ballt sie zur Faust und ruft laut «Allahu akbar». Anschließend fällt er seinem Richter um den Hals und küsst ihn (Abb. 28c–e). Hier wurde nicht etwa eine unmenschliche Grausamkeit begangen, vielmehr kam ein reglementiertes juristisches Verfahren zu seinem Abschluss, dessen Sinnhaftigkeit selbst der Bestrafte erkennt. Auch die Leichname zweier zu Tode gestürzter Homosexueller, deren Gesichter wie das der anderen Straftäter im Film unkenntlich gemacht sind, werden nicht einfach verscharrt, sondern pietätvoll gewaschen, in ein Tuch gehüllt und dann ordnungsgemäß bestattet (BUT WHO IS BETTER THAN GOD IN JUDGEMENT: ESTABLISHING A LIMIT UPON THE PEOPLE OF LŪT – WILĀYAT HOMṢ (Homs Province Media Office, 2015)).

Winter teilt die Kategorie «utopian» in seiner Analyse noch einmal in die Unterkategorien «religion, economic activity, social life, justice, go-

vernance, expansion and, lastly, nature and landscapes» (Winter 2015a: 32) auf. Selbst wenn seine Klassifizierung nicht unbedingt Schölderles Modell entspricht und ich nicht in der Lage bin, alle von ihm angeführten Beispiele zu überprüfen, macht diese feingliedrige Unterteilung doch deutlich, wie sehr die IS-Propaganda darauf abzielt, das Leben im Kalifat in ein positives Licht zu rücken. Neben den bereits erwähnten Beispielen, bei denen eher «harte» Faktoren wie Polizei, Gesundheitswesen oder Justiz im Zentrum stehen, gibt es auch zahlreiche Filme, die Geselligkeit und Kameradschaft zelebrieren:

children playing, friends fishing together, and so on. The intended message is clear: while there may be difficulties from time to time, life in the «caliphate» is joyful, something that needs to be protected and cherished by any and all means. (ebd.: 34).

Was bei der Darstellung des fröhlichen Zusammenlebens ins Auge sticht, ist die vollständige Abwesenheit von Frauen. Es gibt durchaus IS-Propaganda, die sich speziell an ein weibliches Publikum richtet; in den von mir gesichteten Filmen sind mit Ausnahme von kleinen Mädchen aber keine weiblichen Akteure zu sehen. Vielmehr präsentiert sich das Kalifat als reine Männergesellschaft.

Die lustvolle Komponente ist insofern überraschend, als andere IS-Filme keineswegs lebensbejahend sind und stattdessen Krieg, Märtyrertum und die kommende Apokalypse zelebrieren. So endet *THE RISE OF THE KHILAFAH. RETURN OF THE GOLD DINAR* (Al-Hayat Media Center, 2015) mit einem Lied in englischer Sprache, dessen Refrain den unter Dschihadisten beliebten Spruch «We are men that love death just as you love your life» enthält. Diese vermeintliche Inkonsistenz ist natürlich kein Zufall, sondern Teil der IS-Strategie, unterschiedliche Zielgruppen mit auf sie zugeschnittenen Angeboten zu bedienen und dabei die von Winter identifizierten sechs Kernthemen unterschiedlich stark zu betonen. Allem Anschein nach führt dieses *kaleidoskopische Branding* (Phillips 2017: 737) nicht etwa zu einer «Verwässerung der Marke», sondern erfüllt ihren Zweck in sehr effektiver Weise.

Stern und Berger sprechen im Zusammenhang mit den IS-Enthauptungsvideos von einem «strange but potent new blend of utopianism and appalling carnage» (2015: 3). Inwieweit die Kombination aus Utopismus und Gemetzel tatsächlich als seltsam und abschreckend wahrgenommen wird, hängt stark von der Rezipientin ab. Ganz im Sinne von Odins semio-pragmatischem Modell programmiert der IS in seinen Filmen je nach Publikum und Rezeptionskontext unterschiedliche Lektürewesen, wobei schon allein durch die Sprache der Filme das potenzielle Publikum entscheidend

eingeschränkt und segmentiert wird. Es ist sicher kein Zufall, dass sowohl *THE ISLAMIC POLICE IN THE CITY OF SIRT* als auch *HEALTH SERVICES IN THE ISLAMIC STATE* und *JUDGMENT OF THE CREATOR TO FIGHT AGAINST THE CRIME OF ROBBERY – WILĀYAT NĪNAWĀ* vollständig in arabischer Sprache gehalten sind, während sich in den Enthauptungsvideos in der Regel ein IS-Kämpfer oder die dem Tod geweihte Geisel in einer westlichen Sprache – meist Englisch – an den Zuschauer wendet. Das Publikum soll aktiviert werden, wobei der Aktivismus je nach Film und intendiertem Publikum verschiedenartige Formen annimmt. Die Hinrichtungsvideos sind sowohl als Provokation wie auch als Einschüchterung gedacht. In ihnen demonstriert der IS Entschlossenheit und Stärke, zugleich sollen sie westliche Staaten zu massiven Maßnahmen verleiten, die dann ihrerseits Gegenreaktionen bei der muslimischen Bevölkerung auslösen.⁵⁴

Die zahlreichen in Arabisch gehaltenen Filme fächern sich noch einmal in verschiedene Spielarten auf und sprechen ebenfalls unterschiedliche potenzielle Mitstreiter an. Manche sollen IS-Sympathisantinnen demonstrieren, wie im Kalifat Recht gesprochen wird, andere, die den Kampf des IS in Form von Musikvideos inszenieren, sind dagegen Teil einer sich seit den 1990er-Jahren entwickelnden pop-islamischen Jugendkultur (Gerlach 2006). Selbst Filme, die im engeren Sinne als Rekrutierungsvideos bezeichnet werden können, lassen sich anhand des anvisierten Zuschauersegments unterscheiden.

Its [IS'] propaganda is not simply a call to arms, it is also a call for noncombatants, men and women alike, to build a nation-state alongside the warriors, with a role for engineers, doctors, filmmakers, sysadmins, and even traffic cops. (Stern/Berger 2015: 74).

So kommt in *HEALTH SERVICES IN THE ISLAMIC STATE* unter anderem ein australischer Dschihadist zu Wort, der im Spital von Raqqa als Kinderarzt arbeitet und alle muslimischen Brüder und Schwestern mit medizinischer Ausbildung aufruft, im Kalifat mitzuhelfen. Dabei betont er, dass es ausschließlich an ausgebildetem Personal, nicht aber an Ausrüstung fehle: «It's not equipment that we're lacking, it's truly just the staff».⁵⁵

So unterschiedlich die IS-Filme in Thema und Tonlage sind – was allen gemeinsam ist und sie auch von früheren Erzeugnissen anderer islamistischer Gruppen unterscheidet, ist «the increased professionalism

54 Siehe zur je nach intendiertem Publikum unterschiedlichen Selbstdarstellung des IS auch Mahlouly/Winter (2018), Barr/Herfroy-Mischler (2017).

55 Der ansonsten ganz in Arabisch gesprochene Film enthält zwei Passagen, in denen sich Ärzte in englischer Sprache – mit arabischen Untertiteln – ans Publikum wenden. Da diese Sequenzen relativ spät kommen, dürfte sich der Film primär an Zuschauer richten, die des Arabischen mächtig sind.



29 Das Logo des Islamic State Health Service

at all stages of production – from shooting, to editing, to uploading and distribution» (Stenersen 2017: 125).⁵⁶ Technisch und ästhetisch sind IS-Produktionen meist auf hohem Niveau und orientieren sich an den visuellen Konventionen der westlichen Filmindustrie (Dauber/Robinson 2015). Viele IS-Filme sind in ihrer Aufmachung kaum von den Produktionen US-amerikanischer oder europäischer Fernsehstationen zu unterscheiden. Durch diese Angleichung wird die Utopie des Kalifats ein Stück weit normalisiert und faktualisiert. Was wir sehen, sind nicht Amateuraufnahmen einiger religiöser Spinner, sondern «Nachrichten aus dem Kalifat». Die Angleichung geht so weit, dass zum Beispiel das Logo des Islamic State Health Service offensichtlich dem des britischen National Health Service nachempfunden ist (Abb. 29, Phillips 2017: 739). So gekonnt die Filme gemacht sind, so offenbaren sie doch einen fundamentalen Widerspruch, der für den IS und den Dschihadismus insgesamt charakteristisch ist: Trotz aller anti-westlicher und anti-moderner Rhetorik bedient sich die IS-Propaganda der neuesten Technik und übernimmt bedenkenlos die visuellen Codes des Feindes.

Die bisher genannten Beispiele sind fast alle kürzer als zehn Minuten und richten sich primär an ein arabisches Publikum. Jeweils für sich genommen sind sie noch nicht unbedingt utopisch, sondern dokumentieren primär die Erfolge des IS beim Aufbau des neuen Staates. In der Masse entwerfen die Filme aber das Bild eines wohl organisierten Gemeinwesens, das nach religiösen Prinzipien ausgerichtet ist und zudem die Zustimmung der Bevölkerung findet. Dass gewisse Aspekte dieses Gemeinwesens für die meisten Zuschauer eher dystopische Züge haben dürften, liegt in der Natur der Sache.⁵⁷ Wie schon bei den nationalsozialistischen und den zionis-

56 Siehe auch auch Zywiets (2015).

57 Vaughan Phillips (2017) argumentiert allerdings, dass der IS mancherorts bei der Bevölkerung durchaus Zustimmung findet; für die Sunniten im Irak und in Syrien, die von ihren Zentralregierungen marginalisiert werden, stellt der IS eine echte Alterna-

tischen Produktionen ist der Übergang von der authentischen Darstellung des Bestehenden zur geschönten Propaganda und zu einem noch nicht realisierten utopischen Endzustand fließend. Für die Zuschauerin ist es unmöglich zu beurteilen, ob das Gezeigte der Realität entspricht, und je nach Publikumsgruppe dürfte die intendierte Wirkung, wie schon bei den PROJECTIONS-OF-AMERICA-Filmen, eine andere sein: Selbstvergewisserung für bereits aktive, aktivierende Propaganda für potenzielle Rekruten.

Im Folgenden möchte ich mit THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH (al-Furqan Media, 2016) und RETURN OF THE GOLD DINAR auf zwei Beispiele ausführlicher eingehen, die sich von den bisher erwähnten Filmen in verschiedener Hinsicht unterscheiden. Sie sind beide auf Englisch verfügbar – richten sich somit an ein größeres Publikum – und bemühen sich, ein umfassenderes Bild des Kalifat zu entwerfen. Dies gilt insbesondere für den im Juli 2016 veröffentlichten THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH. Der 15-minütige, in englischer Sprache gehaltene Film beschreibt ausführlich Aufbau und Organisation des Kalifats und kommt zumindest in dieser Hinsicht einer klassischen Utopie sehr nahe.

Den Auftakt macht der Auszug aus einer Rede Abu Omar al-Baghdadis, des 2010 getöteten Vorgängers des aktuellen IS-Anführers Abu Bakr al-Baghdadi. Das Bild ist schwarz, zu sehen sind einzig der Name al-Baghdadis in arabischer und lateinischer Schrift sowie die englischen Untertitel. In dem kurzen Ausschnitt spricht er davon, dass sich die Tragödie nicht wiederholen und die Frucht nicht verloren gehen dürfe. Gemeint ist die Auflösung des Osmanischen Reiches und damit des letzten Kalifats im Jahre 1924. Diese Schmähung muss einmalig bleiben, weshalb die Stimme versichert: «INDEED, THE ISLAMIC STATE WILL REMAIN». Es folgt ein Umschnitt auf Aufnahmen einer modernen Stadt. Zeitrafferaufnahmen des Straßenverkehrs und eines sich schnell füllenden Gebetsraums wechseln sich ab mit Stadteindrücken in normaler Geschwindigkeit und Zeitlupenaufnahmen von IS-Kämpfern, die in Kampfanzügen durch einen Park marschieren und mit Kindern spielen (Abb. 30a–f).

Mit seinen stark gesättigten Farben, den schnellen Schnitten, die unterschiedliche Impressionen aneinanderreihen, und der Kombination verschiedener Geschwindigkeiten wirkt diese Sequenz wie aus einer x-beliebigen Fernsehdokumentation. Ungewöhnlich ist neben Sujets wie bewaffneten

tive dar. Ebenso für Regionen, die zuvor von anderen Terrormilizen kontrolliert wurden, denen es aber nicht gelang, Ruhe und Ordnung herzustellen (ebd.: 735, McCants 2015: 89, Alkhouri/Kassirer 2015). Für meine Zwecke ist es nur begrenzt von Bedeutung, wie erfolgreich das Nation Building des IS tatsächlich war. Am Argumentationsmuster der Filme ändert sich dadurch nichts.



30a-f Impressionen aus dem Kalifat am Beginn von *THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH*

Männern und schwarzweißen IS-Fahnen vor allem die Musik. Normalerweise wäre eine solche Passage mit einem schmissigen Pop-Track unterlegt, doch erklingt hier ein sogenannter Naschid, ein von Männern a cappella vortragener Sprechgesang.⁵⁸ Über dem Singsang ist bald ein Off-Kommentar zu hören, der davon spricht, dass das Kalifat durch den Kampf entschlossener Männer entstanden sei und mit dem Blut der Märtyrer begossen würde. Anschließend wird explizit der weltlich-religiöse Doppelcharakter des Islamischen Staates angesprochen:

58 Die Frage, ob Musik und insbesondere Musikinstrumente im Islam zulässig sind, wird von Koran-Gelehrten nicht einheitlich beantwortet. Naschids, die religiöse Themen behandeln und meist ohne Begleitinstrumente auskommen, werden aber von vielen – wenn auch nicht von allen – Geistlichen akzeptiert, weshalb sich zahlreiche radikale Gruppen ihrer bedienen. Naschids haben im Islam eine lange Tradition, werden von dschihadistischen Gruppen aber so intensiv eingesetzt, dass sie als geradezu emblematischer Teil einer spezifisch dschihadistischen Kultur erscheinen. In den IS-Videos sind sie omnipräsent. Siehe zu den Naschids und ihrer Funktion für dschihadistische Gruppierungen Lee (2015), Said (2016), Lahoud (2017), Pieslak (2017).

Its [the caliphate's] methodology is the guiding book and the aiding sword. With respect to defending the religion and governing the worldly affairs, Ima-ma [= the caliphate] was legislated in order to follow prophethood in upholding these two matters.

Die Formulierung vom «guiding book and aiding sword», deren Zusammenspiel die «methodology» des Kalifats begründen, taucht in IS-Propaganda regelmäßig auf. Oft ist auch von einer «prophetic methodology» die Rede, eine Wortkombination, die eine religiöse mit einer systematischen Komponente verbindet. Das Vorgehen des IS folgt angeblich dem Vorbild Mohammeds und ist dadurch historisch sowie religiös abgesichert, besitzt aber auch methodisch-planvollen Charakter.

Das IS-Kalifat soll einen eklatanten Missstand beheben, denn noch nie zuvor gab es ein Zeitalter, in dem kein Kalif herrschte. In der Darstellung des Films war der Niedergang des Osmanischen Reiches nicht die Folge politischer Entwicklungen. Eigentliche Ursache ist die Nachlässigkeit und die fehlende Geschlossenheit der Muslime – «so the religion was lost and the lands usurped». Diese starken Worte sind mit Bildern von Kampfflugzeugen, Helikoptern und Soldaten – wahrscheinlich US-amerikanischer Provenienz – unterlegt. Damit benennt der Film das Problem, das die islamistische Utopie beheben wird: Weil es den Muslimen an Einigkeit und Glauben fehlt, werden sie vom Westen drangsaliert. Doch Allah schickt alle hundert Jahre einen Mann, der den Glauben erneuern wird – den Kalifen. Die Aufnahme eines Knaben der, eine IS-Flagge haltend, in Zeitlupe durch ein Kornfeld rennt wird nun von einer ornamentalen Grafik überlagert, die zum ersten Mal kurz die Struktur des Kalifats zeigt und dann in den Titel des Films übergeht.

Damit ist *THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH* bei seinem eigentlichen Thema angelangt. In den folgenden zehn Minuten dominieren die in verschiedenen Blautönen gehaltenen, mit zahlreichen Ornamenten verzierten schematischen Darstellungen, die jeweils vom Off-Kommentar erläutert werden. Dazwischen sind immer wieder Aufnahmen zu sehen, die das Beschriebene illustrieren; diese sind aber meist so kurz gehalten, dass es nur selten zu mehr als impressionistischen Einschüben reicht. Als Erstes wird das Staatsoberhaupt, der Kalif, präsentiert. Auf zwei Aufnahmen von Abu Bakr al-Baghdadi folgt eine Grafik, die dessen Aufgaben festhält (*Abb. 31*). Nach dem Kalifen werden der «Shura Council» und das «Delegated Comittee» eingeführt; Letzterem unterstehen verschiedene «Offices and Committees», Ministerien («Dawawin») und Provinzen («Wilayat»).

Auffallend am Aufbau des Kalifats, der sodann dargestellt wird, ist die enge Verbindung von staatlichen und religiösen Aufgaben – «defending the



31 Eine Grafik aus *THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH*: An der Spitze des Kalifats steht der «Khalifa»

religion and governing the worldly affairs». So gibt es unter anderem ein Militär-, ein Finanz- und ein Schuldepartement («Diwan of Soldiery», «Diwan of Treasury» und «Diwan of Education»), aber auch ein Departement für Missionierung sowie für den Bau von Moscheen und die Einhaltung der religiösen Gesetze («Diwan of Da'wah and Masajid» und «Diwan of Hisbah»).

Nachdem diese Einrichtungen vorgestellt wurden und man den Eindruck eines wohlorganisierten Staates erhalten hat, wirken die letzten zwei Minuten des Films als harter Kontrast. Zu einem erstmals untertitelten Naschid folgt eine Abfolge von Kriegsszenen, Explosionen und Hinrichtungen. Mehrere Köpfungen und Erschießungen werden ungeschnitten gezeigt – teilweise mit Großaufnahmen der abgetrennten Häupter –, während der Liedtext den heroischen Kampf feiert.

Nimmt man die Ausführlichkeit als Maßstab, mit der die klassische Utopie ihren Staatsentwurf beschreibt, kommt kaum ein Film in meinem Korpus dem klassischen Modell so nah wie *THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH*. Mit Akribie und bürokratischer Exaktheit wird erläutert, welche Stelle im Kalifat wofür zuständig ist. Trotz schöner Grafiken, den eingeschobenen illustrierenden Aufnahmen und der Musik ist das ziemlich trockener Stoff. Der klassischen Utopie wird oft vorgeworfen, sie sei langweilig, und auch *THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH* wird relativ schnell dröge. Umso krasser wirkt der Gegensatz zu dem vor Action und Gewalt strotzenden Schluss. Ein Artikel des Online-Magazins *VICE News* beschreibt *THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH* mit den Worten «like an HR meeting, but with

beheadings» (Mastracci/Ling 2016) – eine Charakterisierung, die bei allem Spott den seltsamen Gegensatz trifft.

Da *THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH* auf Englisch gehalten ist und man sich auch die Mühe gemacht hat, den letzten Naschid zu untertiteln, scheint sich der Film primär an westliche Zuschauerinnen zu richten. Allerdings fällt auf, dass der mit nordamerikanischem Akzent vorgetragene Off-Kommentar laufend arabische Begriffe verwendet. So heißt es an einer Stelle, der «Diwan of Da’wah and Masajid» sei unter anderem für die «Da’wah to Allah» und «the building and preparing [of] Masajid» zuständig. Nicht-Muslime dürften kaum wissen, dass «Da’wa» missionarische Aktivitäten meint und dass «Masajid» «Moscheen» bedeutet. Aus dem Zusammenhang lässt sich zwar einiges folgern, da der Text aber sehr dicht ist und zudem in relativ hohem Tempo vorgetragen wird, ist man als Zuschauerin ohne Arabischkenntnisse schnell überfordert.

THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH wurde zu einem Zeitpunkt veröffentlicht, als das Kalifat seinen Höhepunkt bereits überschritten und der IS beträchtliche territoriale Verluste zu verzeichnen hatte. Obwohl sich der Film an ein breites Publikum zu richten scheint, dürfte seine primäre Funktion in der Selbstvergewisserung liegen: Neben der «utopischen Gründlichkeit», mit der der Film den Staat beschreibt, fällt auf, wie er Bürokratisierung konsequent als Zeichen der Stärke deutet. Das Zitat zu Beginn ist Programm – das Kalifat wird Bestand haben. Und weil es bereits eine beachtliche Größe erreicht hat, ist eine komplexe Organisation nötig geworden. So betrachtet stellen der reibungslos funktionierende Beamtenapparat und das blutrünstige Ende keinen Gegensatz mehr dar, es sind bloß unterschiedliche Formen, in denen die Stärke des Staates evident wird.

Der im Oktober 2015 veröffentlichte *RETURN OF THE GOLD DINAR* weist eine andere Machart auf. Obwohl es sich um einen Dokumentarfilm handelt, der hauptsächlich wirtschaftliche Fragen zum Thema hat, erinnern manche Passagen an einen Spielfilm. So erweckt die Gestaltung des Titels fast den Eindruck, als handle es sich um den ersten Teil eines großen Fantasy-Franchise (*Abb. 32*). Allerdings ist auch dieser Film darum bemüht, das Kalifat als «echten Staat» zu präsentieren. Während *THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH* den Aufbau des Kalifats in seiner ganzen Breite zeigt, konzentriert sich *RETURN OF THE GOLD DINAR* auf einen Aspekt – die Einführung einer eigenen Währung, des Gold-Dinars. Dass der Dinar für den IS hohen symbolischen Gehalt besitzt, ist evident: *RETURN OF THE GOLD DINAR* ist nicht nur aufwendiger gestaltet als *THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH*, sondern mit fast 55 Minuten Laufzeit auch deutlich länger als dieser.

Der Film enthält zahlreiche Elemente, die auch in anderen IS-Filmen zu finden sind, wie Kampfszenen, Explosionen und stilisierte Aufnahmen



32 Der Titel von THE RISE OF THE KHILAFAH. RETURN OF THE GOLD DINAR

von mit Säbeln bewaffneten Reitern, doch werden diese hier besonders kunstvoll miteinander verwoben. So beginnt der Film mit einer Montage-sequenz, die geschickt authentische Aufnahmen von Kampfhandlungen mit Schlachtszenen aus dem Historienfilm KINGDOM OF HEAVEN (Ridley Scott, US/GB/ES 2005), Nachrichtenbildern und CGI verbindet. Die Bilder von mit Maschinenpistolen bewaffneten IS-Kämpfern scheinen nahtlos in die Einstellungen aus KINGDOM OF HEAVEN überzugehen, in denen Bogenschützen angreifen. Der Kampf, den der IS führt, ist ein uralter, und zwischen den berittenen Krieger und Bogenschützen von damals und den Milizkämpfern von heute gibt es keinen Unterschied. Verändert hat sich nur der Gegner. Heute gilt der Kampf den USA, weshalb in schneller Folge das World Trade Center, das Weiße Haus, die US-Fed sowie dessen ehemalige Vorsitzende Alan Greenspan und Ben Bernanke zu sehen sind. Sie sind, wie der Off-Kommentar erklärt, für alles Übel verantwortlich:

In this age, the seeds of corruption were sown by America and cultivated by the Jews. Heading a capitalist financial system of enslavement underpinned by a piece of paper called the Federal Reserve Dollar note which they alone printed and imposed on the rest of the world.

Doch dieses jüdisch-kapitalistische System der Versklavung steht nun unter Beschuss, die Einführung des Dinars erscheint dabei als zweiter Paukenschlag. Der erste Schlag war das Attentat auf das World Trade Center. Von der Aufnahme eines Bogenschützen, der einen Pfeil abschießt, schneidet der Film zu einer Computeranimation, in der sich dieser Pfeil in ein Flugzeug verwandelt; in schneller Schnittfolge, die Material unterschiedlicher

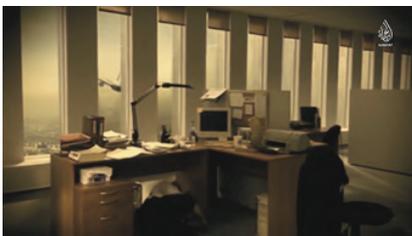
Herkunft verbindet, geht es fließend in die bekannten Aufnahmen des 11. Septembers über (*Abb. 33a–h*). Es ist der Pfeil des mittelalterlichen Bogenschützen – der aus der Hollywood-Produktion *KINGDOM OF HEAVEN* stammt –, welcher die Zwillingstürme zum Einsturz bringt. Obwohl sich der IS ursprünglich von al-Qaida abgespalten hat, versäumt es der Film nicht, Osama bin Laden an dieser Stelle die Ehre zu erweisen und mehrfach sein Bild zu zeigen. Der Krieg der Dschihadisten ist ein gemeinsamer, und zwischen den historischen Kämpfen muslimischer Armeen, den Gefechten der IS-Kämpfer und den Anschlägen al-Qaidas gibt es keinen Unterschied. Alle zusammen sind verantwortlich für «the first blow to their satanic financial system, pulverizing the twin idols of capitalism». Es folgen die US-Invasionen in Afghanistan und Irak, die in wenigen Bildern als desaströse Niederlagen gezeigt werden, und schließlich, als vorläufiger Höhepunkt, die Ausrufung des Kalifats durch al-Baghdadi.

Doch damit ist die Erfolgsgeschichte noch nicht zu ihrem Abschluss gekommen, vielmehr steht nun der nächste Schritt an:

And now, the return of the ultimate measure of wealth for the world: gold. As the Khilafah surges into the financial sphere, delivering the second blow to America's capitalist financial system of enslavement. And casting into ruins their fraudulent dollar note. – This is the return of the Gold Dinar.

Die Abschaffung des Geldes ist ein gängiges Motiv der Utopie, das sich von Morus über Bellamy bis zum Venus Project durch das Genre zieht. Mit der Einführung einer eigenen Währung schert der IS scheinbar aus dieser Tradition aus. Dies stimmt aber nicht ganz, denn zur Legitimierung des Dinars holt *RETURN OF THE GOLD DINAR* zu einer umfassenden Kapitalismuskritik aus. Dabei stechen die Parallelen zu *ZEITGEIST: ADDENDUM* ins Auge. Die Argumentation verläuft in beiden Filmen ähnlich und richtet sich vor allem gegen das Mindestreserve-System, bei dem Banken Kredite vergeben können, deren Umfang die Menge an real verfügbarem Geld um ein Mehrfaches übersteigt. Banken seien dadurch in der Lage, aus dem Nichts Geld zu schaffen, was bedeute, dass Geld keinen realen Gegenwert mehr besitze, im Endeffekt nicht mehr sei als ein wertloses Stück Papier. In die Wege geleitet wurde dieser gigantische Schwindel von der – jüdisch dominierten – US-Fed mit dem Ziel, die weltweite Herrschaft der USA sicherzustellen.

Im Mittelteil, in dem der Film erklärt, wie das Mindestreserve-System funktioniert, ist von einer spezifisch islamischen Ausrichtung wenig zu spüren. Vielmehr bedient sich *RETURN OF THE GOLD DINAR* hier derselben verschwörungsideologischen Versatzstücke wie Josephs Film, die ihren Ursprung vor allem in libertären und rechtsextremen Kreisen in den USA



33a-h Vom mittelalterlichen Bogenschützen zu 9/11

haben. So kommt unter anderem auch der frühere republikanische Abgeordnete Ron Paul, ein erklärter Libertärer und scharfer Kritiker der Fed, unter dessen Anhängerinnen die ZEITGEIST-Filme großen Anklang fanden (→ S. 80), mit einem Statement zu Wort, das die Ausführungen des Films stützt. In seiner Gestaltung erinnert RETURN OF THE GOLD DINAR in diesen Passagen ebenfalls an ZEITGEIST: ADDENDUM. Der IS-Film wirkt insgesamt polierter und aufwendiger in der Herstellung, die Kombination von Schaulbildern, Archivaufnahmen und von aus dem Zusammenhang gerissenen

Zitaten gleicht aber in verblüffender Weise ZEITGEIST: ADDENDUM. Das muss nicht bedeuten, dass die Macher von RETURN OF THE GOLD DINAR die ZEITGEIST-Filme kannten, die Gemeinsamkeiten sind aber augenfällig.

So sehr sich die Kritik am Finanzsystem in den beiden Filmen gleicht, in RETURN OF THE GOLD DINAR ist sie in einen ganz anderen Kontext eingebunden, ist im Ursprung religiös motiviert.⁵⁹ Der eigentliche Sündenfall liegt nämlich viel weiter zurück: Das Unglück begann mit dem Ignorieren des göttlichen Zinsverbots und dem Abrücken von der ursprünglichen Goldwährung. In der Interpretation des IS verbietet der Islam nicht nur Zinsen, sondern erlaubt zudem nur Geld, das einen intrinsischen Wert besitzt – vorzugsweise Gold. Mit der Einführung von Papiergeld, spätestens aber mit der Aufhebung des Goldstandards, wird dieses Gebot verletzt. Das globale Finanzsystem ist somit in doppelter, in politischer wie in religiöser, Weise vom Bösen geleitet.

Um dies zu belegen, geht RETURN OF THE GOLD DINAR zeitlich weit zurück und erklärt, fast schon im Stil eines Schulfernseh-Beitrags, wie es zur Erfindung des Geldes kam. Diese Erfindung wird als große – arabische – Kulturleistung gewürdigt, die ihren Abschluss mit Mohammed findet, der den bereits gebräuchlichen byzantinischen Gold-Dinar als Leitwährung übernimmt. Im Großen und Ganzen sind diese Ausführungen zwar historisch korrekt, allerdings verzichtet der Film bezeichnenderweise auf genaue Datierungen und erweckt so den Eindruck, dass auch der später eingeführt arabische Gold-Dinar, der im Verlauf der islamischen Expansion zur weltweit wichtigsten Goldwährung wurde, direkt auf Mohammed zurückgehe. Tatsächlich kam diese Münze, die für den IS das eigentliche Vorbild darstellt, aber erst rund sechzig Jahre nach Mohammeds Tod in Umlauf (Miles 2012, Gignoux/Bates 2011). Diese Vagheit dürfte kein Zufall sein, denn die Epoche von Medina ist in der Argumentation von RETURN OF THE GOLD DINAR auch der Moment, in dem mit dem Gold-Dinar das von Gott gewollte Währungssystem etabliert wird. Die Einführung dieser Währung durch den IS ist somit ein weiterer Baustein in der Wiederherstellung der prophetischen Utopie. Alles, was seit diesem im doppelten Sinne Goldenen Zeitalter geschah – die Erfindung des Papiergelds, die Aufhebung des Goldstandards und schließlich ein weitgehend digitalisiertes und damit gänzlich immaterielles Finanzsystem –, ist Sünde und Niedergang. Ein Niedergang, der nun, da das Kalifat wieder «echte» Dinare prägt, ein Ende hat.

59 Eine weitere inhaltliche Differenz wird bei einem anderen Thema offenbar: Während RETURN OF THE GOLD DINAR das Attentat vom 11. September triumphal für sich beansprucht, zieht Joseph in ZEITGEIST: THE MOVIE die offizielle Erklärung in Zweifel.



34a-f Der neue Gold-Dinar

Nachdem die fünf Münzen, die der IS eingeführt hat, mit genauen Angaben zu Gewicht, Reinheit und Aussehen vorgestellt wurden (Abb. 34a), folgt eine längere Sequenz, in der ein IS-Kämpfer Männer auf der Straße anspricht und sie fragt, was sie von der neuen Währung halten. Natürlich sind alle von den Münzen begeistert, und schon bald sind keine Statements zu hören, sondern nur noch ein Naschid auf der Tonspur, während im Bild Groß und Klein – aber keine Frauen – mit dem Goldstück um die Wette strahlen (Abb. 34b-d).

Der Gold-Dinar ist eine Waffe, mit der der IS das korrupte und längst marode Petro-Dollar-System zum Einsturz bringen wird. Anders als beim Venus Project wird Geld nicht abgeschafft, sondern durch besseres Geld ersetzt. Eine heikle Argumentation, denn trotz Zinsverbot bewegt sich das Kalifat damit nach wie vor in einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung. Um deutlich zu machen, dass es trotz allem um höhere Dinge geht, schließt der Film mit einem IS-Kämpfer, der mit Emphase erklärt, die Miliz führe ihren Krieg nicht etwa für Reichtum oder das Land, sondern einzig für

Allah und gegen die Ungläubigen (*Abb. 34e–f*). Und dieser Kampf kann nur durch Opfer gewonnen werden.

Der Epilog des Films unterstreicht diese Botschaft: Er besteht aus einem der üblichen Zusammenschnitte von Kampfhandlungen, dieses Mal aber mit einem englischsprachigen Naschid unterlegt, der die bereits erwähnte Zeile «We are men that love death just as you love your life» enthält. Welcher Stellenwert diesem Lied zukommt, lässt sich daran ermessen, dass der Text zusätzlich groß im Bild eingeblendet wird und dass der IS diese Schlusssequenz auch als eigenständigen Videoclip verbreitet hat.

Gemäß Winters Auswertung überwiegen utopische Motive in der IS-Propaganda, während Brutalität und Krieg deutlich seltener vorkommen. Diesen Befund kann ich nicht ohne Weiteres nachvollziehen; zweifellos hat Winter ein viel umfangreicheres Korpus ausgewertet als ich, und es ist auch möglich, dass die Filme des IS thematisch anders aufgebaut sind als dessen übriges Propaganda-Material. Unter den von mir untersuchten Videos gibt es aber nur wenige Beispiele, die ganz ohne gewalttätige Bilder auskommen. *HEALTH SERVICES IN THE ISLAMIC STATE* und *THE ISLAMIC POLICE IN THE CITY OF SIRT* konzentrieren sich auf ihre titelgebenden Themen und inszenieren die Normalität des Kalifats; in meinem Korpus stellen diese Filme aber eine Ausnahme dar.

Die Utopie, die in den IS-Filmen sichtbar wird, ist eine inhärent gewalttätige. Die Darstellung des funktionierenden Staates, der glücklich spielenden Kinder oder der Männer, die begeistert vom Leben im Kalifat berichten, wird fast ausnahmslos von Kriegsbildern flankiert. So vielfältig die utopische Tradition auch ist, explizit kriegerische Entwürfe sind rar gesät. Man kann der klassischen Utopie vorwerfen, sie unterschläge meist, dass der Aufbau der utopischen Gesellschaft fast unweigerlich die Beseitigung von unangepassten Störenfrieden voraussetzt. Auch kann sich die Utopie sehr rabiat zeigen, wenn es gilt, die eigene Ordnung zu verteidigen. Doch ist Gewalt in der utopischen Tradition fast durchgängig negativ konnotiert und immer durch ein höheres Ziel – die Herstellung eines dauerhaften Friedens – gerechtfertigt.⁶⁰ Der kriegerische Charakter der IS-Filme ist dagegen anders motiviert. Wie der Naschid am Ende von *RETURN OF THE GOLD DINAR* deutlich macht, geht es dem IS nicht nur darum, die Grenzen des Staates zu sichern und diesen gegen Angreifer zu verteidigen. Höchstes Ziel ist der Märtyrertod im Kampf gegen die Ungläubigen. Daneben verblasst der mühsam erkämpfte Staat mit seiner göttlichen Ordnung.

60 Eine Ausnahme stellt Robert A. Heinleins Roman *Starship Troopers* (1959) dar, der als eine auf Gewalt basierende Utopie gelesen werden kann; siehe Spiegel (2018).

Dieser Widerspruch hat seinen Ursprung in der hybriden Natur des Kalifats, das gleichzeitig diesseitiges Staatswesen und eschatologisches Versprechen sein will. Erst der unmittelbar bevorstehende Jüngste Tag berechtigt den IS überhaupt dazu, im Hier und Jetzt ein Kalifat zu errichten, aber mit dem nahenden Ende der Zeit werden alle weltlichen Einrichtungen auch wieder hinfällig. Die Utopie ist sowohl gegenwärtig als auch jenseitig, sie ist – in einem ganz anderen Sinne als die übrigen Zeitutopien – in einer Nicht-Zeit angesiedelt.

Inwieweit kann das Kalifat, wie es in den IS-Filmen erscheint, nun als Utopie gelten? Die Filme entwerfen eine bessere Welt als Alternative zur degenerierten Gegenwart und beschreiben sie ausführlich. In der Summe folgen die Produktionen des IS somit der von Schödlerle beschriebenen Struktur. Doch gibt es auch mehrere wichtige Punkte, die dem klassischen Modell widersprechen oder auf jeden Fall untypisch sind. Zur zweiten Kategorie gehören die Gewalttätigkeit sowie die grundsätzliche ideologische Ausrichtung. Obwohl nicht alle Utopien politisch links stehen oder zumindest mit einem progressiven Anspruch auftreten, dominiert diese Richtung in der Geschichte des Genres. Das Kalifat entspricht diesbezüglich zweifellos nicht dem Hauptstrang der utopischen Tradition. Dass der IS eine rückwärtsgewandte, menschenverachtende Ideologie vertritt, scheint mir aber noch kein genügend starkes Argument, um das Kalifat nicht als Utopie zu verstehen. Wichtiger ist die Überlagerung von politischer und heilsgeschichtlicher Mission. Indem der IS ein Projekt verfolgt, bei dem in letzter Konsequenz der jenseitige Aspekt den diesseitigen überlagert, verabschiedet er sich von einem zentralen utopischen Prinzip.

Komplizierter gestaltet sich die Antwort auf die Frage, ob man bei einem real existierenden Gebilde wie dem Kalifat überhaupt von einer Utopie sprechen kann. Der utopische Gegenentwurf zeichnet sich normalerweise gerade dadurch aus, dass er (noch) nicht Realität ist. Viele der IS-Filme betonen dagegen, dass es sich beim Kalifat um ein funktionierendes staatliches Gebilde handelt. Diese Rhetorik findet sich auch in *LAND OF PROMISE* (1935) und ist wohl insgesamt für die in diesem Kapitel untersuchte Form utopischer Propaganda typisch. Die Grenze zwischen den tatsächlichen Erfolgen des Regimes und den Zielen, die es noch zu erreichen gilt, wird bewusst aufgeweicht. Eigentlich ist die bessere Zeit bereits da, es braucht nur noch eine letzte große Anstrengung, damit sie definitiv Wirklichkeit wird.

Im direkten Vergleich steht bei *LAND OF PROMISE* (1935) das Moment des Aufbaus mehr im Vordergrund als in den IS-Filmen. Der jüdische Staat, der zu diesem Zeitpunkt noch kein staatliches Gebilde im recht-

lichen Sinn darstellt, ist ein Staat im Werden. Sichtbar wird dies nicht zuletzt in den zahlreichen Szenen, in denen jüdische Arbeiterinnen und Arbeiter Straßen bauen, Häuser errichten und den Boden bearbeiten. In den IS-Videos finden sich kaum solche Bilder. Das Kalifat muss und wird zwar noch weiter wachsen, es erscheint aber schon als vollwertiger Staat.

Es liegt im Wesen von Propaganda, dass die Filme mit einem dokumentarischen Anspruch auftreten, dass wir als Zuschauer aber kaum abschätzen können, ob das Gezeigte der Wahrheit entspricht. Ist das Leben im Kibbuz tatsächlich derart erfüllend, wie es *LAND OF PROMISE* (1935) glauben machen will, arbeiten die Krankenhäuser im Kalifat wirklich so effizient? Wir wissen es nicht. Dass die Filme im Zweifelsfall die positiven Seiten herauskehren, ist nicht erstaunlich; wie flexibel das Verhältnis zur Wahrheit ist, lässt sich im Einzelfall nur schwer ausfindig machen. So hat der IS die Einführung des Gold-Dinars im November 2014 online zwar groß angekündigt, nach den mir zur Verfügung stehenden Quellen war die neue Währung aber nie flächendeckend im Einsatz (Kraidy 2018: 46). Wenn *RETURN OF THE GOLD DINAR* den Eindruck erweckt, dass bereits im ganzen Kalifat mit den Goldmünzen bezahlt wird, beschreibt der Film somit einen utopischen Zustand, deklariert diesen aber nicht als solchen.

Die beiden wichtigsten Punkte, die dagegen sprechen, das Kalifat als klassische Utopie zu verstehen, die jenseitige Ausrichtung sowie die Tatsache, dass der gezeigte Gegenentwurf real ist, rücken den IS in die Nähe der Mannheim'schen Utopiekonzeption. Wie in *Kapitel 6.1* ausgeführt, ist für Mannheim die historische Konkretisierung der Utopie ausschlaggebend, eine heilsgeschichtliche Ausrichtung ändert daran nichts. Folgt man seinem Ansatz, würden Nationalsozialismus und IS ihre utopische Qualität dadurch beweisen, dass sie es nicht bei abstrakten Planspielen beließen, sondern als reale geschichtswirksame Größen Wirklichkeit wurden. Erst ihre Realisierung qualifiziere sie im Nachhinein als Utopie. In dieser Perspektive erscheint das Kalifat als geradezu idealtypische Utopie; allerdings treten damit auch die Differenzen zum klassischen Modell deutlich zutage.

*

Vergleicht man die in diesem Kapitel behandelten Beispiele, so fällt auf, wie oft die bevorstehende bessere Ordnung durch einen Rückbezug auf einen vergangenen mythischen Idealzustand gerechtfertigt wird. Für die klassische Utopie ist diese Form des geschichtlichen Rückgriffs eher un-

üblich. Normalerweise macht die utopische Herrscherin reinen Tisch und entledigt sich des unnützen gesellschaftlichen Ballasts, der sich über die Jahrhunderte angesammelt hat. Dies gilt schon für die *Utopia* und erst recht für Utopien, die ab Ende des 18. Jahrhunderts entstehen und in ihrer großen Mehrheit von Fortschrittsbegeisterung geprägt sind. Unter den hier diskutierten Propagandafilmen können einzig die sowjetischen Produktionen für sich in Anspruch nehmen, in ähnlich vorbehaltloser Weise nach vorne zu schauen. NS-Produktionen, zionistische Propagandafilme und IS-Videos haben dagegen bei allen Unterschieden gemeinsam, dass der entstehende neue Staat immer auch die Wiederherstellung vergangener Größe bedeutet und der Rückbezug auf diese stets eine mehr oder weniger ausgeprägte religiöse Note besitzt.

Wenn es um den tatsächlichen Entwurf der altneuen Gesellschaft geht, beschreiten die drei Ideologien bei aller rhetorischen Ähnlichkeit getrennte Wege. So präsentiert die quasi-religiöse Rhetorik in *LAND OF PROMISE* (1935) sein mag – es bleibt im Wesentlichen bei der Rhetorik. Mit dem biblischen Zion hat die im Film gezeigte jüdische Heimstätte kaum etwas gemein. Bei den NS-Filmen wiederum erscheint fast alles diffus; das in Anspruch genommene Germanentum ist ebenso formlos und unkonkret wie die neue nationalsozialistische Gesellschaft. Als eigentümlicher Zwitter erweist sich schließlich die Vision des IS, die Gesellschaftsideal und religiöse Endzeit zu einer widersprüchlichen Einheit verschmelzen will.

Obwohl IS-Filme wie *THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH* oder *RETURN OF THE GOLD DINAR* in verschiedener Hinsicht dem Modell Schölderles entsprechen, weichen sie andernorts markant von diesem ab. Die Utopie beschreibt eine bessere Gesellschaft, die in dieser Welt realisiert werden kann, und nicht ein transzendentes Modell. Utopisch im engeren Sinne können religiös grundierte Staatsentwürfe deshalb nur werden, wenn sie wie die zionistischen Utopien ihren religiösen Charakter bis zu einem gewissen Grad abstreifen, wenn sie zu einem säkularen Modell werden.

Gemeinsam ist allen diskutierten Beispielen die Gegenüberstellung von negativem Ist-Zustand und der Aussicht auf Verbesserung. Sei es die zu modernisierende Sowjetunion, das von Arbeitslosigkeit und Wirtschaftskrise geschüttelte Deutschland, das Leid der Juden oder die Gottlosigkeit der nicht-muslimischen Welt – die Filme treten alle mit dem Versprechen an, einen bestimmten Mangel zu beheben. Wie ausführlich dieser Mangel dargestellt wird, variiert stark. *LAND OF PROMISE* (1935) verbringt so gut wie keine Zeit mit der Judennot, während *RETURN OF THE GOLD DINAR* die teuflische Niedertracht des globalen Finanzsystems in aller Ausführlichkeit beschreibt. Dass Propaganda häufig mit einer mehr oder weniger expliziten Gegenüberstellung von misslicher Vergangenheit und prächtiger Zukunft

arbeitet, ist nicht erstaunlich, schließlich zielt sie immer darauf ab, das Publikum davon zu überzeugen, dass es unter dem propagierten Regime besser werden wird (respektive schon besser ist).

In ZEITGEIST: ADDENDUM treten eine Reihe utopischer Topoi wie Rationalität, Abschaffung des Geldes, zentrale Organisation der Güter oder Reduktion der Gesetze praktisch in Reinform auf. Für die in diesem Kapitel untersuchten Filme gilt das nicht. Gemeineigentum und Geldlosigkeit gibt es nur im Kibbuz, alle übrigen präsentierten Gesellschaftsentwürfe folgen weitgehend der bestehenden Ordnung. Rationalität wird zwar stets betont, etwa, wenn moderne Fabriken und landwirtschaftliche Maschinen gezeigt werden, und selbst die «prophetic methodology» des IS tritt mit dem Anspruch an, nicht nur ein gottgefälligeres, sondern auch ein besser organisiertes Leben zu ermöglichen. Den supereffizienten Staat der klassischen Utopie, der mit wenigen allgemein verständlichen Gesetzen auskommt und in dem jede Bürgerin dank optimaler Erziehung von sich aus stets vernünftig handelt, verspricht aber nur ZEITGEIST: ADDENDUM. So extrem der IS in mancher Hinsicht ist, wenn THE STRUCTURE OF THE KHALIFAH all die Ministerien und Ämter des Kalifats vorstellt, zeigt er kein radikales Gegenbild und verzichtet auch auf endzeitliche Visionen, stattdessen hebt er seine Gewöhnlichkeit hervor. Nicht anders im jüdischen Palästina von LAND OF PROMISE (1935): Außerhalb des Kibbuz entsteht ein Gemeinwesen, dessen Versprechen gerade darin liegt, dass es alle Annehmlichkeiten westlicher Staaten bietet.

Wie in *Kapitel 4.3* festgehalten, tritt Propaganda oft mit einem dokumentarischem Anspruch auf. Das Gezeigte soll nicht einseitig und tendenziös erscheinen, sondern präsentiert sich als vermeintlich objektive Darstellung der Wirklichkeit. Durch diese Faktualisierung erscheint die versprochene Utopie immer schon als Realität – wenigstens fast. Ganz realisiert kann sie noch nicht sein, sonst hätte das Regime seine Aufgabe ja bereits erfüllt und könnte wieder abtreten. Obwohl die in *Kapitel 5* diskutierten defa-futurum-Produktionen keine klassischen Propagandafilme sind und sich sowohl konzeptionell als auch formal von den in diesem Kapitel behandelten Filmen unterscheiden, weisen sie in ihrer zeitlichen Konstitution Gemeinsamkeiten auf. LIEBE 2002 und die WERKSTATT-ZUKUNFT-Filme sind zwar weniger um eine Faktualisierung der Zukunft bemüht, gute Gegenwart und noch bessere Zukunft fallen aber ebenfalls fast zusammen. Die kommende lichte Zeit liegt in unmittelbarer Reichweite und steht der Gegenwart damit entschieden näher als in einer typischen Zeitutopie, die meist über einen zeitlichen Sicherheitsabstand verfügt, der ihre mitunter großen Sprünge plausibler machen soll. Dies dürfte ebenfalls eine Folge der propagandistischen Funktion der Filme sein: Die Versprechen des Re-

gimes betreffen nicht einen fernen Tag, sondern sind zum Greifen nah, die Zukunft ragt bereits in die Gegenwart hinein.

Propagandafilme mögen die Realität verklären und Unliebsames ausblenden, aber sie dürfen, wenn sie einigermaßen glaubwürdig bleiben wollen, den Boden der Tatsachen nicht vollständig verlassen. Zweifellos wird in den in diesem Kapitel behandelten Filmen vieles geschönt, aber die Freiheit eines Jacque Fresco, der schwimmende Städte, Einschienenbahnen und Flugobjekte entwirft, ohne sich dabei um deren Realisierbarkeit zu kümmern, nimmt sich keiner. Der zeitliche Schwebezustand der utopischen Propaganda, der Gegenwart und Zukunft ineinander überführt, hat auch zur Folge, dass die Utopie nicht zu weit fortgeschritten sein darf, wenn sie in der Form eines Propagandafilms auftritt.

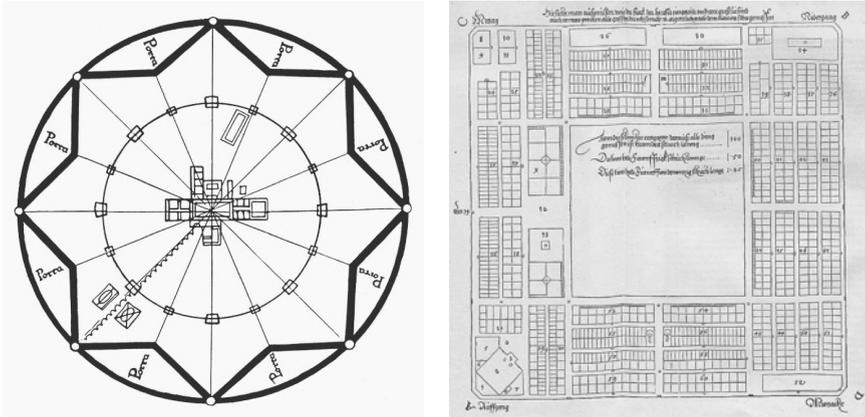
7 Stadtutopien

Die Geschichte der Stadtplanung ist auf vielfältige Weise mit derjenigen der Utopie verbunden. Bereits Morus' Utopier leben in insgesamt 54 Städten, die alle den gleichen quadratischen Grundriss aufweisen und sich auch sonst kaum unterscheiden. Mit der Idee der geplanten, geometrisch gleichmäßigen Stadt greift Morus ein Thema auf, das zu diesem Zeitpunkt schon seit rund einem halben Jahrhundert diskutiert wird. Von zahlreichen Künstlern und Architekten der Renaissance – darunter Filarete, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer und Fra Giocondo – sind Idealstadt-Entwürfe überliefert, die sich durch Symmetrie und geometrische Präzision auszeichnen (Abb. 35a–b).¹

Obwohl die zu Morus' Lebzeiten veröffentlichten Ausgaben der *Utopia* auf Stadtpläne und anderen Skizzen, wie sie in späteren Utopien zu finden sind, verzichten,² ist der Einfluss der Renaissance-Idealstädte auf seine Stadtkonzeption unverkennbar. In Campanellas *Civitas Solis*, einem der frühesten Nachfolger Morus', tritt diese Tradition dann noch deutlicher zutage. Campanella kommt zwar ganz ohne Illustrationen aus, anders als Morus beschreibt er aber eine reine Stadtutopie und übernimmt mit der Kreisform ein Gestaltungsprinzip, das in zahlreichen Idealstädten zu finden ist.

Für Gerd de Bruyn «ist die Geistesgeschichte der Stadtplanung zugleich eine Geschichte des utopischen und des frühen soziologischen Denkens» (1996: 7). Während Idealstadt und (literarische) Utopie für ihn mehr oder weniger fließend ineinander übergehen, trennen andere Autorinnen die beiden Begriffe klar voneinander. Karl R. Kegler etwa versteht Utopien als «*Gegenentwürfe* zu bestehenden Verhältnissen, Idealstädte hingegen sind die *ideale Repräsentation* zeitspezifischer Kultur- und Herrschaftsverhältnisse» (2004: 18). Kritisiert die Utopie

- 1 Siehe zu den Beziehungen zwischen den Idealstädten und den literarischen Utopien der Renaissance Seng (2003: insbesondere 159–184), Rowe (1998: 209 f.), Jonas (2015: 85–109). Siehe allgemein zur Beziehung von Architektur und Utopie Coleman (2005, 2011).
- 2 Helen Rosenau weist darauf hin, dass die Illustration der *Utopia*-Erstausgabe bei der Darstellung der Stadt hinter die Entwürfe der Renaissance-Künstler zurückfällt: «the woodcut accompanying the first edition of 1516 remains in the medieval tradition so far as architecture is concerned: the buildings are Gothic, and only the irregular outline of the island which should be a crescent, shows a vague relationship to the text [...]. This illustrates how far More's taste was not only in advance of his time, but also of his illustrator and publisher» (2007: 55).



35a-b Idealstadt-Entwürfe von Filarete (l.) und Albrecht Dürer

die bestehende Ordnung, ist die Idealstadt deren kondensierter Ausdruck.³

Wie immer man das Verhältnis zwischen den beiden Formen sieht – dass Stadtplanung und Utopie viele Berührungspunkte aufweisen, ist nicht weiter erstaunlich, haben doch beide das Ziel, das menschliche Zusammenleben zu organisieren. Zwar steht bei der Stadtplanung die räumliche Aufteilung und bei der Utopie die Regelung durch Gesetze und Institutionen im Vordergrund, doch diese Bereiche gehen an einem bestimmten Punkt ineinander über. Wer den optimalen Staat errichten will, beschränkt sich meist nicht auf abstrakte Regeln, sondern stellt auch Überlegungen dazu an, wie sich dieser Staat physisch manifestieren wird. Die Planung einer Stadt oder auch nur eines Stadtteils wiederum muss immer von Annahmen ausgehen, wie sich deren Einwohnerinnen dereinst verhalten werden, oder häufig: Wie sie sich verhalten sollen.

Utopie und Stadtplanung stehen sich somit konzeptuell nahe und überschneiden sich historisch immer wieder.⁴ Allerdings ist nicht jede Planstadt in dem Sinne utopisch, dass sie soziale Missstände beheben soll.

3 Ruth Eaton folgt mit ihrer Unterscheidung zwischen *reaktiven* und *proaktiven* Idealstädten einem ähnlichen Ansatz. Erstere «reflect an established social order» (2001: 12), Letztere dagegen «is intended to provoke and accomodate a society which is either as yet unconceived, in gestation or even in the pangs of birth, still rich with the dynamism and enthusiasm of the revolutionary momentum, young enough to be utopian» (ebd.). Hanno-Walter Kruft wiederum versteht Idealstädte als «realisierte Städte [...], denen eine Staats- oder Sozialutopie zugrundeliegt» (1989: 10); da Utopien für ihn aber nicht-realiserbare Gegenbilder darstellen, können Idealstädte nur als Annäherungen existieren. Siehe auch Seng/Saage (2012: 10 f.).

4 Siehe dazu neben de Bruyn (1996) und Seng (2003) auch Rosenau (2007), Jonas (2015).

Militärische oder wirtschaftliche Überlegungen, aber auch der Wunsch nach repräsentativen Bauten sind ebenfalls oft Ursache für radikale städtebauliche Neukonzeptionen; tatsächlich sind die Mehrheit der realisierten Planstädte Festungs- oder Residenzstädte (Kegler 2004: 20). Die riesigen Industriestädte der Sowjetunion, Hitlers Germania-Pläne sowie Lúcio Costas und Oscar Niemeyers Brasília-Projekt können alle als unterschiedlich gelagerte Ausprägungen der Idealstadt-Idee verstanden werden.

Im vorangegangenen Kapitel war mit *DAS WORT AUS STEIN* von einem Film die Rede, der städtebauliche Visionen zum Thema hat. Die darin gezeigten Modelle und Pläne sind durchaus im Kontext von Ideal- und Planstädten anzusiedeln, der Film selbst ist allerdings, wie schon ausgeführt, nicht utopisch, da er es bei der Präsentation der Bauten belässt, aber keine Angaben dazu macht, wie diese genutzt werden sollen und welche Missstände sie beheben. Anders die drei Beispiele, die ich im Folgenden behandeln werde. *THE CITY* (Ralph Steiner/Willard Van Dyke, US 1939) ^[1], *To NEW HORIZONS* (General Motors/Jam Handy Organization, US 1940) ^[2] und *THE EPCOT FILM* (Arthur J. Vitarelli, US 1967) ^[3] sind in unterschiedlichen Kontexten entstanden, und insbesondere ihr normativer Anspruch ist verschieden stark ausgeprägt; in jedem der Filme wird aber die Vision einer neuen Stadt entworfen, einer Stadt, in der Menschen ein besseres Leben führen sollen.

Die drei Filme sind alle älteren Datums, selbst der jüngste, *THE EPCOT FILM*, ist über fünfzig Jahre alt. Dass ich mich auf diese Beispiele konzentriere, bedeutet nicht, dass seither keine filmischen Idealstadt-Entwürfe produziert worden wären. Meine Auswahl hängt damit zusammen, dass die drei Filme bei allen Unterschieden zumindest indirekt in Beziehung zueinander stehen. Sie setzen sich mit den gleichen Fragen und Konzepten auseinander und erzählen in der Summe eine alternative Geschichte der Stadtplanung in den USA.

In meinen Ausführungen zu den mit den Filmen verbundenen städtebaulichen Diskursen beschränke ich mich auf drei Konzepte, jene von Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright und Le Corbusier.⁵ Diese drei sehr gegensätzlichen Stadtmodelle, die alle von einem utopischen Impetus getragen werden, gehören zu den einflussreichsten des 20. Jahrhunderts.

5 Siehe dazu Robert Fishmans Standardwerk *Urban Utopias in the Twentieth Century*, das mir als Grundlage dient.

7.1 THE CITY

THE CITY gilt als Klassiker des frühen Dokumentarfilms; in vielen Filmgeschichten wird er zusammen mit Produktionen wie THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS (Pare Lorentz, US 1936)  , der im gleichen Umfeld entstanden ist, als Beginn einer eigenständigen sozial engagierten und formal innovativen US-amerikanischen Dokumentarfilm-Tradition angeführt (Ellis/McLane 2005: 77–104, Wolfe 2016). Der Film, der 1939 an der New Yorker Weltausstellung Premiere feierte (→ Kapitel 7.2), stieß beim Publikum auf großen Anklang und gilt als einer der meist gesehene Dokumentarfilme der 1930er- und 1940er-Jahre.

Bill Nichols führt THE CITY als Beispiel für eine bei Dokumentarfilmen oft zu beobachtende erzählerische Struktur an, die er als «problem solving» (2010: 21) bezeichnet; ein – meist gesellschaftliches – Problem wird benannt, analysiert und schließlich gelöst. Dieses rhetorische Muster etabliert THE CITY bereits in einer Texteinblendung, die unmittelbar auf die Anfangstitel folgt: «Year by year our cities grow more complex and less fit for living. The age of rebuilding is here. We must remould our old cities and build new communities better suited to our needs».

Bevor der Film näher auf das Problem eingeht, zeigt er eine Welt, die (noch) nicht mit den negativen Folgen der Verstädterung zu kämpfen hat. Wir sehen, die ersten vier Minuten noch ganz ohne Off-Kommentar, idyllische Bilder ländlichen Lebens in einem weitgehend vorindustriellen New-England-Städtlein. Malerische Häuser, eine Mühle am Wasser, Kinder, die in einem Teich baden, ein Bauer, der mit seinem Pferdeharnisch in den Ort fährt, eine Frau an einem mechanischen Webstuhl, ein Korbflechter, Männer, die mit Sensen eine Wiese mähen – kurz, ein intaktes traditionelles Gemeinwesen, in dem alles seinen gemessenen Gang geht (Abb. 36a–f). Die Menschen sind hier noch nicht von ihrer Arbeit entfremdet, wie auch der Kommentar betont: «We work from sun to dark. If you can call just work a job that helps make a body feel at peace while doing it. Or hum a bit with pleasure when it's done.» Es herrscht «lasting harmony between the soil and what we build or planted there».

Doch diese Harmonie ist akut bedroht. Von den Bildern eines Schmieds, der ein glühendes Stück Metall bearbeitet, schneidet der Film zu Aufnahmen eines modernen Stahlwerks. Mit dem Wechsel des Schauplatzes ändert sich auch die Musik (die vom modernistischen Komponisten Aaron Copland stammt). Auf freundlich-beruhigende Klänge folgt treibende Musik voller Dramatik. Die Voice-over, die zuvor noch von getragener Melancholie war, wird ebenfalls hektisch. Zu Aufnahmen von qualmen-



36a-f Das dörfliche New-England-Städtlein am Beginn von *THE CITY*

den Schornsteinen erklingt ein impressionistisches Stakkato, das an den Montage-Stil von John Dos Passos' *U.S.A.*-Trilogie (1930–1936) erinnert (Gillette 2010: 51):

Machines. Inventions. Power. Black out the past. Forget the quiet cities. Bring in the steam and steel. The iron men. The giants. Open the throttle. All aboard. The promised land. Pillars of smoke by day, pillars of fire by night. Pillars of progress. Machines to make machines. Production to expand production. There's wood and wheat and kitchen sinks and calico. All ready-made in tons and carload lots. And offered tens, thousands, millions – millions! Faster and faster. Better and better.



37a-f Die Stadt als menschenfeindliche Zone

Trotz Warenüberfluss ist der Lebensstandard keineswegs für alle höher. Im Gegenteil: Menschen leben in dicht gedrängten schäbigen Häusern, dem ständigen Qualm der Fabriken ausgesetzt; Kinder mit ernster Miene und verdreckten Gesichtern riskieren ihr Leben beim Überqueren von Bahn-
gleisen. Im Zentrum der Stadt sieht es nicht besser aus: Bedrohlich ragen die Hochhäuser in den Himmel, und dazwischen hetzen Menschenmassen von einem Ort zum nächsten. Die Arbeit in der Metropole – anonym und entmenschlicht. Dutzende von Sekretärinnen tippen im Großraumbüro maschinengleich im Takt. Die überfüllten Straßen sind für die Kinder, die

zwischen Abfall und im Straßengraben spielen müssen, mindestens so gefährlich wie zuvor der Zug (*Abb. 37a–d*).

Folgte im Dorf alles einem gemäßigten natürlichen Rhythmus, ist man in der Großstadt ständig auf Trab. Der lieblos zubereite Schnellimbiss wird heruntergeschlungen, für Muße und Genuss bleibt keine Zeit (*Abb. 37e–f*). Obwohl man beim Überqueren der Straßen sein Leben aufs Spiel setzt, ist im Auto kein Fortkommen – der Verkehr ist zu dicht. Das gleiche Bild am Wochenende: Nun wälzt sich die Blechlawine aus der Stadt ins Freie, das Ergebnis ist einmal mehr Stau oder sind, noch schlimmer, schwere Unfälle. Am Ende mündet die ganze Hektik in Stillstand.

In den ersten beiden Teilen ähnelt die argumentative Struktur von *THE CITY* jener von *BLUT UND BODEN* (→ S. 218 f.): Das idyllische Landleben wird mit der Hektik der chaotischen und lebensfeindlichen Metropole kontrastiert. Obwohl sich die beiden Filme mit dem gleichen Problem auseinandersetzen, könnten ihre Lösungen kaum unterschiedlicher ausfallen. Der NS-Film bietet als Ausweg die Erschließung der Ostgebiete und eine Rückkehr zu wahren deutschen Werten an, bleibt aber vage, wie diese ‚Lösung‘ umgesetzt werden soll. *THE CITY* dagegen ist bei aller Kritik an den Auswüchsen von Industrialisierung und Kapitalismus keineswegs fortschrittsfeindlich. Das traditionelle Dorf mag als Ideal dienen, es repräsentiert aber unmissverständlich die Vergangenheit, zu der kein Weg zurück führt. Vielmehr muss es darum gehen, sich diesem Ideal wieder anzunähern, in dem man den Fortschritt in die richtigen Bahnen lenkt und die Errungenschaften von Wissenschaft und Technik klug einsetzt. Dies wird zu Beginn des dritten Teils deutlich: Zu sehen sind ein Staudamm, Flugzeuge und ein moderner Zug. Diese Höhepunkte technischer Meisterschaft signalisieren, dass sich der Fortschritt durchaus sinnvoll nutzen lässt. Entsprechend der Off-Kommentar: «Science takes flight at last for human goals. This new age builds a better kind of city. Close to the soil once more. As moulded to our human wants as planes are shaped for speed new cities take form. Green cities».

Die restlichen neun Minuten widmet *THE CITY* diesen grünen Städten. Eine Luftaufnahme zeigt eine von Bäumen umfasste Siedlung. Der Wald sorgt für eine natürliche Grenze, die ein wildes Wuchern der Stadt verhindert. Innerhalb des besiedelten Gebiets herrscht Ordnung und Übersicht. Die Fabrikanlagen sind räumlich von den Wohngebieten getrennt, aber gut mit Auto, Zug, Fahrrad oder sogar zu Fuß erreichbar. «People can even walk to work and have their lunch at home sometimes». Die Häuser sind hell und modern und verfügen über Kühlschränke und Radio sowie eine Gemeinschaftswaschküche mit elektrischer Waschmaschine. Fröhliche



38a-d Ein besseres Leben in der Gartenstadt

Kinder lernen in modernen Schulen, spielen in großzügigen Parkanlagen und baden im nahe gelegenen Fluss (Abb. 38a-d).

Obwohl es sich um eine moderne elektrifizierte Siedlung handelt, hat diese Grünstadt mehr mit der New-England-Kleinstadt vom Anfang gemein als mit dem Großstadt-Moloch des Mittelteils. Um dies zu unterstreichen, etabliert der Film zahlreiche Parallelen zwischen dem ersten und dem dritten Teil. Während die Metropole als Ort erscheint, aus dem jegliche Natur verbannt wurde, in dem der Himmel durch Rauch verdunkelt ist und wo vereinzelte Gestalten ihre Aktivitäten alleine verrichten, dominieren zu Beginn und am Ende des Films Aufnahmen mit Wäldern, Grünflächen und Flüssen sowie Szenen, in denen Menschen unter freiem Himmel miteinander agieren. Die unterschiedlichen Lebensweisen spiegeln sich auch im Schnittrhythmus wider: Im Mittelteil ist er schnell und evoziert Hektik. Es existiert keine Kontinuität zwischen den verschiedenen Schauplätzen, die Stadt erscheint als fragmentierter, chaotischer Raum. Vorher und nachher ist das Tempo dagegen spürbar langsamer und man erhält den Eindruck eines überschaubaren Ortes (Keil 1998: 128–131).

Nachdem der Film die Lösung des Stadtproblems präsentiert hat, stellt er abschließend die Alternativen noch einmal einander gegenüber. Bilder

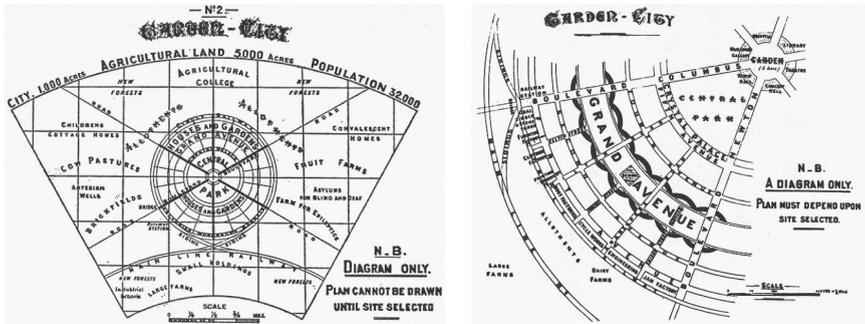
der hellen Stadt im Grünen wechseln mit Aufnahmen des Großstadtlums ab. Der Off-Kommentar fordert das Publikum auf, zwischen den beiden Möglichkeiten zu wählen:

You take your choice. Each one is real, each one is possible. Order has come. Order and life together. We got the skill, we found a way. We built the cities. All that we know about machines and soils and raw materials and human ways of living is waiting. We can reproduce the pattern and better it a thousand times. It's here, the new city. Ready to serve a better age. You and and your children – the choice is yours.

Die ‹grüne Stadt›, die der Film propagiert, ist eine Weiterentwicklung von Ebenezer Howards *Garden City*. Howard, ein englischer Parlamentssteno-graph ohne professionellen Hintergrund in Architektur und Stadtplanung, reagierte mit der Idee der Gartenstadt Ende des 19. Jahrhunderts auf das von vielen Zeitgenossen konstatierte Problem der rasant wachsenden Großstadt – in seinem Fall London –, die Scharen von unqualifizierten Arbeiterinnen anzog, die in elenden Verhältnissen leben mussten. Katastrophale hygienische Verhältnisse, dreckige Luft, extrem beengter Wohnraum und schlechte Bezahlung führten zu Krankheit, Kriminalität und sozialen Unruhen. Howard stand politisch den Sozialisten nahe und war in seinen Überlegungen ursprünglich stark von *Looking Backward* beeinflusst. Seine ersten stadtplanerischen Überlegungen entstanden aus dem Wunsch heraus, Bellamys Ideen in England in kleinem Maßstab umzusetzen und auf ihre Tauglichkeit hin zu testen. Beim Versuch, das von Bellamy propagierte System zu konkretisieren und auf englische Verhältnisse zu adaptieren, entfernte Howard sich aber zusehends von diesem. Insbesondere die Idee einer einzigen zentralen Institution zur Produktion und Distribution der Güter – bei Bellamy *Industrial Army* genannt –, sagte Howard nicht zu. «For Howard shared the Radical mistrust of all concentration of power, whereas Bellamy made centralization the key to his reforms» (Fishman 1977: 34).⁶

Howard suchte den Ausgleich – zwischen Stadt und Land, Kapitalismus und Sozialismus, Individualität und Gemeinschaft, Naturwissenschaft und Religion sowie zwischen dem Bottom-up-Ansatz der utopischen Kommune und dem Top-down-Vorgehen staatlich verordneter Reformen. Erreichen wollte er dies mit einem neuen Typus Stadt, dessen Konzeption er in dem 1898 erschienenen Buch *Garden Cities of To-morrow* – ursprünglich unter dem Titel *To-morrow: a Peaceful Path to Real Reform* – darlegte. Darin entwarf er eine Alternative zur schädlichen Großstadt.

6 Siehe zu Howard und der Gartenstadt-Bewegung Fishman (1977: 23–88), Beevers (1988), Buder (1990).



39a–b Der Aufbau von Ebenezer Howards Garden City

Howards Gartenstadt sollte von Grund auf neu gebaut werden und preisgünstige, aber dennoch hochwertige Häuser für 32 000 Einwohnerinnen bieten. Wohn-, Handels- und Industriezonen waren in der Gartenstadt in durch breite Grünstreifen getrennten Ringen angeordnet. Das Zentrum bildeten öffentliche Gebäude wie Schule, Kirche, Theater und Bibliothek; Industrieanlagen waren im äußersten Ring angesiedelt. Eisenbahnlinien würden die verschiedenen Städte, zwischen denen Agrarzonen lagen, miteinander verbinden, wobei sieben ebenfalls kreisförmig arrangierte Städte jeweils eine größere Einheit bildeten (Abb. 39a–b).⁷

Die Gartenstadt sollte nicht bloß bessere, gesündere Wohnverhältnisse für die Unterschicht bieten. Für Howard stand außer Frage, dass die künftige Gesellschaft eine des Miteinanders und des zwischenmenschlichen Austauschs sein würde und dass neue Lebensformen gefunden werden mussten, die diesem Geist entsprachen. Grundstücke und Häuser wären in der Gartenstadt Eigentum der genossenschaftlich organisierten Einwohner, die als Besitzer ein ureigenes Interesse an der sinnvollen Verwaltung des Landes und seiner Ressourcen hätten. Auf diese Weise sollte die Gartenstadt einen sanften Übergang zu einer gerechteren sozialistischen Gesellschaft ermöglichen. «The garden city was thus a means to an end – that of abolishing slums and unemployment. But it was at the same time a demonstration in microcosm of a much higher end – nothing less than that of building a new civilisation» (Beevers 1988: 31).

Mit seinen Ideen stand Howard fraglos in der utopischen Tradition, er war aber weder ein Revolutionär noch ein unflexibler Ideologe. Er suchte

7 Howard spricht sich zwar für eine kreisförmige Stadt aus, die in *Garden Cities of Tomorrow* enthaltenen Zeichnungen sind, wie er betont, aber keine Stadtpläne, sondern Diagramme. Es handelt sich somit auch hier um eine pragmatische Weiterführung der Idealstadt-Tradition.

«a Peaceful Path to Real Reform», wie es im Untertitel der Erstausgabe von *Garden Cities of To-morrow* heißt. Entsprechend war er darum bemüht, die praktische Tauglichkeit seiner Überlegungen hervorzukehren. Im Gegensatz zur klassischen Utopie nimmt die Beschreibung der Gartenstadt bei Howard verhältnismäßig wenig Raum ein; dafür beschäftigt er sich ausführlich mit betriebswirtschaftlichen Überlegungen und rechnet vor, warum sich die Gartenstadt auch finanziell lohnt (Schuyler 2002: 6).

Obwohl er sich wenig umstürzlerisch gab, hatte Howard eine tiefgreifende Umgestaltung der Gesellschaft zum Ziel. Diese sollte allerdings nicht auf revolutionärem Weg erzwungen werden, sondern würde organisch aus der Gartenstadtbewegung erwachsen. Howard war davon überzeugt, dass es zu einer regelrechten Kettenreaktion kommen würde, wenn die erste Gartenstadt einmal realisiert wäre; überall auf der Welt würde man dann dem leuchtenden Beispiel folgen und der gesellschaftliche Wandel würde sich von selbst einstellen; «his garden cities were merely the vehicles for a progressive reconstruction of capitalist society into an infinity of cooperative commonwealths» (Hall 2014: 91). Der Sozialismus, den Howard anstrebte, war ebenfalls ein milder. Er wollte kein staatliches Monopol im Stile Bellamys, Industrie und Handel wären weiterhin privatwirtschaftlich organisiert. Da aber die Gartenstadt-Genossenschaft alleinige Landbesitzerin wäre, würde sie bestimmen, welche Geschäfte sich in der Stadt einmieteten, und könnte so schädlichen Monopolen entgegenwirken.

Sein pragmatischer Ansatz war insofern erfolgreich, als Howard bald den Zuspruch von Wirtschaftskreisen und politisch einflussreichen Persönlichkeiten fand. Bereits 1903, also nur fünf Jahre nach der Erstveröffentlichung von *Garden Cities of To-morrow*, wurde mit Letchworth in der englischen Grafschaft Hertfordshire die erste Gartenstadt gegründet. Äußerlich schien das Städtchen auch zu beweisen, dass sein «Erfinder» mit seinen Überlegungen richtig lag:

The new town of Letchworth was a clean, healthy, and well-planned environment; it had shown its capacity to attract industry and residents; and the First Garden City Ltd., though still financially pressed, was beginning to reap the rewards of its investment and declare its first dividend. (Fishman 1977: 75)

So erfolgreich Howards Konzept auch war, sein ursprüngliches gesellschaftliches Anliegen rückte bald in den Hintergrund. Von der Idee eines Gemeinwesens, das im Besitz seiner Bewohner ist und von diesen verwaltet wird, war in Letchworth fast nichts übrig geblieben. Und obwohl die Häuser verhältnismäßig preiswert waren, entpuppten sie sich für die schlecht bezahlten Arbeiter, für die sie eigentlich bestimmt waren, immer

noch als zu teuer. Gemessen an seinem eigenen gesellschaftlichen Anspruch ist Howard somit gescheitert.

Nichtsdestotrotz erwiesen sich seine Ideen als erstaunlich langlebig und schlugen sich in den folgenden Jahrzehnten weltweit in den verschiedensten stadtplanerischen Konzepten nieder.⁸ Auch der sogenannte *New Urbanism*, eine Ende der 1980er-Jahre in den USA entstandene Städtebau-Bewegung, die gegen die Zersiedlung der Vorstädte antritt, bezieht sich auf Howard (Gillette 2010: 114–167). Während die Vertreterinnen des *New Urbanism* ebenfalls Wert auf funktionierende Nachbarschaften und kurze Wege legen, folgen viele sogenannte Gartenstädte Howards Konzept nur der Form nach und übernehmen lediglich die Unterteilung in verschiedene durch Grünflächen getrennte funktionale Sektoren. Manche zeitgenössische Gartenstädte sind als grüne Vororte, also als reine Schlafstädte, konzipiert, was Howards ursprünglicher Idee, Stadt und Land auszusöhnen, gänzlich zuwiderläuft.

In den USA wurden ab Ende der 1920er-Jahre einer Reihe von Siedlungen gebaut, die sich an der Gartenstadt-Idee orientieren. Insbesondere das unter Franklin D. Roosevelts New Deal initiierte Programm zur Umsiedlung verarmter Familien aus ländlichen Gebieten in neu gegründete Gemeinden war von Howard beeinflusst. Aus diesem Umfeld stammen auch die Initianten von *THE CITY*. Der Film entstand im Auftrag des American Institute of City Planners; die treibende Kraft hinter dem Projekt war der Architekt Clarence Stein, der zu den frühen Befürwortern der Gartenstadt in den USA gehörte.⁹

Einer der prominentesten Fürsprecher der Gartenstadt-Idee war Lewis Mumford, ein auf vielen Gebieten aktiver Intellektueller, der sich ebenso als Literatur- und Architekturkritiker wie als Soziologe und Historiker betätigte. Mumfords besonderes Interesse galt der Stadtplanung und in diesem Zusammenhang auch der Geschichte der Utopie. Als «visionary and free-floating urbanist» (Ellis 2005: 52) prägte er beide Gebiete nachhaltig. Das 1924 erstmals erschienene *The Story of Utopias* ist eines der frühen englischsprachigen Standardwerke zum Thema und *The Culture of Cities* (1938) stieß in den USA auf große Resonanz; unter anderem widmete das *Time*-Magazin Mumford im April 1938 eine Titelgeschichte.¹⁰

Mumford, der *Garden Cities of To-morrow* als «the most important book on the planning of cities that has appeared in the last century» bezeichnete

8 Siehe dazu die Beiträge in Parsons/Schuyler (2002).

9 Siehe zur Entstehung von *THE CITY* Enyeart (2008: 198–205), Gillette (2010: 45–59).

10 Siehe zu Mumfords Utopie-Verständnis Cotton (1997).

(Mumford 1965: 10), war der wichtigste intellektuelle Gewährsmann von *THE CITY* und verfasste auch den Off-Kommentar des Films.¹¹ Entsprechend finden sich zentrale Ideen Howards in der Voice-over wieder. So betont Mumfords Text beispielsweise, dass die gezeigte Stadt kein Vorort sei, «where the lucky people play at living in the country». Vielmehr stellt sie eine Verbindung von Stadt und Land dar – «bringing the city into the country, bringing the parks and gardens back into the city». Eine geplante Anlage, in der «safe streets and quiet neighbourhoods are not just matters of good luck. They're built into the pattern und built to stay there».

So sehr der letzte Teil von *THE CITY* Howards Geist atmet, so illustriert der Film doch zugleich, dass selbst entschiedene Verfechter der Gartenstadt-Idee wie Stein und Mumford vor den weitergehenden politischen Ideen ihres Vordenkers zurückschreckten. Eine mögliche genossenschaftliche Organisation der Gartenstadt wird im Film lediglich in zwei Sätzen angedeutet: «This kind of city spells cooperation. Wherever doing things together means cheapness or efficiency or better living». Howards Sozialismus schrumpft auf nachbarschaftliche Hilfe und Zusammenarbeit zusammen, wie sie schon im dörflichen Kontext zu Beginn zu sehen war. Die Gartenstadt ist damit einmal mehr vor allem ein städtebauliches und kein politisches Konzept.

Dennoch übernimmt *THE CITY* mit der Gegenüberstellung von Großstadt-Elend und Gartenstadt nicht nur Howards zentrale Idee, sondern entspricht damit auch dem klassischen utopischen Modell. Anders als Howard führt der Film aber nicht vor, wie eine solche Stadt realisiert werden könnte. Nichols kritisiert denn auch, dass die präsentierte Lösung einer genaueren Analyse nicht standhalte.

The film's solution is a fascinating mix of visionary planning quite different from the cookie-cutter suburbia of the postwar years and a wishful evasion of hard economic realities. The film makes no reference to race and gives no hint how the urban down and out pick up and move to an idyllic new Shangri-la. (Nichols 2010: 22)

Dieser Einschätzung ließe sich entgegenhalten, dass die gezeigte Lösung keine bloße Phantasie, sondern Realität ist. Die Aufnahmen des letzten Teils

11 Die Angaben darüber, wie groß Mumfords Beitrag zu dem Film war, variieren stark. Mancherorts ist zu lesen, dass er das Treatment verfasst hat, dies ist aber nicht korrekt. Mumford wollte ursprünglich einen Entwurf schreiben, hatte dann aber andere Verpflichtungen, so dass der Produzent Pare Lorentz diese Aufnahme übernahm (Gillette 2010: 48 f.). Zweifellos beeinflusste Mumfords *The Culture of Cities* den Film aber nachhaltig.

stammen aus verschiedenen existierenden Ortschaften, darunter die beiden Gartenstädte Radburn, New Jersey, und Greenbelt, Maryland. Streng genommen ist die Alternative zum Chaos der Großstadt keine Utopie, sondern längst Realität. Die Tatsache, dass es bereits Gartenstädte gibt, unterstreicht im Grunde das Anliegen des Films: Es gibt keinen vernünftigen Grund, dass Menschen in Slums dahinvegetieren müssen, die Lösung existiert bereits.

Die Rhetorik von *THE CITY* zielt explizit auf eine Aktivierung der Zuschauerin ab; wir, das Publikum, sollen uns für eine der beiden Alternativen entscheiden. Wie dieser Entscheid aber in greifbare Handlungen umgesetzt werden könnte, bleibt offen. Obwohl *THE CITY* real existierende Orte zeigt, ist die im Film angelegte aktivierende Leseweise weniger auf konkrete Maßnahmen ausgerichtet, sondern betrifft vor allem eine affektive Dimension. Der Filmzuschauerin bleibt wenig mehr als das von Eitzen beschriebene gute Gefühl, zur Gruppe jener zu gehören, die wissen, was zu tun wäre.

Diesen Aspekt hebt auch Nichols hervor. Zwar geht es ihm in seiner Analyse um grundlegende Formen dokumentarfilmischen Erzählens, mit der Shangri-La-Referenz eröffnet er aber ebenfalls einen utopischen Kontext. Wobei die ›Shangri-La-Qualitäten‹ in seinen Augen vor allem im Erlebnischarakter des Films liegen, in der sinnlich-affektiven Erfahrung, die dieser dem Zuschauer bietet. *THE CITY* halte keine echte Lösung bereit, dafür aber «a compelling vision of both a problem and a solution [...] It lets the viewer appreciate what it feels like to experience the joyful contentment of green communities as well the stress and misery of the traditional city» (Nichols 2010: 22).

Die vermeintlich logische Argumentation des Problemlösens beruht in diesem Fall weniger auf einer stringenten Beweisführung als auf der emotional-affektiven Wirkung des Films. Man kann dies negativ als ein typisches Merkmal verzerrender und manipulativer Propaganda verstehen. Es ließe sich aber auch argumentieren, dass gerade hier die wahre utopische Qualität des Films sichtbar wird. Entscheidend ist nicht, ob und wie der Gegenentwurf umgesetzt werden kann – oder schon wurde –, sondern dass dieser als wirkungsvoller Kontrast funktioniert.

In der emotionalen Wirkung liegt aber auch eine Schwäche von *THE CITY*, die bereits bei der Produktion für Unstimmigkeiten sorgte. Zwischen Pare Lorentz, von dem das Drehbuch stammt und der zudem als Produzent fungierte, sowie den beiden Regisseuren Ralph Steiner und Willard Van Dyke auf der einen und den Auftraggebern vom American Institute of City Planners auf der anderen Seite gab es wiederholt Auseinandersetzungen,

wie die verschiedenen Teile gewichtet werden sollten. Für die Stadtplaner bildete die Gartenstadt den eigentlichen Kern des Films, entsprechend umfangreich sollte dieser Teil ausfallen; die Filmemacher waren dagegen der Ansicht, dass diese Passagen filmisch wenig bieten und den Film unnötig verlangsamen. Zudem sei Mumfords Kommentar geschwollen und redundant (Gillette 2010: 48–52).¹²

Die Kritik, dass der letzte Teil des Films der uninteressanteste sei, ist nachvollziehbar. Formal am aufwendigsten und filmisch am attraktivsten ist zweifellos der Mittelteil. In seinen Stadtsequenzen erinnert *THE CITY* an die in den 1920er-Jahren beliebten Stadtsinfonien. Zahlreiche Einstellungen – seien es die Menschenmassen, die Wolkenkratzer, die Autos oder die verschiedenen Maschinen – könnten mit anderer Musik und ohne Off-Kommentar ebenso gut aus einem Vertreter dieses Genres stammen.¹³ Auch hierin ähnelt der Film *BLUT UND BODEN*, der, wie erwähnt, Aufnahmen aus *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT*, der wohl bekanntesten Stadtsinfonie, verwendet, um die Verkommenheit der Großstadt zu illustrieren.

Während die Stadtsinfonien die Stadt als pulsierenden Inbegriff der Moderne feiern, will *THE CITY* dem Publikum die Unmenschlichkeit und Lebensfeindlichkeit des urbanen Raums vor Augen führen. Dieses Ziel wird aber nur zum Teil erreicht. Die Szenen, in denen Kinder in abgerissenen Kleidern zwischen dreckigen und verrauchten Hütten spielen müssen, verfehlen ihre Wirkung nicht. Wenn der Film Aufnahmen von Menschen, die Kaffee trinken und Essen verspeisen, in raschem Rhythmus hinter Bilder einer Kaffeemaschine, eines Toasters und einem Gerät, das automatisch Pancakes herstellt, schneidet, ist die Aussage ebenfalls klar: In der Hektik der Großstadt werden wir zu Maschinen. Trotz dieser wenig erbaulichen Botschaft ist die Sequenz visuell aber doch aufregender als die später gezeigten glücklich spielenden Kinder oder die Hausfrauen, die gemeinsam Wäsche waschen und Einkäufe besorgen. Obwohl das Gezeigte negativ erscheinen soll, besitzen Momente wie die Ess-Szene einen Witz, den man in den idyllischen Passagen vergeblich sucht. Einmal mehr erweist sich die Dystopie als filmisch ergiebiger als die Utopie – selbst wenn Letztere bereits Realität ist.

12 Die Filmemacher wollten den Kommentarteil so knapp wie möglich halten. Obwohl insbesondere das Ende des Films, das den Zuschauer vor die Wahl zwischen zwei Stadttypen stellt, wenig subtil ist, gibt es lange Sequenzen, die ganz ohne Voice-over auskommen. Wie Charlie Keil ausführt, funktioniert der Kommentar im Film zudem keineswegs immer gleich; mal ist er ruhig erklärend, mal expressiv (1998: 131 ff.).

13 Siehe zu den Stadtsinfonien Jacobs/Kinik/Hielscher (2019), Dähne (2013).

7.2 Die Welt des Futuramas

Technische Neuerungen spielen in den Utopien des 19. Jahrhunderts eine immer wichtigere Rolle. Die überwältigende Mehrheit der literarischen Utopien dieser Epoche ist von der Gewissheit getragen, dass die Zukunft nicht zuletzt dank des Fortschritts von Wissenschaft und Technik eine bessere sein wird. Prominente Ausnahmen wie Morris' *News from Nowhere* – das bei aller Industrie-feindlichkeit ebenfalls nicht ganz ohne fortschrittliche Technik auskommt – bestätigen die Regel. Diese Tendenz verstärkt sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Der Historiker Howard P. Segal (1985) spricht in diesem Zusammenhang von einem «technological utopianism», der sich insbesondere in den USA in ganz unterschiedlichen Formen zeige. Das Entstehen der SF-Literatur als eigenständiges Genre in den 1920er-Jahren sei ebenso Ausdruck dieses technischen Utopismus wie auch der kurzzeitige Erfolg der Technocracy-Bewegung (→ S. 80–85).

Im gleichen Kontext siedeln Segal und andere Autorinnen auch die Weltausstellungen der 1930er-Jahre an. Von Anfang an, seit der London's Crystal Palace Exhibition von 1851, spielten Wissenschaft und Technik an diesen Anlässen stets eine wichtige Rolle. Die Ausstellungen in Chicago (1933–1934), San Diego (1935), San Francisco (1939) und New York (1939–1940) waren im Gegensatz zu früheren Ausgaben aber nicht als reine technische Leistungsschauen konzipiert, sondern ausdrücklich als Blick in eine bessere Zukunft. Dies gilt insbesondere für die New Yorker Ausstellung, die den programmatischen Namen *World of Tomorrow* trug und in der das staunende Publikum das bevorstehende Zeitalter technischer Wunderwerke besichtigen konnte.¹⁴ Was hier sichtbar wurde, war «the idealism that a veritable utopia would come about in America in the very near future» (Segal 1985: 126).¹⁵

Obwohl nur selten explizit politisch, funktionierten die Schauen nicht zuletzt als Bestätigung der etablierten Ordnung. Die Welt der technischen Wunder bedinge keine Revolution, sondern würde organisch aus der be-

14 Im zweiten Jahr der Ausstellung wurde das Motto als Reaktion auf den Kriegsausbruch in «For Peace and Freedom» geändert. Damit ging auch eine thematische Verlagerung einher; statt eines Blicks in eine bessere Zukunft zelebrierten nun mehrere Exponate die nostalgische Rückschau. Zugleich wurden die Länderpavillons zusehends für Kriegspropaganda genutzt (Duranti 2006).

15 Siehe allgemein zu den Weltausstellungen Kretschmer (1999), Rydell/Gwinn (1994), speziell zu den Ausstellungen der 1930er-Jahre Kargon/Fiss/Low et al. (2015) sowie die Beiträge in Harrison (1980) und Rydell/Schiavo (2010).

stehenden hervorgehen. Folke T. Kihlstedt schreibt zur New Yorker Weltausstellung, auf die ich mich im Folgenden konzentriere:

The fair organizers committed themselves to showing, in the midst of the Depression, how the United States could maintain democracy in the face of the growing threats of communism and fascism, redress the alienation between the individual and the community, and provide plenty for all.

(Kihlstedt 1986: 100)

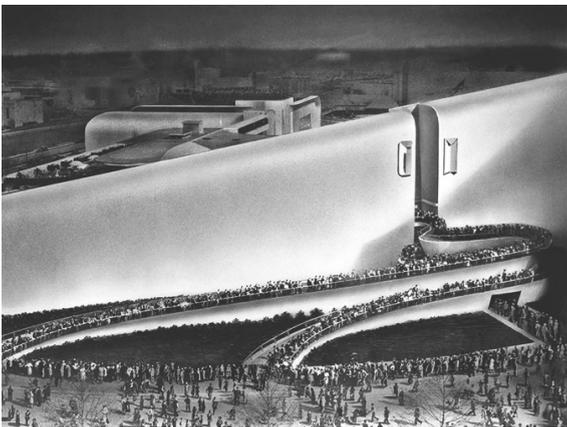
Die Ausstellung war vom gleichen Technikoptimismus geprägt, der auch vorangegangene literarische Utopien wie jene von Bellamy und Wells auszeichnet. Gegenüber den literarischen Utopien und den Traktaten der Technokraten hatten die Ausstellungsexponate aber einen entscheidenden Vorteil: Sie machten die Zukunft sinnlich erfahrbar. Dabei wurde der Unterhaltungsaspekt in den 1930er-Jahren immer wichtiger; spektakuläre Exponate sollten das Publikum begeistern (Rydell 2010: 10). Maßgeblichen Anteil daran hatten die Entwürfe von Architekten und Industrie-Designern – einem Berufsbild, das überhaupt erst zu dieser Zeit entstand – wie Walter Dorwin Teague, Henry Dreyfuss, Raymond Loewy und Norman Bel Geddes, in deren stromlinienförmiger Ästhetik der technische Fortschritt seinen visuellen Ausdruck fand.

In der in New York zur Schau gestellten Zukunft wurde die Tradition der Stadtutopie in den Exponaten auf verschiedene Weise wirksam. «Everywhere the fairgoers went, they encountered diverse demonstrations of the fair's quasi-religious faith in modernist architecture, techno-rational urban planning, and progressive highway engineering» (Bennett 2010: 178). Nicht nur wurde die Ausstellung als Ganze als utopischer Ort des Fortschritts, der Harmonie und des Friedens inszeniert, das Ausstellungsareal hatte zudem eine radiale Struktur und spielte damit direkt auf klassische Idealstadt-Entwürfe an. Den Mittelpunkt der kreisrunden Anlage bildeten die Wahrzeichen der Ausstellung, der Trylon und die Perisphere – ein spitzer Obelisk von 212 Metern Höhe und eine riesige weiße Kugel von 65 Metern Durchmesser (*Abb. 40*). Im Inneren der Perisphere, deren Aussehen ebenfalls von Idealstadt-Entwürfen inspiriert war (Kihlstedt 1986: 102 f.), konnten die Besucherinnen das von Dreyfuss entworfene Diorama Democracy besichtigen, das eine technisch fortgeschrittene Stadt des Jahres 2039 zeigte.

Vom Prinzip her der Democracy verwandt, wenn auch deutlich aufwendiger, war das bekannteste und beim Publikum beliebteste Exponat der Schau – das im Auftrag von General Motors gebaute Futurama. In einem stromlinienförmigen Gebäude, das die Besucher über eine geschwungene Rampe betraten (*Abb. 41*), befand sich ein riesiges von Bel



40 Das Weltausstellungsgelände mit Trylon und Perisphäre



41 Zuschauerschlangen vor dem Futurama

Geddes entworfenes Modell, das die Welt des Jahres 1960 zeigt. Auf einer Fläche von über 4 000 Quadratmetern waren mehr als eine halbe Million unterschiedlicher Modellhäuser, Millionen von Bäumen und knapp 50 000 Autos – ausschließlich GM-Modelle – zu sehen, von denen sich rund ein Fünftel auf einem 14-spurigen Highway bewegte. Die Besucherinnen



42 Vogelperspektive auf die Stadt der Zukunft im Futurama

liefen dieses Modell nicht einfach ab, sondern wurden auf gepolsterten Sesseln, die auf ein Fließband montiert und mit Lautsprechern versehen waren, auf eine 16-minütige Tour durch die Welt in zwanzig Jahren genommen; sie blickten aus erhöhter Perspektive auf die Stadt der Zukunft herunter, ‹flogen› über sie hinweg (Abb. 42). Bel Geddes, der seine Karriere als Bühnenbildner begonnen hatte, legte großen Wert auf eine genau choreografierte Überwältigungsdramaturgie und setzte insbesondere Lichteffekte präzise ein.¹⁶

Nach dieser Fahrt betraten die Besucher eine Straßenkreuzung, einen lebensgroßen Ausschnitt des Modells, das sie eben noch aus der Höhe gesehen hatten, wo sie unter anderem in einem Laden Souvenirs aus der Zukunft kaufen konnten. Quasi als Bestätigung wurden am Ausgang Anstecker mit der Aufschrift ‹I HAVE SEEN THE FUTURE› verteilt.

16 Siehe zu Bel Geddes die Biografie von B. Alexandra Szerlip (2017), speziell zur Entstehung des Futuramas 215–251; siehe dazu auch Marchand (1992). Kihlstedt (1986) sieht in der in Democracy und Futurama umgesetzten Idee des Blicks in die Zukunft den Einfluss von Wells' Zeitreisegeschichten.

Die New Yorker Weltausstellung ist für mein Thema nicht zuletzt deshalb von Interesse, weil sie in mehrfacher Hinsicht einen «filmischen Anlass» darstellt. Für J. P. Telotte ist sie «from the start stamped with a kind of cinematic character and inflected with a science fictional atmosphere» (1999: 163).¹⁷ So wurden an der Ausstellung zahlreiche Filme – Richard Griffith (2016) spricht von über 500 – gezeigt. Die Mehrheit waren älteren Datums und nicht eigens für den Anlass produziert worden. Daneben gab es aber auch eine Reihe von Filmen, die an der Weltausstellung Premiere feierten; dazu gehört, wie erwähnt, auch *THE CITY*, der bei den Besuchern auf großes Interesse stieß und in vielen zeitgenössischen Quellen als einer der herausragenden «Messefilme» bezeichnet wird.

Neben konventionellen Filmen waren an der Ausstellung zahlreiche Attraktionen, Schaubuden, Stände und Maschinen zu sehen, die von filmischen Techniken Gebrauch machten. Insbesondere der Besuch des Futuramas wird in der Literatur oft als ein filmisches Erlebnis beschrieben, das im Vergleich zu einem herkömmlichen Kinobesuch eine besonders immersive Qualität besaß. Haidee Wasson (2016) spricht in diesem Zusammenhang von einem «exhibitionary cinema», das sich nicht auf traditionelle Vorführungsformen beschränkt.¹⁸

TO NEW HORIZONS, auf den ich mich im Folgenden konzentriere, wurde im Auftrag von General Motors produziert und stellt gewissermaßen eine Verfilmung des Futuramas dar; im zweiten Jahr der New Yorker Ausstellung wurde der Film an dieser gezeigt. Danach wurde er intensiv als Werbemittel eingesetzt. *TO NEW HORIZONS* ist ein frühes Beispiel für einen Typus von PR-Filmen, die eine technisch fortgeschrittene Zukunft zeigen, ohne dabei für ein konkretes Produkt zu werben.¹⁹ Ziel ist allgemeine

17 Die SF-Qualität der Ausstellung, die Telotte hervorhebt, wird von zahlreichen Autoren betont. Nicht zufällig fand 1939 in New York auch die erste World Science Fiction Convention (Worldcon) statt, die seither jährlich abgehalten wird und als wichtigster Anlass für SF-Fans gilt. Siehe zum SF-Charakter der Weltausstellungen auch Franklin (1982), Ndalianis (2011: 115–120), Luckhurst (2012).

18 Telotte und Wasson plädieren beide dafür, den traditionellen Filmbegriff aufzubrechen und auch filmische respektive cineastische Formen jenseits der klassischen Kinovorführung zu berücksichtigen. Diese Forderung ist gerade bei einem Ereignis wie der New Yorker Weltausstellung berechtigt. In dieser Studie kann ich ihr aber nicht nachkommen.

19 Produziert wurde der Film von der auf Lehr- und Promotionfilme spezialisierten Jam Handy Organization, die bereits zahlreiche Filme für General Motors hergestellt hatte und zu den Pionieren in diesem Bereich gehört. Filmhistoriker Richard Prelinger ist der Ansicht, Firmengründer Henry Jamison («Jam») Handy «influenced the development of audiovisual education and corporate speech more than anyone else working with moving images» (2012: 339).

Image-Pflege und nicht direkt auf den Verkauf ausgerichtete Werbung. Andere bekannte Beispiele für diese Art von futuristischem Werbefilm sind *THE MIDDLETON FAMILY AT THE NEW YORK WORLD'S FAIR* (Robert R. Snody, US 1939) [12] und *LEAVE IT TO ROLL-OH* (Jam Handy Organization, US 1940) [13], die ebenfalls an der New Yorker Ausstellung gezeigt wurden, *DESIGN FOR DREAMING* (MPO Productions Inc., US 1956) [14] sowie *OUT OF THIS WORLD* (Jam Handy Organization, US 1964) [15], eine Art Neuauflage von *TO NEW HORIZONS* anlässlich der Weltausstellung von 1964. Während die Mehrheit dieser Filme das Heim der Zukunft vorstellt und sich dabei vor allem auf die Küche konzentriert (Prelinger 2007), ist der Fokus von *TO NEW HORIZONS* weiter gefasst. Wie das Futurama zeigt der Film die Zukunft aus der Vogelperspektive.

Der General-Motors-Pavillon trug den Namen «Highways and Horizons», und die Verbindung von Autostraße und Horizont liefert dem Film auch die zentrale Metapher.²⁰ Den Anfang machen schwarzweiße Aufnahmen des Meeres. Der Horizont wird vom Off-Kommentar metaphorisch auf den menschlichen Entdeckertrieb umgedeutet: «New Horizons. In a restless search for new opportunities and new ways of living, the mystery and the promise of distant horizons always have called man forward». Dieser «Ruf nach vorn» wird sogleich visuell umgesetzt. Der Film bewegt sich in mehreren Einstellungen vom Meer weg, auf die Küste zu und schließlich ans Land. Die Bewegung ist dabei eine doppelte, eine räumliche und eine zeitliche. In ihrer Vorwärtsbewegung geht die Kamera zuerst an primitiven Hütten vorbei und folgt kurze Zeit einem Planwagen, der über die Prärie rollt. Während in der Voice-over von immer neuen Horizonten die Rede ist, werden im Bild Straßen, Gebäude und technische Einrichtungen zusehends moderner. Gasbeleuchtung, Grammophon und Radio sind das Gegenstück zur Eisenbahn und vor allem zu modernen Automobilen auf mehrspurigen Highways. Der motorisierte Verkehr ist vorläufiger Endpunkt dieser Entwicklung und zugleich das Vehikel, mit dem sich fortlaufend neue Horizonte erschließen lassen.

Im Vergleich zum fast zeitgleich entstandenen *THE CITY* offenbart sich hier eine grundsätzlich andere Bewertung des technischen Fortschritts. *THE CITY* inszeniert die moderne Welt als gewaltsamen Bruch mit der Tradition. Das ländliche Städtlein und die moderne Großstadt stehen für zwei gegensätzliche Welten. In *TO NEW HORIZONS* gehen die räumliche

20 Dem Motiv des Horizonts kommt in Bel Geddes' eigenen Veröffentlichungen ebenfalls eine wichtige Rolle zu (Morshed 2004: 84). Ein 1932 veröffentlichtes Buch von Bel Geddes trug sogar den Titel *Horizons*.

Bewegung (vorzugsweise im Auto), der technische Fortschritt und die fortlaufende Verbesserung des Lebensstandards dagegen Hand in Hand. Auf Bilder von immer höher gelegenen Bergstraßen folgen Aufnahmen aus einem Labor und industriellen Anlagen und schließlich von Menschen in Geschäften und Warenhäusern.

Der Off-Kommentar weitet die Metapher des Horizonts und der Straße immer mehr aus: Auch technisch und gesellschaftlich eröffnen sich neue Gebiete. Der Fortschritt ist nicht aufzuhalten und beschleunigt sich zum Nutzen aller ständig.

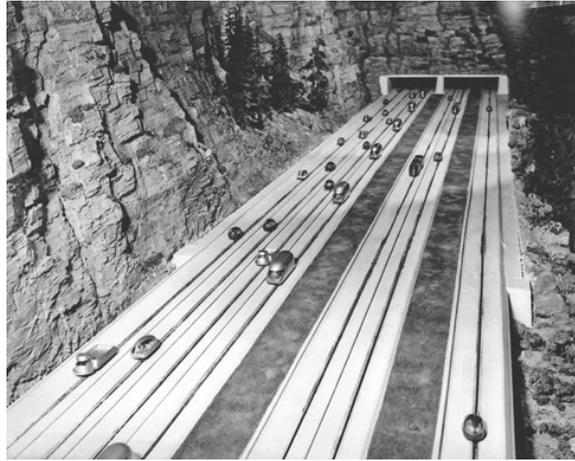
And with the demand for all of these conveniences and improvements, opportunities for employment of men, money, and materials have increased and, thus, the highways of social and commercial developments are widening without end or limit except the imagination, vision of men who do new things.

TO NEW HORIZONS beschreibt hier die gleiche kapitalistische Logik exponentiell ansteigender Produktion, wie es THE CITY beim Wechsel vom Dorfschmied zur modernen Fabrik tut. «Machines to make machines. Production to expand production» heißt es dazu in Mumfords gehetztem Off-Kommentar, wobei der Film an den negativen Auswirkungen dieses Kreislaufs keine Zweifel lässt.²¹ Derartige Bedenken kennt der Futurama-Film nicht. Fortschritt hat zu mehr Wohlstand geführt und wird auch in Zukunft das Leben aller verbessern.

Nach der Ouvertüre, die fast ein Drittel der Laufzeit in Anspruch nimmt, kommt der Film bei seinem eigentlichen Thema an. Auf eine Aufnahme von Trylon und Perisphere folgen Bilder von Menschenmassen, die vor dem Futurama Schlange stehen. Eine darüber gelegte Texteinblendung kündigt an: «We are now approaching The Futurama». Um zu unterstreichen, dass wir nun zur Hauptsache kommen, wechselt TO NEW HORIZONS an dieser Stelle von Schwarzweiß zu Farbe. Die Sequenz schließt mit den Worten: «Come. Let's travel into the future. What will we see?»

Es folgt eine kurze Ablende. Danach setzt der Film mit einem Schwenk über einen Teil des Modells ein, das eine ländliche Gegend darstellt. Noch mutet das Gezeigte nicht sonderlich futuristisch an, dennoch verkündet die Voice-over: «And now we have arrived in this wonder world of 1960». Der Rest des Films besteht mit Ausnahme eines kurzen Epilogs

21 Mumford war maßgeblich für die thematische Ausrichtung der New Yorker Ausstellung verantwortlich (Nye 1994: 207). Wie THE CITY deutlich macht, war seine Vorstellung der Zukunft aber eine andere als jene, die schließlich in der Mehrheit der Exponate zum Ausdruck kam.



43 Der Highway der Zukunft²³

außerhalb des Futuramas ausschließlich aus Aufnahmen des Modells. Der Off-Kommentar lehnt sich von nun an stark an den Audiokommentar an, den die Besucher des GM-Pavillons hörten.²² Sprecher ist wie bereits im Futurama der Radiomoderator Vincent Pelletier.

Zu sehen sind liebeliche Landschaften, ein Flughafen, eine «industrial community» mit modernem Stahlwerk, ein Vergnügungspark, ein Staudamm, technisch avancierte landwirtschaftliche Betriebe und noch vieles mehr. Der Film beschreibt grob eine Bewegung von der Peripherie ins Zentrum. Die Großstadt, «replanned around a highly developed modern traffic system», mit Wolkenkratzern, Parkanlagen sowie Schiff- und Flughafen, bildet das letzte Segment.

Das dominierende Element, zu dem der Film immer wieder zurückkehrt, ist die Straße. Autostraßen, die sich Berge hinaufwinden, spektakuläre Hängebrücken und riesige Highwaykreuzungen. Der Verkehr ist nicht nur schneller – bis zu 100 Meilen pro Stunde –, sondern dank hohen Bordsteinen, Beleuchtung und Steuerung per Funk zudem sicherer (*Abb. 43*).

- 22 Die offizielle Begleitbroschüre enthält eine Transkription des Kommentars, wobei nicht klar ist, ob diese veröffentlichte Version Kürzungen enthält (General Motors Corp. 1940: 5–21). Die Voice-over des Films ist teilweise mit dem Text der Broschüre identisch, weicht an anderen Stellen aber auch von diesem ab. Inwieweit der Film hier allenfalls dem ursprünglichen Futurama-Kommentar folgt oder neue Teile enthält, konnte ich nicht eruieren.
- 23 Neben der auf YouTube abrufbaren Version von *To NEW HORIZONS* stellte mir das GM Media Archive eine weitere Fassung zur Verfügung. Beide sind qualitativ schlecht und erlauben keine hochwertigen Screenshots. Ich verwende zur Illustration deshalb Schwarzweißfotografien des Futuramas, die ich ebenfalls vom GM Media Archive erhielt.



44a-b Die Großstadt der Zukunft

Die zum Schluss gezeigte Metropole mit ihren riesigen Hochhäusern – «a quarter of a mile high» – hat auf den ersten Blick wenig mit der Gartenstadt von THE CITY gemein, dennoch finden sich selbst hier einige von Howards Ideen wieder. Der Film verspricht nicht nur «sunshine», «fresh air, fine green parkways, recreational and civic centers», die Großstadt von 1960 verfügt vor allem über große zusammenhängende Grünflächen, die ganze Gebiete umgürten und gegeneinander abgrenzen. Wie in der Gartenstadt sind Wohngebiete, Gewerbe- und Industrieflächen voneinander getrennt (Abb. 44a–b).

Bel Geddes übernimmt mit der funktionalen Aufteilung der Stadtfläche und den dazwischen liegenden Grünflächen zwar ein zentrales Gestaltungsprinzip von Howard, in einer Stadt dieser Größenordnung ist dessen Effekt aber ganz ein anderer. Howards Gartenstadt war für Fußgängerinnen und das zum Zeitpunkt der Entstehung modernste Fortbewegungsmittel – die Eisenbahn – konzipiert, das Auto spielte in seinen Überlegungen noch keine Rolle. Die USA des Jahres 1960 sind dagegen vollständig auf den motorisierten Individualverkehr zugeschnitten. Von der Eisenbahn ist nur einmal kurz die Rede, Straßenbahnen und Fahrräder sind nicht auszumachen. Fußgängerinnen sind auf erhöhte Gehwege verbannt, die – so der Kommentar – «give a new measure of safety and convenience to pedestrians».²⁴

24 Bel Geddes selbst war von dieser Vision allem Anschein nach nicht vollständig überzeugt. In dem 1940 erschienenen Buch *Magic Motorways*, in dem er die dem Futurama zugrunde liegenden Überlegungen weiter ausführt, nennt er als eine Ursache für die städtischen Verkehrsprobleme die Tatsache, «that there are too many cars» (ebd.: 238). Als mögliche Lösung schlägt er ein U-Bahn-System vor. «Many passenger cars driving in a city come from suburbs, and it would be more practical for these people to come in on a subway system» (ebd.). Im Futurama ist von diesen für GM wohl ketzerischen Gedanken freilich nichts zu sehen.

Indem Bel Geddes' Entwurf alles am Auto ausrichtet, entsteht ein neuer Typ Stadt, der Howards ursprüngliche Überlegungen ins Gegenteil verkehrt. Stattdessen zeigen sich Gemeinsamkeiten mit Frank Lloyd Wrights Broadacre City und den Stadtentwürfen Le Corbusiers.

Im April 1935 präsentierte Wright in New York eine Art Vorläufer des Futuramas: Ein detailliertes Modell der Broadacre City, seiner Vorstellung der Stadt der Zukunft (*Abb. 45*). Wie das Futurama zeigt auch Wrights Modell eine automobile Welt, geht dabei aber noch weiter. Broadacre City ist im Grunde gar kein Stadtentwurf mehr, vielmehr löst sich die Stadt hier in einen endlosen Vorortsteppich auf, in das, was im Englischen als «urban sprawl» bezeichnet wird. Urbane Zentren existieren nicht mehr, bloß einzelne durch Straßen verbundene bewohnte Parzellen. So unterschiedlich das Ergebnis ist, in gewisser Hinsicht dachte Wright damit bloß die von Howard propagierte Dezentralisierung weiter. Wie dieser war auch Wright von der Großstadt angewidert, die er als «some tumor grown malignant» bezeichnete, als eine «man-trap of gigantic dimensions, devouring manhood» (Wright 1932: 22 f.). Die Gartenstadt hatte zum Ziel, die Großstadt überflüssig zu machen, und Wright führt diese Idee zu ihrem logischen Ende.

In Broadacre City, decentralization reaches a point at which the urban/rural distinction no longer exists. The man-made environment is distributed over the open countryside until its structures appear to be natural, «organic» parts of the landscape. (Fishman 1977: 92).

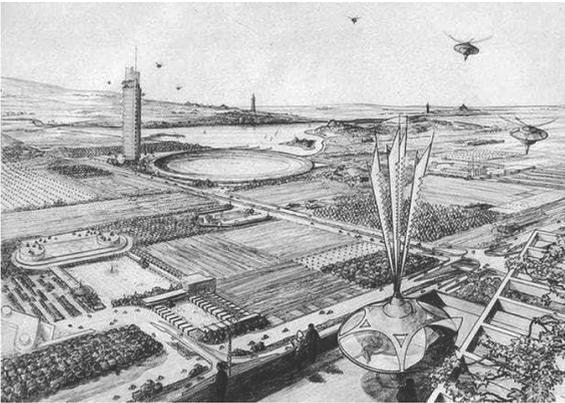
Wright fordert wie Howard mehr Licht, Luft und Grün, mehr Kontakt mit dem Boden, geht aber von anderen (verkehrs)technischen Voraussetzungen aus. Broadacre City steht ganz im Zeichen des motorisierten Individualverkehrs, der in Howards Überlegungen noch keine Rolle spielt.²⁵ In Wrights Augen wird räumliche Nähe – in der Gartenstadt noch ein zentraler Faktor – mit der Erfindung des Autos und des Telefons zu einer vernachlässigbaren Kategorie, städtische Zentren werden damit überflüssig. «No longer will any need exist for futile racing to a common center and racing back again crucifying life just to keep things piled up and «big»» (Wright 1932: 45).

Beide kämpfen gegen die entmenschlichende Großstadt an und fordern eine neue Einheit mit der Natur, dennoch kommen in der Gartenstadt und in Broadacre City fundamentale verschiedene Wertesysteme zum Ausdruck. Der Sozialist Howard glaubt an Zusammenarbeit, will bereicherndes Neben- und Miteinander ermöglichen, Wright ist dagegen ein überzeugter

25 Am Rande ist auch von einer privaten Flugmaschine, dem sogenannten «aerator» die Rede (Wright 2016: 392, *Abb. 46*).



45 Das restaurierte Broadacre-City-Modell von 1935



46 Frank Lloyd Wrights Broadacre City in einer Zeichnung von 1958 (Wright 1958: 181)

Individualist US-amerikanischer Prägung. Echte Demokratie ist für ihn erst dann verwirklicht, wenn jeder Bürger auch Landbesitzer ist – nicht als Teil einer Genossenschaft wie bei Howard, sondern als alleiniger Herrscher über die eigene Scholle. «A society of proprietors, Wright believed, was a society of independent men – a democracy» (Fishman 1977: 123 f.). In Broadacre City würde jede Familie ein Acre, also etwas über 4 000 Quadratmeter, Land zur Bewirtschaftung erhalten. Jeder Arbeiter wäre auch Teilzeit-Bauer, jede Familie in einem gewissem Umfang autark. Dies kann ebenfalls als eine Art individualistische Radikalisierung von Howards Ideen verstanden werden: Garantieren in der Gartenstadt die landwirtschaftlichen Betriebe in den Agrarzonen die Versorgung der Bevölkerung, bricht Wright diese Idee auf die Einheit der einzelnen Wohnparzelle herunter.

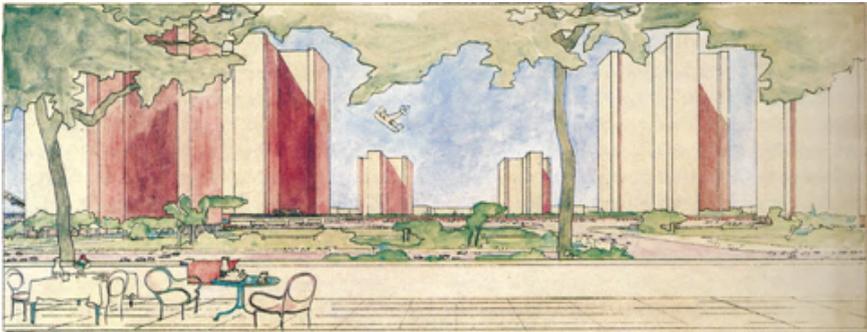
Wright entwickelte Broadacre City ab 1929 in verschiedenen Publikationen, verzichtete aber auffällig lange auf jegliche Visualisierung; das 1932 erschienene *The Disappearing City*, die bis dato ausführlichste Beschreibung des Konzepts, kommt ganz ohne Pläne oder sonstige Entwürfe aus. Erst mit dem drei Jahre später präsentierten Modell erhielt Wrights Vision eine sichtbare Form. Für Neil Levine ist «the apparent lack of interest in the visual – or reliance on the verbal – [...] indicative of the utopian character of the project» (2016: 164). Ob die Utopie tatsächlich derart an die textliche Form gebunden ist, wie Levine andeutet, sei dahingestellt. Jedenfalls hatte Broadacre City für Wright einen anderen Status als die Gartenstadt für Howard. Obwohl er die Idee stets verfeinerte – die letzte Publikation zum Thema, *The Living City*, erschien 1958, ein Jahr vor seinem Tod – und zu einem ganzen Sozial- und Wirtschaftsmodell ausbaute (Fishman 1977: 122–141), interessierte sich Wright kaum für die Frage, wie daraus Realität werden könnte. Er sah sich als prophetischen Künstler, der der Menschheit seine Vision der Zukunft präsentierte. Was diese damit machte, war deren Sache (ebd.: 93–96, 142–151).²⁶

Bei seinen Zeitgenossinnen fanden Wrights Ideen wenig Anklang, keine seiner Publikationen löste eine der Gartenstadt-Bewegung vergleichbare Dynamik aus. Dennoch sollte ihm die Geschichte teilweise recht geben. Die Vision eines riesigen, einzig durch den Straßenverkehr erschlossenen suburbanen Teppichs ist in den USA vielerorts Wirklichkeit geworden. Ob damit Wrights Ideal tatsächlich realisiert wurde, steht auf einem anderen Blatt.

Mit seinem Entwurf reagierte der Architekt nicht nur auf gesellschaftliche Entwicklungen, seine «Anti-Stadt» stellt auch eine Antwort auf die Entwürfe Le Corbusiers dar. Dieser entwickelte in den 1920er- und 1930er-Jahren mit der *Ville contemporaine pour trois millions d'habitants* (1922), dem *Plan Voisin* (1925) und der *Ville radieuse* (1930) eine Reihe von städtebaulichen Konzepten, die von ähnlichen Prämissen ausgingen wie Wright, dabei aber zu ganz anderen Ergebnissen kamen.²⁷ Le Corbusier hielt die wild wuchernden Großstädte ebenfalls für eine Fehlentwicklung, die es zu eliminieren galt. Während Howard Stadt und Land in der Gartenstadt

26 Für Levine erscheint Broadacre City insgesamt «more as an anomaly than representative of Wright's architecture as a whole» (2016: 179). Zwar komme darin seine Vorliebe für den ländlichen Raum und Autos zum Ausdruck, Wrights Schaffen sei aber nicht durchwegs antiurban ausgerichtet.

27 Die *Ville contemporaine* und die *Ville radieuse* waren reine Konzeptstudien, der *Plan Voisin* dagegen ein konkretes Projekt für Paris, das Le Corbusier vergeblich umzusetzen suchte; siehe Le Corbusier (1994, 1935). Gegenüber den beiden früher entstandenen Entwürfen stellt die *Ville radieuse* in mehrfacher Hinsicht eine Radikalisierung



47a-b Le Corbusiers Ville contemporaine pour trois millions d'habitants (1922)

aussöhnt und Wrights Broadacre City jeglichen Unterschied einebnet, will Le Corbusier die Großstadt von Grund auf neu bauen – größer, dichter und geometrischen Prinzipien folgend.

In einem oft zitierten Ausspruch hat Le Corbusier das Haus als eine Wohnmaschine bezeichnet, und ganz in diesem Sinne ist die Ville contemporaine als reibungslos funktionierender Mechanismus angelegt. Ihr Aufbau folgt einem strengen geometrischen Raster, Gebäude und Straßen sind symmetrisch angelegt, zwei sich in der Mitte kreuzende Schnellstraßen bilden je eine horizontale und eine vertikale Achse. 24 von Park- und Grünanlagen umgebene Wolkenkratzer bieten Hunderttausenden von Menschen Platz. Die einzelnen Sektoren sind nach ihrer Funktion und dem sozialen Status ihrer Nutzer getrennt; die Wolkenkratzer im Zentrum sind

dar. Viele von Le Corbusiers Konzepten flossen in die 1943 veröffentlichte *Charta von Athen* ein. Die *Charta*, die unter der Federführung Le Corbusiers entstand, ist die offizielle Abschlusserklärung des IV. Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM), der 1933 in Athen stattfand und die Stadtplanung nach dem Zweiten Weltkrieg maßgeblich prägte. Siehe zu Le Corbusiers Stadtentwürfen Fishman (1977: 163–263), Cojocaru (2012: 187–206), Hall (2014: 238–245).

der Arbeitsort der Elite, deren Wohngebiet auch luxuriöser gestaltet ist als das der Arbeiter (*Abb. 47a–b*).

Trotz der das Stadtbild dominierenden Hochhäuser ist Le Corbusiers Stadt keine Betonwüste. Der Vorteil des Wolkenkratzers besteht für ihn darin, dass er bei verhältnismäßig kleiner Grundfläche Tausenden von Menschen Platz bietet, dabei aber große Flächen für Grün- und Freizeitanlagen frei lässt. Wobei auch hier eine Stratifizierung nach gesellschaftlicher Position vorgesehen ist: Die Häuser der Eliten sind von mehr offener Fläche umgeben als die der Arbeiter.²⁸

Während Wright die Gemeinschaft der Gartenstadt in die kleinstmögliche Einheit, die der autonom lebenden Familie, auflöst, geht Le Corbusier den umgekehrten Weg und bringt in einem Wolkenkratzer eine ganze Gartenstadt unter (*Fishman 1977: 197 f.*). Die Häuser der *Ville contemporaine* sind als genossenschaftlich organisierte Einheiten mit Einkauf-, Wasch- und Kochservice konzipiert. Als übergeordnete Instanz fungiert eine praktisch allmächtige – apolitische – Administration. Ähnlich wie die Technokraten versteht Le Corbusier sein Konzept als rein technische Lösung jenseits von Politik und Ideologie, fordert im Endeffekt aber ebenfalls eine Expertendiktatur, wobei die *Ville radieuse* diesbezüglich am radikalsten ist. In früheren Entwürfen hatte Le Corbusier noch für den marktwirtschaftlichen Wettbewerb plädiert. Nach der Weltwirtschaftskrise und der Einsicht, dass die Privatwirtschaft seine Projekte nicht unterstützte, schwenkte er dann auf einen syndikalistischen Kurs um und befürwortete die zentrale Steuerung der Wirtschaft.²⁹

Robert Bennett bezeichnet die in der *Democracy* und im *Futurama* gezeigten Großstädte als «thinly veiled variations of the abstract, geometrical modernism of Le Corbusier's *Ville Radieuse* and *Plan Voisin*» (2010: 180).³⁰ Die Gemeinsamkeiten beginnen bei ästhetischen Anleihen und gehen bis ins Grundsätzliche, zur Überzeugung, dass die moderne Großstadt von Grund auf neu gebaut werden muss. Für den *Plan Voisin* wollte Le Corbusier einen Teil des historischen Zentrums von Paris niederreißen und auf dieser *Tabula rasa* einen neuen Stadtteil errichten. Analog im

28 In der *Ville radieuse* verabschiedet sich Le Corbusier von dieser Form der sozialen Unterscheidung; hier wohnen alle in identischen Wohneinheiten, der Wohnraum bemisst sich an der Größe der Familie.

29 Dieser vermeintlich apolitische Totalitarismus ermöglichte es Le Corbusier, sowohl in der Sowjetunion wie auch bei der Vichy-Regierung für sein Projekt zu werben.

30 Bennett betont in diesem Zitat die Gemeinsamkeiten der beiden Exponate, doch folgten *Democracy* und *Futurama* letztlich unterschiedlichen Ansätzen. *Democracy* war vom Planungsteam der Ausstellung entworfen worden, dem ursprünglich auch Mumford angehörte, und orientierte sich stärker an Howards Gartenstadt, als dies beim *Futurama* der Fall war (*Kargon/Fiss/Low et al. 2015: 73–78*).

Futurama: Was wir sehen, ist keine historisch gewachsene Stadt, sondern ein Entwurf aus einem Guss. Die Metropole von To NEW HORIZONS liegt ausdrücklich an einem Ort, an dem bereits vor zwanzig Jahren eine Stadt stand, diese wurde aber «rebuilt and replanned». Das Ergebnis ist zwar kein durchgängig symmetrischer Grundriss, aber wie bei Le Corbusier sind auch bei Bel Geddes mehrere identische Wolkenkratzer in Gruppen angeordnet.

Am deutlichsten von Le Corbusier inspiriert ist die Anordnung der Verkehrswege. Wie Wright sah auch dieser im Auto eine einschneidende Errungenschaft, die eine neue Art des Städtebaus erforderte. Um fließenden Autoverkehr zu gewährleisten und zugleich das Leben der Fußgängerinnen zu schützen, mussten die verschiedenen Nutzer der Stadt voneinander getrennt und die Straße als fußgängerfreier Raum konzipiert werden. In der Ville contemporaine sind die weiten Autostraßen deshalb vollständig von den erhöhten Fusswegen getrennt, die auf drei unterschiedlichen Ebenen angeordnet sind, wobei die oberste neben Wegen Grünflächen und Plätze zum Verweilen bietet.³¹ Ganz ähnlich in der Futurama-Großstadt von 1960, die mindestens zwei erhöhte Fußgänger-Ebenen aufweist. Anders als bei Le Corbusier, auf dessen Entwurf keine Möglichkeit zur Überquerung der Straßenschlucht zu sehen ist (Shelton 2011: 66), gibt es bei Bel Geddes in regelmäßigen Abständen Verbindungsbrücken.

Obwohl es zu einfach wäre, in Wrights urbanistischen Konzepten nur die Umkehrung von Le Corbusiers Ideen zu sehen, markieren die beiden Stadtkonzepte in vielerlei Hinsicht Gegenpole. Wright löst die Stadt auf, Le Corbusier verdichtet sie; Wright setzt auf Individualismus und effektiv auf eine Zerschlagung staatlicher Strukturen, Le Corbusier befürwortet uniforme Bauten und eine allmächtige Administration; Wright machte kaum Anstrengungen, sein Projekt umzusetzen, Le Corbusier unternahm dagegen immer neue, weitgehend vergebliche, Anläufe und schreckte dabei auch nicht vor der Zusammenarbeit mit totalitären – linken wie rechten – Regimes zurück. Daran gemessen erscheint der stets auf Ausgleich und praktische Umsetzbarkeit bedachte Howard, obwohl historisch der Vorläufer, im Rückblick als Mittelposition zwischen den beiden extremen Ansätzen.

Bei allen Unterschieden verfolgten Le Corbusier wie Wright und Howard das Ziel, Stadt und Natur auszusöhnen. Während sich die Gegensätze bei Howard und Wright aber – auf jeweils andere Weise – auflösen, setzt Le Corbusier auf scharfe Kontraste und sucht die Einheit in der Gegen-

31 Die Ville radieuse dreht das Prinzip um; hier ist die unterste Ebene die der Fußgänger.

überstellung. Was alle drei verbindet, ist eine Haltung, die der klassischen – archaischen – Utopie entspricht: Die existierende Großstadt ist durch einzelne bauliche Maßnahmen nicht mehr zu retten. Es braucht eine radikale Neugestaltung, die weit über das rein Architektonische hinausgeht, die in eine gesellschaftlich-politische Neuordnung mündet. Richard T. LeGates und Frederic Stout bezeichnen das Trio deshalb als «utopian modernists»:

Together, the utopian modernists concerned themselves with great philosophical issues such as the connection between humanity and nature, the relationship of city plan to moral reform, and the role of urban design and new technologies of production and transportation to the evolutionary transformation of society. (LeGates/Stout 2016: 361)

Eine Konsequenz dieses umfassenden Verständnisses von Architektur ist eine massive Aufwertung der Rolle des Architekten. Er entwirft nicht mehr bloß Häuser, sondern wird zur alles überschauenden Instanz, zum utopischen Herrscher.³²

Als Werbeträger von General Motors hatte das Futurama verschiedene Funktionen zu erfüllen. Es sollte den Nutzen eines gut ausgebauten Highway-Systems demonstrieren und auf diese Weise den Weg für die dafür nötigen Investitionen ebnen. Zugleich sollte das Bild eines Autobauers zeichnen, der als innovativer und vorausschauender Konzern agierte; auf den Straßen dieser wunderbaren Zukunft war selbstverständlich nur eine Marke vertreten.³³

Um ein möglichst breites Publikum anzusprechen, durfte der Entwurf nicht zu radikal sein. Stattdessen bietet das Modell von allem ein bisschen und vereint zumindest oberflächlich höchst gegensätzliche städtebauliche Vorstellungen. Die Welt der Zukunft ist eine des Individualverkehrs und des Versprechens, dass Distanzen dank Hochgeschwindigkeitsstraßen der-einst bedeutungslos werden. Wo jemand wohnt, wird zur Nebensache, mit dem Auto ist man ohnehin im Nu dort. Vor dem Aufbrechen der Stadt in

32 Wright betont den demokratischen und individualistischen Charakter seines Projekts, dennoch kommt Broadacre City nicht ohne einen «county architect» aus, den Planer der Stadt und letztlich auch deren oberste Autorität. «Wright setzte Demokratie mit Bewegungsfreiheit gleich sowie mit der Vorstellung einer egalitären Gesellschaft, in der Grund und Boden gerecht und gleichmäßig verteilt wird. Er nahm in Kauf, dass die Durchsetzung seines Konzepts nur durch diktatorische Autorität zu erreichen sein würde» (Neumann 2012: 288).

33 In den Augen vieler Autoren hat das Futurama den Weg für den Bau der Interstate Highways in den 1950er-Jahren bereitet. «Although many specifics of Geddes's design were never implemented in the Interstate Highway Act of 1956, there is no doubt that this project helped popularize the concept of the superhighway and build the foundation for the eventual construction of the largest public works project in history» (Fotsch 2001: 67); siehe zur Entstehung des Interstate-Highway-Netzes Lewis (2013).

individuelle Parzellen, wie es Wright fordert, schreckt diese Vision aber zurück. Und obwohl Bel Geddes sowohl von Howard als auch von Wright einzelne Bestandteile übernimmt, behält er mit einer Großstadt Le Corbusier'scher Prägung das Übel, das beide beseitigen wollten, nicht nur bei, sondern steigert es ins Gigantische.³⁴

Die Widersprüche setzen sich in der politischen Ausrichtung fort. Aus Sicht der General-Motors-Führung sollte das Exponat nicht zuletzt als Gegenentwurf zu Roosevelts New Deal dienen und demonstrieren, dass nicht nur der Staat, sondern auch die Privatwirtschaft Arbeitsplätze und Wohlstand schaffen kann. Nicht nur das, die Autoindustrie war sogar in der Lage, eine positive gesellschaftliche Vision zu entwickeln, von der alle profitieren würden. Bei genauerer Betrachtung ist die Wunderwelt des Jahres 1960 aber keine rein marktwirtschaftliche Errungenschaft, sondern das Ergebnis massiver staatlicher Eingriffe; weder die von Grund auf neu errichtete Großstadt noch das Hightech-Highway-Netz wäre allein durch privatwirtschaftliches Engagement zu realisieren (Marchand 1992: 29 f.). Dieser Widerspruch wurde von manchen Zeitgenossen durchaus wahrgenommen. So schrieb Walter Lippmann zum Futurama:

General Motors has spent a small fortune to convince the American public that if it wishes to enjoy the full benefit of private enterprise in motormanufacturing it will have to rebuild its cities and its highways by public enterprise. (1939: 51)

Die literarischen Utopien des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts folgten mehrheitlich sozialistischen Ideen und betonten den Gemeinsinn. Exponate wie das Futurama hatten dagegen nicht den Anspruch, neue Gesellschaftsmodelle zu entwerfen. Vielmehr führten sie – hierin Propagandafilmen ähnlich – vor, dass das aktuelle politische System gerade erst dabei war, seine wahre Stärke zu entfalten.³⁵

In contrast with some of its nineteenth-century literary sources, the «world of tomorrow» was not an egalitarian socialist utopia in which production and distribution were cooperatively owned, but it did resemble one in its equating of happiness with a high standard of living. It presented a modern,

34 Ähnlich widersprüchlich sind Bel Geddes' Ausführungen in *Magic Motorways*, wo er sich unter anderem auf Mumford bezieht, dessen Vorstellungen der Futurama-Vision diametral entgegen standen, und die Gartenstadt Radburn, in der Teile von THE CITY gedreht wurden, als positiven Stadtentwurf anführt.

35 Christina Cogdell (2000) argumentiert, dass sich im Futurama eugenische Positionen manifestieren, die Bel Geddes' gesamtes Schaffen durchziehen. Ob es sich hier um einen zentralen Aspekt handelt, ist aber zweifelhaft, zumal das Publikum diese Facette allem Anschein nach kaum wahrgenommen hat.

twentieth-century technological utopia in which abundance and leisure were the beneficent results of the reduced need for labor. (Kihlstedt 1986: 114)

Es ist für die im Futurama sichtbare Form des technischen Utopismus bezeichnend, dass sich mit neuen technischen Möglichkeiten praktisch jeder Aspekt des Lebens verbessert. Darüber hinaus spricht der Kommentar von *TO NEW HORIZONS* eine Reihe von klassischen utopischen Motiven wie kürzere Arbeitstage, materielle Sicherheit und «new forms of education» an. Deren Bedeutung im Gesamtentwurf bleibt aber ebenso offen wie die Frage, wie die gezeigte Vision Wirklichkeit werden soll und wie sich das Verhältnis von Staat, Wirtschaft und Individuum gestalten wird. Trotz inhaltlichen und ästhetischen Anleihen bei Howard, Wright und Le Corbusier ist im Futurama von deren gesellschaftlich-politischen Anliegen so gut wie nichts übrig geblieben. Allenfalls lassen sich vereinzelte Formulierungen als Andeutungen auf umfassendere gesellschaftliche Veränderungen verstehen, etwa wenn im Zusammenhang mit den Wolkenkratzern die Formulierung «Each city block a complete unit in itself» fällt. Dies kann als Hinweis auf eine genossenschaftliche Organisation verstanden werden, wird aber nicht weiter erklärt.

Die wohl wichtigste Gemeinsamkeit zwischen der Zukunft im Futurama und in der klassischen Utopie offenbart sich ohnehin nicht in einzelnen Einrichtungen oder städtebaulichen Lösungen, sondern im Gestus des allmächtigen Planers, der das Exponat durchdringt. Die Besucherinnen des Futuramas und das Publikum von *TO NEW HORIZONS* blicken aus göttlicher Perspektive auf die zu errichtende Welt hinunter. Adnan Morshed spricht in diesem Zusammenhang von einer «aesthetics of ascension»:

The aesthetics of ascension suggests the modernist invocation of a new logic of looking at the world, which derived from the Enlightenment ideal of visual clarity. That logic, simply put, implied that if the viewer saw the total picture with all the linkages, separations, and relations among its various parts and components, then he or she would know how to order or even discipline that picture. (Morshed 2004: 78)

Diese Ästhetik des Aufstiegs entspricht sowohl der Haltung der klassischen Utopie wie auch der städtebaulichen Logik Howards, Le Corbusiers und Wrights. Die Welt erscheint als überschau- und planbar, als großer Baukasten, in dem die Stadtplanerin nach Belieben wirken kann. So sehr sich ihre Vorstellungen auch unterscheiden, was alle in diesem Kapitel präsentierten Stadtentwürfe verbindet, ist die Ablehnung der wild wuchernden Großstadt des ausgehenden 19. Jahrhunderts und die Einsicht, dass die Alternative nur in einer geplanten Stadt liegen kann. Howard mag genossenschaftliche Selbstorganisation und Wright den Individualismus

betonen – über all dem steht aber der Stadtplaner, der die grundlegenden Entscheide fällt. Diese Haltung wird auch in *To NEW HORIZONS* sichtbar: In der Zukunft des Futuramas sind Städte mehr denn je von oben geplant. Der Off-Kommentar macht keine Hinweise auf politische Veränderungen, doch stellt sich die Frage, ob eine so umfassende Neuplanung in einer Demokratie überhaupt möglich wäre oder nicht zwingend einen mit außerordentlichen Befugnissen ausgestatteten Architekten-Gott à la Howard, Le Corbusier und Wright voraussetzt.

Bei allen Gemeinsamkeiten zwischen klassischen Utopien und Weltausstellungsexponaten beschränken sich «utopische Schauen» wie das Futurama und Filme wie *To NEW HORIZONS* auf die Präsentation eines positiven Gegenbildes und bedienen sich damit einer anderen rhetorisch-argumentativen Struktur als die klassische Utopie, die immer auch eine kritische Bestandesaufnahme der Gegenwart leistet.

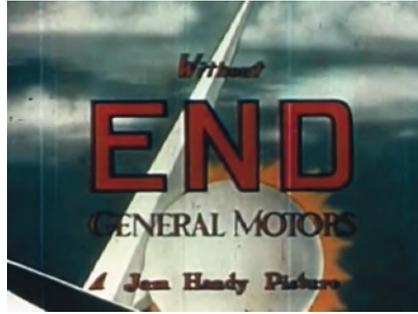
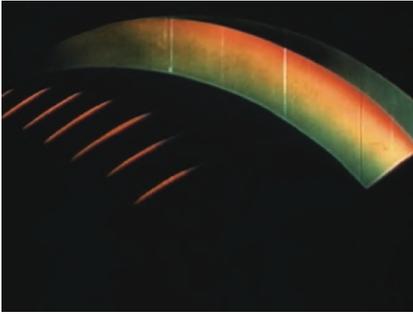
Versteht man die New Yorker Ausstellung als «detailed response to the Great Depression» (Nye 1994: 205), dann übernimmt die Besucherin analog zur literarischen Utopie die Rolle der utopischen Reisenden, die durch die schöne neue Welt geführt wird und für die Zeit ihres Besuchs die von Wirtschaftskrise, Arbeitslosigkeit und Kriegsangst geprägte Gegenwart hinter sich lässt. Stattdessen taucht sie in eine Welt ein, die all diese Probleme überwunden hat. In dieser Hinsicht funktionieren Futurama und *To NEW HORIZONS* ähnlich wie Propagandafilme vom *PROJECTIONS-OF-AMERICA*-Typ. Die akuten gesellschaftlichen Probleme werden nicht ausdrücklich angesprochen, sondern implizit mitgedacht.

Im Gegensatz zu fast allen bisher diskutierten Beispielen hält sich *To NEW HORIZONS* auffallend zurück, wenn es darum geht, das Gezeigte zu faktualisieren. Vielmehr betont der Film gleich zu Beginn des zweiten Teils, dass das Publikum ein Modell sieht;

modelled with such artistry and skill that we must continually remind ourselves the world we are now seeing is a vision. An artistic conception which may undergo many changes as it develops into the great realities of tomorrow.

Während Filme wie *LAND OF PROMISE* (1935), *ZEITGEIST: ADDENDUM* oder *THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH* den Status ihres utopischen Entwurfs gezielt verwischen und diesen als im Grunde schon realisiert erscheinen lassen, besteht bei *To NEW HORIZONS* an dieser Stelle wenig Zweifel, dass die Zukunft auch anders aussehen könnte.

Dass sich *To NEW HORIZONS* bei der Faktualisierung so stark zurücknimmt, dürfte nicht zuletzt daran liegen, dass der Film nicht auf eine Aktivierung des Zuschauers aus ist. Der jüdische Staat und das IS-Kalifat



48a-b Das Ende von TO NEW HORIZONS

werden in den jeweiligen Filmen als bereits weit fortgeschrittene Projekte präsentiert, zu deren endgültigem Gelingen das Publikum aktiv beitragen kann. Auch die Wundermaschinen Jacques Frescos ließen sich, die nötige Unterstützung vorausgesetzt, angeblich ohne Weiteres bauen. Die GM-Zukunft hingegen ist kein Unternehmen, an dem sich die Zuschauerin aktiv beteiligen könnte.

TO NEW HORIZONS ist nicht immer gleich vorsichtig. Der Kommentar zu den Aufnahmen des landwirtschaftlichen Betriebes – mit je einzeln von Glaskuppeln überdachten Obstbäumen – kommt ohne Einschränkungen und Warnungen aus. «Does it seem strange, unbelievable? Remember, this is the world of 1960, and physics and chemistry have joined hands with the farmer in helpful friendship». Allerdings geht es auch an dieser Stelle nicht darum, die Zuschauerin zu aktivieren. Die großartige Zukunft technischer Wunderwerke wird in der einen oder anderen Form ohnehin kommen – dafür sorgen Konzerne wie General Motors. Der Zuschauer muss dazu nichts beitragen.

Dass es TO NEW HORIZONS nicht um politische Revolutionen geht, dass die gezeigte Zukunft die konsequente Weiterführung des Bestehenden ist und sich der Zuschauer folglich getrost dem Weitblick von General Motors anvertrauen kann, unterstreicht der Off-Kommentar zum Schluss ausdrücklich, wenn er das Credo des Futuramas – und der Weltausstellung insgesamt – verkündet:

True, each of us may have different ideas as to what that future will be, but every forward outlook reminds us that all the highways of all research and all communication, all the activities of science, lead us onward to better methods of doing things – with new opportunities for employment and better ways of living. As we go on, determined to unfold the constantly greater possibilities of the world of tomorrow. As we move more and more rapidly forward, penetrating new horizons in the spirit of individual enterprise. In the great American way.

Zu Beginn dieses Schlussmonologs schwenkt die Kamera vom GM-Pavillon in den Himmel. Es folgen, als Erinnerung an das Gesehene, einzelne Nahaufnahmen des Futurama-Modells und schließlich eine abstrakte Animation, deren geschwungene Formen und leuchtende Farben Dynamik und Energie evozieren. Den Schluss machen ein gemaltes Bild des Trylons und der von einem Strahlenkranz umfassten Perisphäre. Statt dem üblichen «The End» erscheint der Schriftzug «Without End», zu dem sich dann der Firmenname General Motors gesellt (*Abb. 48a–b*). Technischer Fortschritt, eine bessere Zukunft und echter amerikanischer Unternehmergeist sind in General Motors vereint.

7.3 A Great Big Beautiful Tomorrow

Seinen letzten Film drehte Walt Disney im Oktober 1966, knapp zwei Monate vor seinem Tod. Hauptdarsteller: er selbst. Thema: die Stadt der Zukunft. Für alle, die mit dem Namen Walt Disney primär familientaugliche Unterhaltung assoziieren, dürfte der knapp 25-minütige Promotionsfilm *THE EPCOT FILM* eine echte Überraschung darstellen. Denn was Disney darin präsentiert, hat nichts mit putzigen Nagern oder Prinzessinnen, ja noch nicht einmal etwas mit Filmen zu tun.³⁶ Der Studioboss spricht über sein neuestes und bislang ambitioniertestes Projekt, den in Florida geplanten Themenpark Disney World oder Project Florida, wie das Vorhaben intern ursprünglich hieß. Sein Interesse gilt dabei aber weder Zauberschlossern noch Achterbahnen oder Merchandising.³⁷ Zwar wird auch Disney World mit einem Themenpark im Stile des 1955 im kalifornischen Anaheim eröffneten Disneyland aufwarten, das Herz der geplanten Anlage soll aber eine technische Musterstadt der Zukunft bilden. Eine «Experimental Prototype Community of Tomorrow», kurz EPCOT. Damit wollte Disney einen Bei-

36 Der Film, der sich in erster Linie an Politiker, Wirtschaftsführer und andere Entscheidungsträger richtete, kursiert unter verschiedenen Titeln. Neben *THE EPCOT FILM* sind auch die Bezeichnungen *FLORIDA PROJECT* und *THE FLORIDA FILM* anzutreffen. Disney ließ für den Film zwei unterschiedliche Enden drehen, «one for the Florida Legislature and one tailored for leaders of American industry» (Mannheim 2002: 100). Um welche Fassung es sich bei der auf YouTube und der DVD *WALT DISNEY TREASURES – TOMORROW LAND: DISNEY IN SPACE AND BEYOND* verfügbaren Version handelt, konnte ich nicht mit Sicherheit feststellen.

37 Walt Disney wollte den Park ursprünglich «Disney World» nennen; als die Anlage fünf Jahre nach Disneys Tod schließlich von seinem Bruder Roy eröffnet wurde, taufte man sie ihrem Gründer zu Ehren «Walt Disney World». Der Einfachheit halber unterscheide ich in diesem Kapitel nicht zwischen den Schreibweisen und spreche ausschließlich von «Disney World». Die von Disney geplante Musterstadt bezeichne ich als EPCOT, den 1982 tatsächlich eröffneten Themenpark als Epcot Center.

trag zu dem in seinen Augen drängendsten Problem der Gegenwart leisten – der Stadtplanung.³⁸

So überraschend und vielleicht auch vermessen dieser Anspruch erscheinen mag, das EPCOT-Projekt entstand keineswegs aus dem Nichts, sondern stellt den Schlusspunkt vieler Projekte und Initiativen dar, die Disney im Laufe seines Lebens lanciert hat. Obwohl er in der breiten Öffentlichkeit in erster Linie als Schöpfer von (Animations-)Filmen wahrgenommen wird, verkörpert Disney in geradezu idealtypischer Weise den von Segal beschriebenen amerikanischen technischen Utopismus. Nicht nur setzte er in seinen Filmen früh – und teilweise mit beträchtlichem wirtschaftlichem Risiko – technische Neuerungen wie Synchronon oder das Technicolor-Verfahren ein, er propagierte auch in seinen Fernsehprogrammen und Themenparks mit großem Engagement die Vision einer technisch fortgeschrittenen Zukunft.

Dass Disney ein großer Freund von Weltausstellungen war, überrascht vor diesem Hintergrund nicht. Für die New Yorker Schau von 1964 steuerten die *Imagineers*, wie die für Forschung und Entwicklung zuständigen Disney-Mitarbeiter genannt werden, nicht weniger als vier Attraktionen bei, von denen drei später ihre permanente Bleibe in einem Disney-Themenpark fanden. Disneys persönlicher Favorit, von dem er nach eigener Aussage wünschte, dass er nie seinen Betrieb einstellen sollte, war das Carousel of Progress, in dem Roboter-Puppen als amerikanische Durchschnittsfamilie agieren und über mehrere Stationen hinweg den technischen Fortschritt zelebrieren. Schwärmt der Familienvater zu Beginn des Jahrhunderts noch von Gaslampen und einer handbetriebenen Wäschemangel, kommen später ein Radio, elektrisches Licht und schließlich ein automatischer Geschirrspüler sowie ein Fernsehgerät hinzu. Unterlegt ist diese Erfolgsgeschichte von einem Song der Oscar-gekrönten Sherman Brothers mit dem programmatischen Titel *There's a Great Big Beautiful Tomorrow*.³⁹

Disneyland, das 1955 seinen Betrieb aufnahm, war bereits als eine Art permanente Weltausstellung und Trainingsgelände für die Zukunft

38 Die Bedeutung der Abkürzung EPCOT ist nicht eindeutig; in *THE EPCOT FILM* spricht Disney sowohl von ‚Experimental Prototype Community‘ wie auch von ‚Experimental Prototype City‘.

39 Die Literatur zu Disney ist kaum überschaubar. Ich konzentriere mich in diesem Kapitel auf EPCOT, zu dem vergleichsweise wenig publiziert wurde. Neben einer Studie von Steve Mannheim (2002) existiert eine Monografie von Sam Gennawey (2011) sowie ein reich bebildertes Band von Richard R. Beard (1982). Bei Beards Buch handelt es sich um ein offizielles Begleitbuch, das naturgemäß wenig kritisch ist. Als Referenzen zu Disneys Leben und seinem übrigen Schaffen dienen mir die Darstellungen von Andreas Platthaus (2001) und Neal Gabler (2006).

konzipiert worden.⁴⁰ Ganz in der Tradition der New Yorker Ausgabe von 1939 verfügt der Park über eine Sektion namens Tomorrowland, die bei Eröffnung die Welt des Jahres 1986 zeigte – inklusive eines simulierten Flugs in einer Mondrakete.

War schon die Weltausstellung von 1939 ein quasi-utopischer Ort, so gilt dies in noch ausgeprägterem Maße für die Disney-Themenparks. Disneyland und Disney World sind perfekt durchorganisierte und von der Außenwelt abgeschirmte Einrichtungen. Wie die Insel der klassischen Utopie fallen sie nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich aus der Welt, verharren in Ahistorizität (Knight 2014: 16). Während die klassische Utopie aber eine statische Welt beschreibt, die der historischen Entwicklung weitgehend enthoben ist, verschmelzen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in den Disney-Parks zu einer nostalgisch verbrämten Nichtzeit. Seien es Märchenbauten, die eine – europäisch anmutende – Vergangenheit mit Zuckerbäckerschlossern und Prinzessinnen evozieren, Wildwestwelten, in denen der amerikanische Gründungsmythos inszeniert wird, die Kleinstadt-Idylle von Main Street USA, der Hauptachse von Disneyland, oder eben futuristische Einrichtungen – in der Welt von Disney ist alles gleichermaßen aufgeräumt, widerspruchsfrei und leicht konsumierbar (Wallace 1985, Fjellman 1992: 59–84).

Louis Marin (1977) bezeichnet Disneyland als eine degenerierte Utopie. In dieser wenig schmeichelhaften Bezeichnung kommt zum Ausdruck, dass die Disney-Themenparks trotz struktureller Parallelen eine ganz andere Funktion erfüllen als die klassische Utopie. Ihr Ziel ist nicht Kritik oder politischer Wandel, sondern systemerhaltender Konsum. Umberto Eco argumentiert ähnlich, wenn er Disneyland als hyperreal und als «Ort der totalen Passivität» (1985: 87) bezeichnet, in dem die Besucherinnen von Warteschlange zu Warteschlange und von Konsummöglichkeit zu Konsummöglichkeit geschoben werden, ohne dabei selbst in irgendeiner Form aktiv werden zu können.⁴¹ Priscilla Hobbs, die erklärtermaßen antritt, um Disney zu verteidigen, widerspricht dieser Einschätzung nicht grundsätzlich, wendet die Aspekte, die Marin und Eco kritisieren, aber ins Positive: Disneyland sei «a place of reassurance» (2015: 19) und «Disney's utopian vision of a world without tension and negativity» (ebd.: 191) eine Neuaufgabe des American Dream.⁴²

40 Zu den Einflüssen der Weltausstellungen auf Disneyland siehe Harris (1997).

41 Siehe zu den utopischen Aspekten von Disney World auch Fjellman (1992: 199–219).

42 Ein von Karal Ann Marling (1997a) herausgegebener Band zu Architektur und Design der Disney-Themenparks trägt den Untertitel *The Architecture of Reassurance*. In ihrem eigenen Beitrag schreibt Marling: «Disneyland is about mild contentment and the overarching reassurance that there is an order governing the disposition of things. A detec-

Wie immer man die utopischen Qualitäten der Disney-Themenparks bewertet, der in ihnen zur Schau gestellte (technische) Utopismus ist wie in den Weltausstellungen der 1930er-Jahre ein bewahrender und kein revolutionärer; die wunderbare Welt von morgen stellt keinen Bruch mit dem aktuellen System dar, ist vielmehr eine Weiterführung der gloriosen Vergangenheit. Die Zeitlosigkeit der klassischen Utopie ist eine Folge ihres Modellcharakters, der utopische Entwurf liefert das Gegenbild zum trostlosen Jetzt. Bei Disney existiert hingegen kein Widerspruch zwischen Gegenwart und utopischer Zukunft, ist alles ein schön anzuschauendes Kontinuum. Folgt man Karl Keglens Unterscheidung von Utopie und Idealstadt, dann sind Disneyland und Disney World weniger utopische Gegenentwürfe als vielmehr Idealstädte, welche die bestehende Ordnung in mustergültiger Form repräsentieren.

Nach Disneyland und dem gescheiterten Versuch, in Kalifornien ein Ski-Resort zu errichten, wollte Disney mit Disney World einen Schritt weitergehen. Der neue Park sollte den bestehenden schon in seinen schieren Ausmaßen um ein Vielfaches übertreffen. Im Gegensatz zu Disneyland, bei dem zu Disneys großem Leidwesen nach wie vor Gebäude sichtbar waren, die außerhalb des Parks standen, umfasste die neue Anlage ein riesiges Gelände – rund die doppelte Fläche der Insel von Manhattan. War die Besucherin einmal eingetreten – oder besser: eingefahren – gab es für sie keine Außenwelt mehr, war sie auf einer Insel zu Gast. Vor allem aber sollte Disney World nicht nur Unterhaltung bieten, sondern einen echten gesellschaftlichen Nutzen bringen. Herzstück der Anlage sollte mit EPCOT eine Art lebensgroßes urbanes Laboratorium sein, in dem die Zukunft zugleich erfunden wie vorgelebt würde.

Obwohl der Anspruch von EPCOT weit über den von Disneyland hinausgeht, erscheint die geplante Stadt in *THE EPCOT FILM* eher als Weiterführung des erprobten Konzepts. Der Anfang des Films wirkt zunächst wie reine Werbung für Disneyland. Zu Bildern des Parks und seiner glücklichen Besucher erklärt der Off-Kommentar, dass Disney schon bei Disneyland «a whole new concept in entertainment» vorgeschwebt habe. So generisch dieser Einstieg wirkt, so fällt doch auf, dass vor allem die im Park verfügbaren Fortbewegungsmittel zu sehen sind; Pferdekutsche, Dampflokomotive, Doppeldecker-Bus, Schaufelraddampfer, Gondelbahn und Monorail – in Disneyland gibt es für jedes Gelände, jede Distanz und jeden Zweck das

table order that will take the visitor by the hand and lead him through an astonishingly varied array of ersatz places, back to the Main Street from whence he began» (Marling 1997b: 83).



49a–d Walt Disney präsentiert EPCOT

passende Gefährt. Die Voice-over sagt es explizit: «Here, people travel aboard almost every method of transportation man has ever designed».

Die Ausführungen zu den Transportmitteln führen zum eigentlichen Thema von *THE EPCOT FILM*. Der Kommentar geht nun auf die reiche Erfahrung ein, die man in Disneyland mit dem sicheren Transport von Millionen von Gästen gesammelt hat. Verantwortlich dafür ist WED Enterprises,⁴³ eine von der Filmproduktion unabhängige Firma, die Disney ursprünglich für die Planung von Disneyland gegründet hatte und die auch für die Weltausstellungspavillons verantwortlich zeichnete. Damit ist zwar die technische Expertise der Imagineers etabliert, doch reichen die kurz gezeigten Attraktionen wohl nicht als Bürgschaft für deren Fähigkeiten als Stadtplaner. Deshalb zitiert der Off-Kommentar an dieser Stelle ausführlich aus der Keynote-Ansprache, die der Bauunternehmer und Stadtplaner William Rouse an der Urban Design Conference 1963 an der Harvard University hielt. Die zentrale Passage lautet: «I hold a view that may be somewhat shocking to an audience as sophisticated as this, and that is, that the greatest piece of urban design in the United States today is Disneyland.»

43 Das Kürzel WED steht für Disneys vollen Namen Walter Elias Disney. Seit 1986 heißt die Firma Walt Disney Imagineering (WDI).

Rouse erfüllt an dieser Stelle eine ähnliche Funktion wie die Expertinnen in den von Anneke Metz analysierten «subjunctive documentaries» (→ S. 167) – er ist der außenstehende Fachmann, der Kraft seiner fachlichen Kompetenz für die Aussagen des Films einsteht. *THE EPCOT FILM* war zur Vorführung vor Politikern und Industriellen gedacht; Rouse, der für die Planung der Stadt Columbia im Bundesstaat Maryland verantwortlich zeichnete, war wohl zumindest einem Teil des intendierten Publikums ein Begriff. Und allen, denen sein Name nichts sagte, zeigte die Tatsache, dass er an einer Konferenz an der berühmtesten Universität des Landes sprach, welches Gewicht seine Stimme haben muss. Das Rouse-Zitat unterstreicht somit die Kompetenz des Disney-Konzerns im Bereich des Städtebaus.

Da nun feststeht, dass die Imagineers etwas von Stadtplanung verstehen, kann der Film zur Hauptsache kommen. An dieser Stelle tritt Walt Disney auf, um höchstpersönlich sein neuestes Vorhaben zu erklären. Die folgende Sequenz verzichtet ganz auf Animationen oder sonstige genuin filmische Formen der Wissensvermittlung; stattdessen agiert Disney mit Zeigestab und direkter Wendung an das Publikum als Lehrer. Das Setting erinnert an jenes von Jacque Fresco: ein atelierartiger Raum – ein filmgerechter Nachbau des Studios, in dem Disneys Mitarbeiter tatsächlich an dem Projekt gearbeitet haben – mit meterhohen Karten und Skizzen an den Wänden sowie großen Modellbauten auf den Tischen. Zwischendurch sind konzentriert arbeitende Männer zu sehen; die Imagineers bei der Arbeit und dazwischen ihr Chef, der sich kurz Zeit nimmt, um uns zu erklären, was hier entwickelt wird (*Abb. 49a–d*).

Für die zeitgenössischen Fernsehzuschauer war Disney eine bestens bekannte Medienpersönlichkeit. Um Disneyland zu finanzieren, war er ein Abkommen mit dem Fernsehsender ABC eingegangen, in dessen Rahmen er ab 1954 die Fernsehsendung *WALT DISNEY'S DISNEYLAND* produzierte. Die Sendung war eine Mischung aus Werbung, Unterhaltung und Information, die rund um die vier Themenländer des Parks – Adventureland, Tomorrowland, Fantasyland und Frontierland – strukturiert war. Jede Folge kam aus einem bestimmten Land und hatte einen entsprechenden Fokus. In den Tomorrowland-Folgen ging es unter anderem um Atomkraft, die Zukunft des Straßenverkehrs und die Möglichkeiten der Raumfahrt. Disney fungierte dabei als Moderator, der durch die Sendung führte.⁴⁴ Die Zuschauerinnen von *THE EPCOT FILM* dürften somit nicht erstaunt gewe-

44 Als *WALT DISNEY'S DISNEYLAND* lief die Sendung bis 1958. Danach wurde sie unter verschiedenen Titeln fortgesetzt, nach Disneys Tod während fast zwanzig Jahren ohne Host. Siehe zu Disneys Fernsehproduktionen Cotter (1997), Telotte (2004).

sen sein, dass ausgerechnet Disney über die Stadt der Zukunft sprach. Sie waren gewohnt, sich von Onkel Walt in anschaulicher und unterhaltsamer Weise die neusten technischen Errungenschaften erklären zu lassen und gemeinsam mit ihm einen Blick in die Zukunft zu wagen. Obwohl THE EPCOT FILM zuvor mit Rouse einen externen Experten anführt, agiert schließlich Disney selbst als sein wichtigster und bekanntester Gewährsmann.

Nach allgemeinen Ausführungen zum geplanten Park kommt Disney zur Hauptsache, «the heart of everything we'll be doing in Disney World», zu EPCOT. EPCOT soll verschiedene Funktionen auf einmal erfüllen: Es ist eine funktionierende Stadt, in der 20 000 Menschen leben und arbeiten, ein Ort, an dem «new technologies that are now emerging from the creative centers of American industry» ausprobiert werden und «a showcase to the world of the ingenuity and imagination of American free enterprise». EPCOT geht damit einen entscheidenden Schritt weiter als das Futurama: Die Zukunft kann nicht nur aus der Vogelperspektive begutachtet, sondern betreten und erlebt werden – von den Bewohnern der Modellstadt ebenso wie von den Park-Besuchern.

EPCOT stellt keinen Bruch mit der Gegenwart dar, sondern die Summe der neusten technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften, ist aber als Gegenentwurf zum Status quo intendiert. Wie Howard, Le Corbusier und Wright vor ihm reagiert Disney auf einen konkreten Missstand – «the problems of our cities». Für Disney ist die Lösung der *Stadtprobleme* die größte Herausforderung der Gegenwart, wobei er allerdings nie ausführt, was er damit konkret meint. In den 1960er-Jahren litten US-Metropolen wie New York oder Los Angeles unter Verkehr, Kriminalität, Rassenkonflikten und sozialen Unruhen. Wenn Disney von den «problems of our cities» spricht, spielt er zweifellos auf diese und verwandte Herausforderungen an, er vermeidet es aber, die Dinge beim Namen zu nennen. Das einzige Thema, das er direkt anspricht, ist das politisch am wenigsten verfängliche: der Verkehr. Auf Disneys Ausführungen folgt eine elfminütige Sequenz – knapp die Hälfte des gesamten Films –, die den Aufbau der Stadt erklärt, wobei der Organisation des Verkehrs mit Abstand am meisten Zeit eingeräumt wird. Statt Disney spricht nun wieder der Kommentator vom Anfang, und die Bildspur besteht fast ausschließlich aus Zeichnungen, Skizzen und Animationen.

Zwar verkündet die Voice-over, dass EPCOT auf einer «idea new among cities built since the birth of the automobile» basiere, doch ist der der Stadt zugrunde liegende «radial plan» offensichtlich von der Gartentadtidee beeinflusst. Wie schon Howard war auch Disney kein Freund der Großstadt, und EPCOT wirkt insgesamt wie eine modernisierte Version

der Gartenstadt. Sei es die kreisförmige Anordnung der Siedlung – ein Prinzip, das bereits Disneyland zugrunde liegt –, ihre Größe, die Aufteilung in funktionale Zonen mit abgrenzenden Grüngürteln, das Betonen kurzer Distanzen – EPCOT übernimmt wesentliche Elemente von Howard. Michael Barrier sieht in *Garden Cities of To-morrow* denn auch «probably the strongest single influence on Walt Disney's thinking» (2007: 308).

Bei aller Ähnlichkeit mit der Gartenstadt orientiert sich EPCOT aber auch an stadtplanerischen Ideen jüngerer Datums. Das Zentrum bilden anders als bei Howard nicht öffentliche Gebäude, sondern eine Geschäfts- und Einkaufszone.⁴⁵ Dieser Stadtkern präsentiert sich als eklektische Mischung aus verdichtetem Bauen à la Le Corbusier, Shopping Mall und Themenpark. Wahrzeichen der Stadt ist ein mindestens dreißig Stockwerke hoher Hotel-turm, um den herum Bürogebäude sowie Läden, Restaurants, Theater, Kinos etc. angeordnet sind. Der ganze innere Bezirk ist überdacht, ähnlich einem großen Einkaufszentrum, und wie bei einer Weltausstellung – und dem schließlich realisierten Epcot Center – sind die Straßen thematisch gestaltet, «recreat[ing] the character and adventure of places 'round the world».⁴⁶ Die Dachfläche ist begrünt und bildet ähnlich wie bei Le Corbusier ein erhöhtes «seven-acre recreation deck».

An Le Corbusier erinnert auch die Organisation des Verkehrs, also des Bereichs, der Disney besonders am Herzen lag. Die verschiedenen Fortbewegungsmöglichkeiten sind in EPCOT wie bei der *Ville contemporaine* voneinander getrennt und teilweise auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt, wobei Disney große Teile des motorisierten Personenverkehrs in den Untergrund verlagert – Schwerlastverkehr in die unterste Ebene, Personewagen eine Ebene weiter oben (Mannheim 2002: 23 f.). An der Oberfläche gibt es nach wie vor Autostraßen, diese sind aber getrennt von den Wegen

45 Eine weitere wichtige Inspiration für Disney war *The Heart of our Cities* (1964) des österreichisch-amerikanischen Architekten Victor Gruen (Gennawey 2011: 155 ff.). Gruen, der oft als «Erfinder der Shopping Mall» bezeichnet wird, war ebenfalls ein Anhänger Howards; das von ihm konzipierte Einkaufszentrum sollte als modernes Gegenstück des mittelalterlichen Marktplatzes eigentlich der Zersiedelung entgegenwirken. Dass seine «Erfindung» letztlich den gegenteiligen Effekt hatte, hat Gruen in späteren Jahren scharf kritisiert (Gruen 2014: 223–226); siehe auch Mannheim (2002: 20–23).

46 An verschiedenen Orten ist zu lesen, Disneys Plan habe vorgesehen, das Zentrum von EPCOT oder sogar die ganze Stadt mit einer Glaskuppel zu überdachen. Hierbei handelt es sich aber um ein Missverständnis. In einer Einstellung des Films ist in der Tat eine Glaskuppel zu sehen, bei dieser handelt es sich aber um ein Deckenlicht auf dem Dach des Innenbereichs. Da nicht sofort erkennbar ist, was dieses Bild zeigt, und die Voice-over in diesem Moment davon spricht, dass das Zentrum ein abgeschlossenes «climate-controlled environment» bilde, kann leicht der Eindruck entstehen, die ganze Anlage sei unter einer Käseglocke platziert (Weiss 2015).

für Fußgänger, Radfahrer und Elektro-Autos. «Children going to and from schools and playgrounds will use these paths, always completely safe and separated from the automobile».

Walt Disney war ein bekennender Eisenbahn-Narr, aber dennoch alles andere als ein Gegner des Autos. Die einzige Attraktion in Disneyland, die seit der Eröffnung des Parks besteht – wenn auch mit mehrfachen Generalüberholungen –, ist Autopia, in dem die Besucher in kleinen benzinierten Autos einen Rundkurs abfahren. In seiner ersten Inkarnation war Autopia ähnlich wie das Futurama als Vorgeschmack auf das kommende Interstate-Highway-System gedacht. Noch mehr im Geiste des Futuramas ist MAGIC HIGHWAY U.S.A. (Ward Kimball, US 1958)  gehalten, eine Folge der WALT-DISNEY'S-DISNEYLAND-Sendung, die eine wunderbare Highway-Welt von morgen zeigt.

Bei der Planung von Disney World spielte der motorisierte Individualverkehr von Anfang an eine wichtige Rolle. Für die Wahl des Standorts war unter anderem die Nähe zum Kreuzungspunkt zweier Interstate Highways in Florida entscheidend; dies garantierte, dass die Anlage gut mit dem Auto erreichbar war. Hatten die Besucherinnen den Park aber einmal erreicht, sollten sie ihren Wagen zurücklassen. Disney World insgesamt und EPCOT im Speziellen liegt die Überzeugung zugrunde, dass sich der motorisierte Personenverkehr schädlich auf das Stadtleben auswirkt. Autos sollten in Disneys Zukunftsstadt deshalb primär für längere Fahrten über Land zum Einsatz kommen. Die beiden bevorzugten Fortbewegungsmittel innerhalb von Disney World sind die Einschienenbahn und der WED-WAY PeopleMover. Die Monorail, die in Disneyland bereits im Betrieb war, war für längere Distanzen gedacht und sollte, analog der Eisenbahn bei Howard, die verschiedenen Einheiten in Disney World miteinander verbinden. Beim PeopleMover handelt es sich um ein Gefährt, das WED für das Ford-Exponat an der Weltausstellung von 1964 entwickelt hatte und das 1967 auch in Disneyland installiert wurde. Werden bei der Einschienenbahn große Wagen mit hoher Geschwindigkeit transportiert, besteht der langsamere PeopleMover aus vielen kleinen Wagen, die nach dem Prinzip des Paternosters immer in Bewegung sind und in die man an Stationen bei Bedarf ein- und aussteigen kann. Von der Stadtmittle aus würden zahlreiche PeopleMover-Linien in die peripheren Wohngebiete führen.⁴⁷

47 Im Off-Kommentar heißt es, der PeopleMover sei «already in daily operation at Disneyland», was nicht korrekt ist. Der PeopleMover in Disneyland wurde im Juli 1967 eröffnet, rund ein halbes Jahr nach der ersten öffentlichen Vorführung von THE EPCOT FILM.

Disney ist ganz vom utopischen Drang beseelt, bei Null zu beginnen und eine komplett neue Stadt aus dem Boden zu stampfen:

But where do we begin? How do we start answering this great challenge? Well, we're convinced we must start with the public need. And the need is not just for curing the old ills of old cities. We think the need is for starting from scratch on virgin land and building a special kind of new community.

Nicht nur werden die «old ills» nicht benannt, der Film schweigt sich auch zu Aspekten, die über das rein Technische hinausgehen, weitgehend aus. Zur politischen Organisation fällt kein Wort. Disney geht die «problems of our cities» als Ingenieur – oder vielmehr Imagineer – an und reduziert die Bewohner seiner Zukunftsstadt auf Konsumenten, die es möglichst reibungslos herumschieben gilt.

Die Idee des Neuen Menschens, die für die klassische Utopie so zentral ist, schlägt sich in den in diesem Kapitel diskutierten Stadt-Konzepten in unterschiedlicher Weise nieder. Howard wollte mit der Gartenstadt einer Gesellschaft des sozialistischen Miteinanders den Weg bereiten, Wright glaubte, dass wirklich freie Bürger nur in Broadacre City gedeihen konnten. Aber keiner setzte die Idee, Menschen über die Gestaltung ihrer Umwelt zu formen, so konsequent um wie Disney. Er war davon überzeugt, dass eine makellose Umgebung auch zu makellosem Verhalten führen würde. So sind die Abfalleimer in Disneyland nie mehr als 26 Schritte voneinander entfernt, und ein Heer von Putzleuten lässt jeden Unrat sofort verschwinden; beides soll dafür sorgen, dass die Besucherinnen gar nicht erst auf die Idee kommen, den Park mit Abfall zu verunstalten. Auch Disney World lag dieser utopische Impetus zugrunde:

At the heart of Walt's conception of Project Florida was a utopian desire to instill «proper» moral behaviour in his captive audience. Disney World's well-defined boundaries ensure order, provide security, create continuity, and even promote conformity. Walt believed that once Guest and Cast members were inside this secured territory, its meticulous surroundings and wholesome atmosphere would prompt them to hold themselves to higher standards of conduct. In this way Disney not only groomed the land but also tried to groom the people. (Knight 2014: 63)

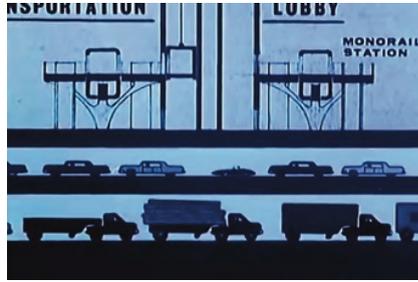
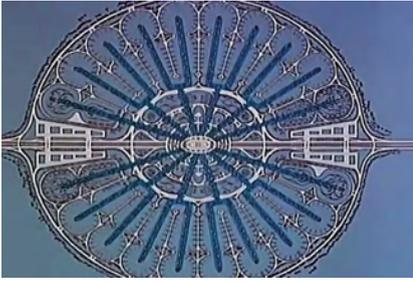
CGI war bei der Produktion von *THE EPCOT FILM* zwar noch nicht verfügbar, aber mit seiner Mischung aus Aufnahmen von Modellen, technischen Skizzen, Animationen, aufwendigen Entwürfen ganzer Szenerien und Realaufnahmen bedient sich der Film ähnlicher Mittel wie *ZEITGEIST: ADDENDUM*. Der Vergleich der beiden Filme macht aber deutlich, dass bei *THE EPCOT FILM* ein Team am Werk war, das auf jahrelange Erfahrung

mit Lehrfilmen zurückschauen konnte. Disneys joviale Art des Vortrags mag heute nicht mehr adäquat erscheinen, ansonsten ist der Film nach wie vor ein Musterbeispiel für die Visualisierung komplexer Zusammenhänge. Bei den aufwendigeren Entwürfen zeigt sich zudem der filmische Hintergrund der Imagineers und ihr Sinn für visuelles Erzählen. Während Frescos Zeichnungen bei allem Futurismus nüchtern wirken und primär technische Präzision betonen, arbeiten die EPCOT-Konzeptbilder mit Auf- und Untersichten, Licht- und Schattensetzung und werden von Musik begleitet, die auf die Bilder reagiert. Vor allem die Kombination der unterschiedlichen Stile, von technischen Zeichnungen und gemäldartigen Gesamtansichten, ist wirkungsvoll: EPCOT erscheint zugleich als sorgfältig geplantes, technisch durchdachtes Projekt, aber auch als visuell interessant (*Abb. 50a–g*).

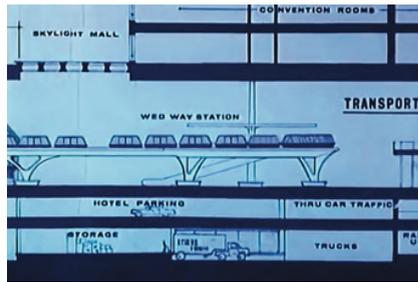
Ein ähnliches Vorgehen wird in den Animationen sichtbar, welche die Verkehrsströme illustrieren. Die Zeichnungen sind reduziert und zweckmäßig, aber wenn die Autos im Untergrund gezeigt werden, lassen sich verschiedene Fahrzeugtypen ausmachen (*Abb. 50e*). Bei den Animationen des PeopleMovers, dessen Wagen alle gleich aussehen, ist wiederum ein leichtes Hüpfen beim Vorwärtsfahren zu beobachten (*Abb. 50g*). Die Bewegung ist nicht so ausgeprägt wie in einem Disney-Cartoon, wenn Micky oder Donald über Land fahren, aber das Gefährt erhält durch das Schaukeln Persönlichkeit, wird zu mehr als einem bloßen Ikon auf einem Diagramm. Derartige Details, die viele Zuschauer wahrscheinlich kaum bewusst wahrnehmen, beleben die Sequenz und verhindern, dass sie zu rasch eintönig wirkt.

Wie Disney mehrfach betont, ist alles, was im Film zu sehen ist, nur vorläufig. Diese vorsichtige Haltung steht in einem gewissen Kontrast zur Detailverliebtheit, mit der manche Themen behandelt werden. So werden die Aufteilung der Stadt und die Organisation des Verkehrs in *THE EPCOT FILM* ausführlicher erklärt als in allen anderen in diesem Kapitel behandelten Filmen. Die Realaufnahmen von Monorail und PeopleMover unterstreichen zudem, dass die für EPCOT geplanten Transportmittel im Gegensatz zu Bel Geddes' Super-Highways und Frescos Wundermaschinen bereits erprobt sind. Die Kombination all dieser Elemente verstärkt den Eindruck, dass der Film ein durchdachtes Konzept präsentiert, einen Plan, der tatsächlich funktionieren könnte. Anders als das Venus Project hat EPCOT mit dem Disney-Konzern zudem einen finanzstarken Akteur im Rücken, der für sich in Anspruch nimmt, Träume wahr werden zu lassen.

Die Aktualisierungsleistung des Films ist an manchen Stellen so ausgeprägt, dass Disneys wiederholte Versuche, das Gezeigte zu relativieren,



50a-g THE EPOCT FILM setzt unterschiedliche Illustrationsstile ein



geradezu irritierend wirken. Denn was bliebe von EPCOT noch übrig, wenn Elemente wie der PeopleMover wegfallen würden, denen im Gesamtkonzept eine so wichtige Rolle zukommt? In seiner Kombination aus Vertrauen in die eigene technische Expertise und betonter Offenheit spie-

gelt der Film wohl ziemlich akkurat den aktuellen Stand des Projekts und Disneys widersprüchliche Ansichten wider. Bereiche, die ihm am Herzen lagen, wie etwa der Transport, waren zu diesem Zeitpunkt schon weit entwickelt, viele andere Punkte waren dagegen noch offen und wurden zu Disneys Lebzeiten nicht mehr geklärt. So ist im Film davon die Rede, dass EPCOT nicht als reine Disney-Angelegenheit gedacht ist. In Kooperation mit der gesamten US-Industrie sollen Lösungen gefunden werden, und in einem an die Wohnsiedlung angrenzenden Industriepark werden dereinst neue Technologien entwickelt werden. Dazu, wie diese Zusammenarbeit funktionieren soll, und ob die «prototype plants, research and development laboratories, and computer centers for major corporations» mehr als elaborierte Themenpark-Attraktionen sein werden, schweigt sich der Film allerdings aus.

Ebenso unklar ist, wer in dieser Stadt der Zukunft leben wird und welches Mitspracherecht der Bevölkerung zukommt. Im Film ist in bester utopischer Manier unter anderem von modernen Schulen die Rede, «so that everyone who grows up in EPCOT will have skills in pace with today's world». Dies suggeriert, dass sich Familien in EPCOT niederlassen sollen – «people who live, work, and play here». Zugleich ist EPCOT als Musterstadt konzipiert, als «a living showcase». Wie weit sich diese beiden Ansprüche vereinigen lassen, ob an einem Ort, der täglich von Heerscharen von Besuchern überflutet wird, ein normales Leben möglich sein wird, ist mehr als fraglich. Andere Quellen legen denn auch nahe, dass sich die Bevölkerung aus Angestellten von Disney World hätte zusammensetzen sollen, die für einen begrenzten Zeitraum in der Stadt Quartier nehmen.

Wer auch immer in EPCOT wohnen wird, eine aktive Teilhabe an der Stadt scheint nicht vorgesehen. Dass der Film kein Wort zu Verwaltung, Behörden und politischen Ämtern verliert, liegt wohl daran, dass EPCOT als Alleinbesitz des Disney-Konzerns gedacht war. «Anybody who lived on the property would be leasing from Disney; therefore, they would not have voting rights with regards to land use issues» (Gennawey 2011: 144). In dieser Hinsicht wäre EPCOT das pure Gegenteil von dem geworden, was Howard vorschwebte.⁴⁸

48 Das Gebiet von Disney World bildet den Reedy Creek Improvement District (RCID), eine Sonderzone, in der ein Großteil der üblichen staatlichen Aufgaben von Disney übernommen wird. Das RCID-Abkommen sah in frühen Fassungen auch spezielle Regelungen für EPCOT vor, die aber nie im Detail ausgearbeitet wurden; siehe zum RCID und der verwaltungstechnischen Organisation von EPCOT respektive Disney World Mannheim (2002: 105–125), Gennawey (2011: 143–148).

EPCOT nimmt in der Geschichte der Utopie eine besondere Position ein. Die Begeisterung und Entschlossenheit, mit der Disney seine Vision vorträgt, lässt wenig Zweifel aufkommen, dass es ihm damit ernst war. Er wollte die Stadt der Zukunft bauen und verfügte sowohl über die nötigen Mittel wie auch das Know-how, um wenigstens Teile dieses Vorhaben umzusetzen. Doch entpuppt sich EPCOT bei genauerer Betrachtung als ein Projekt voller Widersprüche – eine bewahrende Utopie, die auf jegliche Kritik verzichtet, dabei aber etwas ganz Neues schaffen will; ein kühnes Unternehmen im Zeichen amerikanischen Erfindergeists und Unternehmertums, in dem das Zusammenleben von einem praktisch allmächtigen Konzern bestimmt wird und den Einwohnerinnen eine ähnliche Rolle zuzukommen scheint wie den Micky-Maus- und Schneewittchen-Darstellern in Disneyland; ein Ort, der zugleich als Shopping Mall und Forschungsstätte, als Freizeitpark und utopisches Ideal dient.

EPCOT hätte Disneys Vermächtnis werden sollen, sein Geschenk an die Menschheit, doch daraus wurde nichts. Nur wenige Tage nach den Aufnahmen für *THE EPCOT FILM* wurde bei Disney Lungenkrebs diagnostiziert, knapp zwei Monate später, am 15. Dezember 1966, starb er. Disney wird oft als einmalige Mischung aus Träumer und zupackendem Unternehmer beschrieben; sei es der erste animierte Langspielfilm oder der erste Themenpark – wenn er von einer Idee überzeugt war, setzte er sie gegen alle Widerstände durch und wurde nicht selten mit durchschlagendem Erfolg belohnt. So klischeehaft diese Charakterisierung wirken mag, als Zuschauer von *THE EPCOT FILM* stellt man sich unweigerlich die Frage, was aus dem Vorhaben geworden wäre, wenn Disney länger gelebt hätte.

Die erste öffentliche Präsentation des Disney-World-Projekts fand am 2. Februar 1967 vor rund 900 Journalisten, Industriellen und Funktionären in einem Kino in Orlando statt. An diesem Anlass wurde auch *THE EPCOT FILM* erstmals vorgeführt. In der Folge leitete Roy Disney die Planung und den Bau des Themenparks. Unter seiner Führung kam man allerdings bald zum Schluss, dass mit dem Tod des Studiogründers die treibende Kraft hinter EPCOT fehlte, was dazu führte, dass das Projekt immer weiter zurückgestutzt wurde. Als Walt Disney World im Oktober 1971 von Roy eingeweiht wurde, war von EPCOT nichts zu sehen.

1982 öffnete schließlich das Epcot Center seine Tore, doch dieser neue Themenpark hatte mit Disneys ursprünglichem Plan kaum noch etwas gemein. Der Park, wie er heute noch existiert, teilt sich in zwei Sektionen auf: Das World Showcase setzt sich aus Länderpavillons zusammen, und in der Future World sind futuristische Attraktionen zu sehen, die teilweise von großen Firmen gesponsert sind. Damit wirkt Epcot Center mehr als

jeder andere Disney-Themenpark wie eine permanente Weltausstellung (Nelson 1986, Warren 2014), von der Idee einer funktionierenden Stadt ist nichts übrig geblieben.⁴⁹

*

Die drei Filme, auf die ich mich in diesem Kapitel konzentriert habe, sind innerhalb von knapp drei Jahrzehnten in den USA entstanden. Deshalb ist es auch wenig erstaunlich, dass sie sich mit den gleichen Problemen auseinandersetzen. Die moderne Metropole und der motorisierte Straßenverkehr sind die beiden großen Herausforderungen, auf die die Filme reagieren, und letztlich ist die Antwort immer eine Variation oder Weiterentwicklung von Howards Gartenstadt-Idee.

So sehr sich die Inhalte ähneln, in Gestaltung und Absicht unterscheiden sich die Filme beträchtlich. *TO NEW HORIZONS* ist in erster Linie ein Werbefilm, der General Motors in ein vorteilhaftes Licht rücken soll. Bel Geddes' Vertrauen in den technischen Fortschritt hatte durchaus etwas Utopisches, doch war das Futurama weder als Gegenentwurf noch als Programm gedacht, im Grunde noch nicht einmal als etwas, an dem das Publikum aktiv mitzuarbeiten brauchte. Die Wunderwelt der Zukunft wird dank vorausschauenden Konzernen wie General Motors ohnehin kommen.

Die Gestaltung der Zukunft ist auch in *THE EPCOT FILM* Aufgabe von US-Konzernen, im Gegensatz zu General Motors hat Disney aber ein konkretes Anliegen, verfolgt einen Plan – so diffus und widersprüchlich dieser auch sein mag. Auch das intendierte Publikum war ein anderes. *THE EPCOT FILM* richtete sich nicht an die allgemeine Bevölkerung, sondern an Politiker, Wirtschaftsführer und andere Entscheidungsträger. Er sollte diese für EPCOT begeistern, sie im Sinne Disneys aktivieren.

Während *TO NEW HORIZONS* auf jegliche Kritik verzichtet und *THE EPCOT FILM* nur andeutet, welche Probleme EPCOT beheben soll, liefert *THE CITY* eine ausführliche und beißende Analyse des Lebens in der Metropole. Worauf die Aktivierung des Films abzielt, was die Zuschauerin tun kann, damit die moderne Gartenstadt Wirklichkeit wird, bleibt offen,

49 In den 1990er-Jahren errichtete Disney in der Nähe von Disney World die Planstadt Celebration, die oft als Ableger der ursprünglichen EPCOT-Idee bezeichnet wird. Celebration steht zwar in der Tradition der Howard'schen Gartenstadt respektive des New Urbanism, ist aber im Gegensatz zu EPCOT nicht als Stadt der Zukunft, sondern als nostalgischer Blick zurück, als Wiederherstellung der traditionellen US-Kleinstadt konzipiert; siehe dazu Ross (2000), Wood (2002), Knight (2014: 84–91).

aber wenn man in der kritischen Bestandsaufnahme die zentrale Funktion der Utopie sieht, dann ist *THE CITY* der «utopischste» der drei Filme.

Auf jeden Fall ist Ralph Steiners und Willard Van Dykes Film unter den dreien der formal anspruchsvollste. *TO NEW HORIZONS* und *THE EPCOT FILM* sind kompetent gemachte Produktionen von erfahrenen Filmmachern, in Sachen Einfallsreichtum und Rhythmus, dem Einsatz der Tonspur und visuellem Witz können sie aber nicht mit *THE CITY* mithalten. Das liegt natürlich auch an ihrem unterschiedlichen Anspruch. Bei den General-Motors- und Disney-Produktionen handelt es sich im Grunde um PR-Filme, die eine klare Botschaft transportieren sollen. Steiner und Van Dyke verstanden sich dagegen als Künstler, und *THE CITY* war aus ihrer Sicht mindestens so sehr ein ästhetisches wie ein politisches Statement. Dass dieser künstlerische Ansatz eine Offenheit und Widersprüchlichkeit mit sich bringen kann, die einer Aktivierung auf ein eindeutiges Ziel hin entgegenläuft, zeigte sich bereits während der Produktion des Films. Das Ergebnis ist eine Utopie, die vor allem in ihren negativen Passagen überzeugt.

8 Nach der Klassik

Die jüngere Utopieforschung hat sich weitgehend auf eine Standardversion der Geschichte des Genres geeinigt. Folgt man dieser, hat sich die Utopie, ausgehend vom Morus'schen Modell, in einem Prozess fortlaufender Selbstkritik allmählich gewandelt und modifiziert – vom klassischen Typus der Raumutopie zur immer stärker technisch geprägten Zeitutopie, anschließend zur Dystopie und schließlich zur kritischen Utopie. Diese Entwicklung, die in *Kapitel 1.3* nachgezeichnet wird, lässt sich in der Literatur gut verfolgen. Neben der «utopischen Avantgarde», welche die Evolution des Genres vorantreibt, gibt es aber auch zahlreiche Texte, die auf Neuerungen verzichten und sich stattdessen überholter Formen bedienen. Dies ist nicht ungewöhnlich: Die Entwicklung jedes Genres ist von einer Gleichzeitigkeit von wenig origineller Massenware und herausragenden Beispielen geprägt, die bestehende Konventionen modifizieren. Dass sich die Wissenschaft eher auf die innovativen Beispiele konzentriert und Genregeschichte deshalb oft als einen Prozess zunehmender Verfeinerung beschreibt, ist nicht weiter erstaunlich.

Für die Utopie im nichtfiktionalen Film lässt sich eine solche Geschichte der genreinternen Selbstkritik allerdings nicht ohne Weiteres erzählen. Das liegt schon daran, dass das Genre im Film nicht den gleichen Status hat wie in der Literatur. Wer sich im 20. oder 21. Jahrhundert daran macht, literarisch eine bessere Welt zu entwerfen, weiß, dass er in einer langen Tradition steht, und wird sich auf diese beziehen müssen. Autoren literarischer Utopien zeichnen sich insgesamt durch ein hohes Genrebewusstsein aus.

Für den Film gilt dies nicht. Zwar habe ich in den vorangegangenen Kapiteln zahlreiche Beispiele angeführt, die dem klassischen Typus nahe kommen, und manche davon übernehmen auch direkt Elemente aus literarischen Vorgängern; als Genre, das von Produzentinnen und Publikum als solches erkannt wird, als Korpus von Filmen, die miteinander im Dialog stehen, existiert die positive Utopie im (nichtfiktionalen) Film aber nicht.

Wenn im Folgenden von post-klassischen Utopien die Rede ist, welche die Konventionen des Morus'schen Modells aufbrechen und unterlaufen, möchte ich nicht suggerieren, dass die Genrentwicklung im Film analog zur Literatur verläuft. *DEMAIN* (Cyril Dion/Mélanie Laurent, FR 2015) und *THE MARS DREAMERS* (Richard Dindo, CH/FR 2009) sind weder direkte noch indirekte Reaktionen auf frühere utopische Filme, sind nicht Stufen in der Evolution der filmischen Utopie. Ausdruck einer Selbstkritik des

Genres sind sie höchstens insofern, als sie gewisse außerfilmische Tendenzen aufgreifen, zu denen auch die Skepsis gegenüber den umfassenden, abgeschlossenen Gesellschaftsmodellen der klassischen Utopie zählt.

Der utopische Film, wie ich ihn in dieser Studie verstehe, ist eine Randerscheinung der Filmgeschichte. Die meisten der bisher diskutierten Beispiele sind keine ›klassischen Dokumentarfilme‹, also keine Filme von Spielfilmlänge, die regulär im Kino oder an Publikumsfestivals gezeigt werden. *DEMAIN* und *THE MARS DREAMERS* dagegen sind Produktionen von 118 respektive 83 Minuten Länge, die eine herkömmliche Kinoauswertung erfahren haben (wenn auch mit sehr unterschiedlichem Erfolg) und deren Inhalt und Machart dem entsprechen, was man normalerweise unter einem Dokumentarfilm versteht. Insofern erstaunt es nicht, dass beide nur teilweise dem Typus der klassischen Utopie entsprechen, der mir bisher als Maßstab diente. Dieses Aufweichen der Kriterien ist gewollt; ich fasse die Grenzen zum Schluss ganz bewusst weiter, um auf diese Weise neue Verbindungen herzustellen. Aus der Perspektive der Utopieforschung geht es darum zu zeigen, dass auch für kritische und andere nicht-klassische Utopien filmische Gegenstücke existieren. Aus filmwissenschaftlicher Sicht möchte ich dagegen die Verbindung zum traditionellen Dokumentarfilm aufzeigen.

8.1 DEMAIN

DEMAIN, der insbesondere in seinem Herkunftsland Frankreich ungewöhnlich erfolgreich war, kann man als positives Gegenstück zu Öko-Dokumentarfilmen wie *AN INCONVENIENT TRUTH* verstehen. Wie dieser hat auch *DEMAIN* den Klimawandel zum Thema; während es dem Al-Gore-Film aber in erster Linie darum geht, das Publikum für die Thematik zu sensibilisieren, stehen bei Cyril Dion and Mélanie Laurent Lösungsansätze im Vordergrund. Mögliche Maßnahmen – auch und gerade auf individueller Ebene –, die in *AN INCONVENIENT TRUTH* erst im Abspann vorgeschlagen werden, nehmen über hundert Minuten Laufzeit des fast zweistündigen Films ein.

Schon in den ersten Sekunden wird das Problem, das es zu beheben gilt, etabliert. Noch zu den weißen Anfangstiteln auf schwarzem Hintergrund sind kurze Ausschnitte aus Nachrichtensendungen zu den Folgen des Klimawandels zu hören. Mit dem ersten Bild, dem Sonnenaufgang über einer Großstadt, übernimmt dann die Stimme der Schauspielerinnen und Regisseurin Mélanie Laurent; sie erzählt, wie ihr Bekannter und Co-

Regisseur Cyril Dion sie vor drei Jahren auf einen Artikel in der Zeitschrift *Nature* aufmerksam gemacht habe. Dessen Autoren argumentieren, dass in der Geschichte der Erde mehrere «global-scale state shifts» stattfanden, die jeweils zu einer umfassenden Veränderung der Biosphäre und dem Aussterben zahlreicher Spezies führten. Ein Vergleich früherer Epochen mit der aktuellen Situation lege nahe, «that another global-scale state shift is highly plausible within decades to centuries, if it has not already been initiated» (Barnosky/Hadly/Bascompte et al. 2012: 57). Dieser anstehende Umbruch habe «the potential to transform Earth rapidly and irreversibly into a state unknown in human experience» (ebd.: 52).¹ Dion selbst spricht dann davon, dass kaum jemand auf diese düsteren Prognosen reagiert habe – am allerwenigsten die Politik. Gemeinsam mit vier weiteren Freundinnen beschließen Dion und Laurent, etwas zu unternehmen – schon alleine ihrer Kinder wegen, die dereinst auf diesem Planeten leben werden. Ein Besuch bei der Biologin Liz Hardy und dem Paläontologen Tony Barnosky in Stanford, den beiden Hauptautoren der *Nature*-Studie, bestätigt sie in ihrer Überzeugung: Es bleibt nicht mehr viel Zeit, um das Schlimmste abzuwenden. In den Worten Barnoskys: «We don't have a lot of time. Maybe twenty years, to start really moving things in the right direction. So, you know, this is the critical time for humanity».

Nach einer Montagesequenz folgt ein weiteres Interview, in dem das Programm des Films formuliert wird. Es spricht Rob Hopkins, ein britischer Umweltaktivist und Begründer der Transition-Town-Bewegung, die sich für den Übergang zu einer post-fossilen Wirtschaft auf kommunaler Ebene einsetzt. Hopkins beginnt mit dem bekannten Befund: An Filmen, die das Ende der Menschheit oder zumindest weltweite Katastrophen heraufbeschwören, herrscht kein Mangel. Wenn es darum gehe, immer neue Untergangsszenarien zu entwerfen, seien Filmemacher sehr kreativ. Was aber fehle, seien positive Visionen. «Where are the films about us actually turning something round and solving a problem? We don't really have those films. We're terrible at it». Doch solche Filme seien wichtig. Den Menschen fehlten positive Geschichten, an denen sie sich orientieren könnten. Eine Folge dieses Mangels sei, dass alle Vorschläge zur Reduktion des CO₂-

1 Der Film gibt den Inhalt des *Nature*-Artikels nur teilweise adäquat wieder. Laurent behauptet unter anderem, dass darin von zukünftiger Wasser- und Ölnappheit die Rede sei, sowie davon, dass ganze Städte im Meer zu versinken drohen. Insbesondere Letzteres ist aber nicht Thema des Artikels. Dessen Fokus liegt vielmehr auf der Frage, wie sich die Umschlagpunkte, die zu den Umbrüchen führen, bestimmen und theoretisch modellieren lassen. Im Begleitbuch zum Film fällt die Darstellung der Studie differenzierter aus (Dion 2017: 11–25).

Ausstoßes zwangsläufig als Verlust von Lebensqualität wahrgenommen würden. Doch dem muss keineswegs so sein: «But actually, it could be fantastic!»

Damit hat der Film sein Anliegen umrissen. Eine weitere Montagesequenz – unterlegt von einer rockigen Version von Louis Armstrongs *What A Wonderful World* – zeigt, wie die Filmemacherinnen auf der Suche nach Lösungen durch die Welt reisen. In der Folge werden in fünf thematischen Kapiteln zahlreiche lokale Initiativen vorgestellt, von Urban-Gardening-Projekten in Detroit und dem englischen Todmorden über einen ökologischen Kleinbauernhof in der Normandie, alternative Formen der Energieproduktion auf La Réunion, in Island und Kopenhagen sowie Recycling in San Francisco bis zu Alternativwährungen in England und der Schweiz. Die Chronologie folgt dabei einer argumentativen Logik, die stets noch tiefer dringt. Am Ende jedes Kapitels ist ein kurzer Dialog zwischen Dion und Laurent zu hören, in der sie meist in bewusst naiver Weise nach den tiefer liegenden Ursachen des diskutierten Problems fragt und er dann den Anstoß für den nächsten thematischen Block gibt. Anhand dieser pseudo-dialogischen Struktur geht *DEMAIN* von Fragen der Ernährung und der nachhaltigen Landwirtschaft zur Energiegewinnung, zum Aufbau des modernen Finanzsystems, zu basisdemokratischen Modellen und schließlich zur Erziehung über.

Inhaltlich arbeitet *DEMAIN* praktisch den gesamten Katalog der klassischen Utopie ab. Die im Film propagierten agrarökologischen Bauernhöfe sind nicht nur nachhaltiger, sondern, wie mehrere Experten versichern, auch effizienter als die industrielle Landwirtschaft. Der auf Wachstum und Profit ausgerichteten Wirtschaft wird ein französischer Hersteller von Briefumschlägen entgegengestellt, der seinen Aktionärinnen keine Dividenden auszahlt, sondern die Gewinne fortlaufend in den Betrieb reinvestiert. Intelligente Stadtplanung bringt die Bewohner Kopenhagens dazu, mehr Rad zu fahren, und ein den Kindern tatsächlich angemessenes Erziehungssystem lässt die finnischen Schülerinnen nicht nur im PISA-Ranking brillieren, sondern macht sie auch zu empathischeren – besseren – Menschen. Der aktuellen Misere wird also eine rationale, nicht auf persönlichen Profit ausgerichtete Alternative gegenübergestellt, die den wahren Bedürfnissen der Menschen Rechnung trägt.

Der utopische Gestus des Films zeigt sich nicht nur in diesen Einzelelementen, sondern auch auf einer grundsätzlicheren Ebene; *DEMAIN* zielt aufs Ganze. Evident wird dies, wenn es ums Geld geht. Eine eigene Währung ist nicht nur ein wichtiges Symbol nationaler Souveränität – wie unter anderem *RETURN OF THE GOLD DINAR* zeigt –, Geld ist auch seit jeher

eines der zentralen Motive der utopischen Tradition. In vielen Fällen ist es das grundlegende Problem, das die Utopie in den Griff bekommen – oder vielmehr: beseitigen – will. DEMAIN plädiert zwar nicht für eine Abschaffung des monetären Systems, die vorgestellten Alternativwährungen, die lokale Wirtschaftssysteme vor den Verwerfungen des globalen Finanzsystems schützen sollen, weisen aber in die gleiche Richtung. Es gilt, sich von der profitgetriebenen und zerstörerischen Weltwirtschaft abzukoppeln und im Kleinen ein System zu errichten, das möglichst autark funktioniert. Dieser utopische Impuls prägt den ganzen Film. Seine Kernbotschaft lautet, dass der Einzelne keineswegs ohnmächtig ist, dass sich auf lokaler Ebene sehr viel bewegen lässt.

Was DEMAIN vom klassischen Modell unterscheidet und auch der Grund ist, weshalb ich den Film zu den postklassischen Utopien zähle, sind im Wesentlichen zwei Elemente. So sind die Lösungen, die der Film vorschlägt, ausdrücklich nicht-utopisch. Wir sehen keine Nicht-Orte, keine dereinst zu realisierenden Zukunftsvisionen, sondern lauter Projekte und Maßnahmen, die irgendwo auf der Welt bereits ihre Tauglichkeit unter Beweis stellen. Eine bessere Welt ist hier kein futuristischer Wunschtraum à la Venus Project und keine propagandistisch geschönte Darstellung der Gegenwart. Viele Bausteine für eine alternative Lebensweise, die unser Überleben garantiert, sind schon vorhanden. Mit anderen Worten: Mehr noch als in den in *Kapitel 6* diskutierten Propagandafilmen ist die Utopie von DEMAIN bereits Realität; allerdings nur in Bruchstücken, in Form einzelner utopischer Enklaven in einer insgesamt doch eher dystopischen Welt.

Da DEMAIN nicht in eine bessere Zukunft verweist, kann er sich traditioneller dokumentarischer Formen bedienen. Jede Station wird im Bild gezeigt, die einzelnen Einrichtungen werden von den Verantwortlichen erklärt, Texteinblendungen informieren darüber, wo wir sind respektive wer gerade spricht, und liefern relevante Zahlen sowie weitere Informationen. Dazwischen kommen mehr oder weniger bekannte Expertinnen wie der US-Ökonom Jeremy Rifkin, der französische Schriftsteller und Umweltaktivist Pierre Rabhi oder die mit dem alternativen Nobelpreis ausgezeichnete Sozialaktivistin Vandana Shiva zu Wort. Sie sprechen dabei nicht über einzelne Projekte, sondern analysieren das jeweilige Thema in allgemeinerer Weise.

Einige der bisher diskutierten Filme verschleiern den Status ihrer Bilder und lassen das Publikum darüber im Unklaren, ob das Gezeigte bereits Realität ist. DEMAIN macht das Gegenteil. Es ist den Filmemachern offensichtlich ein Anliegen, eine nachvollziehbare und überprüfbare Argumen-

tation zu entwickeln – genau so, wie es Nichols für den expositorischen Modus beschreibt (→ S. 148). Praktisch jede Protagonistin, die zu Wort kommt, ist identifizierbar, alle vorgestellten Projekte sind lokalisierbar, jede Behauptung wird argumentativ hergeleitet.

Indem sie eine alternative Gesellschaftsordnung beschreibt, will die Utopie den Blick auf die Realität verändern und das Bewusstsein dafür wecken, dass die Welt nicht so zu sein braucht, wie sie sich momentan präsentiert. Auch *DEMAIN* hat einen frischen Blick auf die Welt zum Ziel; es geht aber nicht darum, die Misslichkeit der Gegenwart durch Kontrastierung mit einem fernen Ideal noch zusätzlich zu betonen. Vielmehr soll das Publikum erkennen, dass vieles weitaus besser ist als gemeinhin angenommen – wir müssen uns dessen bloß bewusst werden. Das utopische Prinzip von kritischer Bestandesaufnahme und positivem Gegenbild ist damit zwar gegeben, Letzteres ist aber bereits Realität und hat einen ausgeprägten Vorbildcharakter. Der Fokus verschiebt sich somit gegenüber dem klassischen Modell. Steht bei diesem die Kritik im Vordergrund, geht es *DEMAIN* um umsetzbare Lösungen.

Indem *DEMAIN* die Utopie in der Gegenwart ansiedelt, nimmt der Film die Form der Raumutopie wieder auf. Die Utopie ist zwar nicht an einem einzigen Ort als reibungslos funktionierendes Gemeinwesen zu finden, sondern ist in Einzelteilen über den ganzen Erdball verteilt – diese Einzelteile können aber aufgespürt werden. Diesbezüglich funktioniert der Film ähnlich wie der praktisch zeitgleich entstandene *WHERE TO INVADE NEXT* (Michael Moore, US 2015), in dem sich Regisseur Michael Moore aufmacht, eine Alternative zur Dystopie USA aufzuspüren. Fündig wird er primär in Europa, wobei manche Beispiele mit denen von *DEMAIN* identisch sind. So hebt auch Moore das finnische Schulsystem als vorbildlich hervor. Europa erscheint in *WHERE TO INVADE NEXT* als die besseren USA, als der Ort, an dem das ursprüngliche utopische Versprechen der Vereinigten Staaten tatsächlich eingelöst wird. Moore setzt andere Schwerpunkte als Dion und Laurent und seine Herangehensweise ist, wie es für seine Filme typisch ist, satirischer, das Prinzip ist aber in beiden Fällen das gleiche: Die Utopie ist im Grunde schon Realität, es gibt somit keine überzeugende Ausrede für die verheerenden Zustände.

DEMAIN weicht noch in anderer Hinsicht vom klassischen Modell ab. Schölderle bezeichnet Universalität und Idealität als konstitutiv für die klassische Utopie; zwei Aspekte, die der Film herunterspielt. Zwar zielt die Argumentation auf eine alternative Organisation ab, die über die gezeigten Einzelmaßnahmen hinausgeht, der Film macht dies aber nur selten explizit. Wohl ganz bewusst propagieren Dion und Laurent



51a-f Eine der Montagesequenzen in *DEMAIN*

keinen umfassenden Gesellschaftsentwurf und präsentieren sich nicht als Vertreter einer bestimmten politischen Richtung. Sie seien keine Ökofreaks oder Aktivistinnen, sondern primär besorgte Eltern, betont Laurent zu Beginn. Ihr Engagement erfolge aus einem zutiefst menschlichen Impuls heraus und sei nicht ideologisch motiviert.

Wie in den kritischen Utopien (→ S. 49 ff.) ist in *DEMAIN* ein Misstrauen gegenüber Totalentwürfen und einem starren Top-down-Verständnis von Politik spürbar. Kopenhagen mag als Beispiel für intelligente Stadtplanung dienen, doch in den meisten Fällen gehen die entscheidenden Impulse nicht von politischen Institutionen, sondern von Individuen aus. Direkt angesprochen wird dies im vorletzten Kapitel zum Thema Demokratie. Auf die Ausführungen des Historikers David von Reybrouck, der vom schwindenden Einfluss der Bürgerinnen auf die Politik und der daraus folgenden Politikverdrossenheit spricht, folgt eine Montagesequenz, die scheinbar wahllos Aufnahmen verschiedener Großstädte sowie der reisenden Filmemacher mit Bildern eines G20-Gipfels mischt (Abb. 51a-f). Doch völlig zufällig ist die Anordnung des Bildmaterials und vor allem die musikalische Untermalung nicht. Unterlegt ist diese Sequenz mit einer Cover-Version von Leonard Cohens *Everybody Knows*, und der Songtext gibt den Bildern eine unmissverständliche Bedeutung:

Everybody knows that the dice are loaded
Everybody rolls with their fingers crossed
Everybody knows the war is over
Everybody knows the good guys lost
Everybody knows the fight was fixed
The poor stay poor, the rich get rich
That's how it goes
Everybody knows.

Wir alle wissen, dass die Regeln getürkt sind. Wir Filmzuschauerinnen wissen es ebenso wie die Obamas, Merkels und Junckers dieser Welt, die am Ende der Sequenz lächelnd zum G20-Gruppenfoto antreten. Was also ist zu tun? Muss man sich der Politik widersetzen? Vandana Shiva gibt die Antwort, und es ist wohl kein Zufall, dass an dieser Stelle ausgerechnet sie spricht. Viele Zuschauer dürften zwar nicht wissen, wer die Sozial- und Ökoaktivistin ist und wofür sie steht – zumal ihr erster Auftritt im Film mehr als eine Stunde zurückliegt und bei ihrem erneuten Erscheinen auf die Einblendung ihres Namens verzichtet wird –, mit ihren freundlichen Zügen, ihrem ergrauten Haar, dem roten Sari und dem Bindi, dem traditionellen hinduistischen Stirnzeichen, ist sie aber überdeutlich als Vertreterin tiefer – fernöstlicher – Weisheit kenntlich gemacht (*Abb. 52*).² Entsprechend fällt auch ihre Antwort auf die Frage aus, ob angesichts der aussichtslosen politischen Lage ziviler Ungehorsam angezeigt sei: «What we have to do is obey higher law.» Es gibt zwei Arten dieses höheren Gesetzes: «One law comes from the Earth, the laws of Gaia, the laws of diversity, the laws that we must protect the Earth. [...] The second is the set of laws that comes from human rights, from democracy, from our constitutions.»

Mit diesen beiden sehr allgemeinen Prinzipien ist freilich wenig gesagt, der Film nimmt das Statement aber zum Anlass, um auf die sogenannte Kochtopfrevolution in Island einzugehen. Die Finanzkrise traf den Inselstaat 2009 besonders hart. Die Folge waren monatelange Massenproteste, die schließlich zum Rücktritt der Regierung führten und zudem verhinderten, dass die in Not geratenen Banken mit staatlichen Geldern gerettet wurden. In einem öffentlichen Verfahren arbeiteten Bürgervertreterinnen dann eine neue Verfassung aus, die in einer konsultativen Abstimmung von zwei Dritteln der Bevölkerung gutgeheißen, im Parlament aber dauerhaft blockiert wurde.

2 Im Begleitbuch wird Shiva wie folgt beschrieben: «Aber sobald sie einem gegenüber sitzt und mit ihrem dunklen, von einem riesigen dritten Auge auf der Stirn gekrönten Blick durchbohrt, ist einem, als ginge von ihrem Gesicht, ihren Händen und der Stimme eine ungeheure, fast magnetische Kraft aus» (Dion 2017: 248).

52 Vandana Shiva



Island dient als negatives Lehrstück, das zeigt, dass sich die bestehenden politischen und wirtschaftlichen Interessen selbst dann durchsetzen, wenn die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung nachweislich etwas anderes will. Die traditionelle parlamentarische Demokratie hat also ausgedient, es braucht neue Formen der politischen Teilhabe, wie sie etwa im indischen Dorf Kattupakkam praktiziert werden. Hier werden alle politischen Entscheide von einem Bürgerrat gefällt, der sich alle paar Monate trifft und in dem sich jeder zu Wort melden kann. Der Erfolg dieses partizipativen Ansatzes ist überwältigend: Angefeuert durch das Gefühl, tatsächlich etwas bewegen zu können, halfen alle Dorfbewohnerinnen mit, die Infrastruktur zu verbessern. In Kattupakkam gibt es nun eine Kanalisation, alle Kinder gehen zur Schule, zahlreiche Arbeitsplätze sind entstanden, ein System für Mikrokredite wurde etabliert, und als Krönung wurde ein neuer Stadtteil gebaut, in dem Unberührbare neben Angehörigen der obersten Kaste leben.

Demokratie kann funktionieren, sie darf sich aber nicht auf das Ausfüllen von Wahlzetteln beschränken. Jeder und jede Einzelne kann politisch aktiv sein, kann etwas bewegen. Doch woher nimmt man die Menschen, die in der Lage sind, diese anspruchsvolle Form von Demokratie erfolgreich umzusetzen? Am Ende geht es auch in DEMAIN darum, mittels richtiger Erziehung einen Neuen Menschen zu schaffen, der in der Lage ist, die Herausforderungen der Zukunft zu bewältigen. Das finnische Schulsystem, das am Ende des Films vorgestellt wird, stellt eine mögliche Lösung dar. In den Schulen Finnlands ist der Schultag kürzer als in vielen anderen europäischen Ländern, gibt es weder Noten noch Hausaufgaben. Lehrerinnen und Lehrer sind um ein freundschaftliches Verhältnis mit den Kindern bemüht, und musische Fächer sowie Werkunterricht sind ebenso wichtig wie Mathematik und Fremdsprachen. Dass dieser ganzheitliche, nicht-kompetitive Ansatz messbare Resultate zeitigt, dass Finnland in der PISA-Studie sehr gut abschnitt, scheint in den Augen der Lehrpersonen, die im Film zu Wort kommen, dabei gar nicht entscheidend. Wichtiger ist ihnen, dass sie autonome, tolerante und offene Menschen heranziehen. Wie

der Rektor der porträtierten Schule erklärt, ist es sein oberste Ziel, dass die Schüler lernen, einander zu lieben.

Wie die kritischen Utopien lehnt DEMAIN den autoritären Ansatz der archaischen Utopie ab. Lösungen müssen unter möglichst breiter Beteiligung der Bevölkerung fortlaufend neu ausgehandelt werden. Die gezeigten Projekte stehen zwar exemplarisch für mögliche Ansätze; dadurch, dass der Film nicht ein einziges Beispiel als Ideal hervorhebt, sondern ein Mosaik entwirft, macht er aber deutlich, dass es nicht die eine umfassende, alle glücklich machende Antwort gibt. Entscheidend ist ein tolerantes Miteinander, Probleme gemeinsam anzugehen und im gegenseitigen Austausch Ideen zu entwickeln.

Dieser partizipative Bottom-up-Ansatz ist für das gesamte DEMAIN-Projekt prägend und dürfte für den großen Erfolg des Films mitverantwortlich sein. Utopien weisen immer ein aktivierendes Moment auf, doch in keinem der bisher diskutierten Beispiele ist dieser Aspekt so ausgeprägt wie bei DEMAIN. Der Film arbeitet konsequent darauf hin, dem Publikum ein Gefühl von *Empowerment* zu vermitteln, ein Bewusstsein dafür, dass Veränderungen möglich sind und dass jeder etwas dazu beitragen kann.

Diese Strategie der Ermächtigung kam bereits bei der Entstehung des Films zum Tragen, denn seine Finanzierung erfolgte nicht über die üblichen Fördergremien, sondern maßgeblich mittels Crowdfunding. Das interessierte Publikum konnte somit selbst aktiv zum Gelingen des Unternehmens beitragen. Parallel zum Filmstart wurde eine Website und eine umfangreiche Social-Media-Kampagne lanciert, und insbesondere Dion, der bereits vorher eine NGO leitete, ist seither darum bemüht, das große Interesse für den Film in soziale und politische Projekte zu überführen (Lisarelli 2017).

Obwohl der Film zu Beginn kaum von den Medien wahrgenommen wurde, zog DEMAIN alleine in Frankreich über eine Million Kinozuschauer an. Wie viele davon tatsächlich aktiv wurden, inwieweit sich die aktivistische Energie des Films also in konkreten Aktionen niederschlug, kann ich aufgrund der mir zur Verfügung stehenden Quellen nicht beurteilen, aber schon alleine der große Publikumserfolg deutet auf eine ungewöhnlich starke Aktivierung hin. Innerhalb meines Korpus gehört DEMAIN neben den ZEITGEIST-Filmen zu den erfolgreichsten Beispielen eines aktivistischen Films. Die Wirkungsweise ist in beiden Fällen ähnlich – ein allgemeines Missbehagen an der Gegenwart soll durch eine primär online existierende Grassroots-Bewegung behoben werden. Im Vergleich zu ZEITGEIST: ADDENDUM verbringt Dions und Laurents Film aber nicht nur deutlich mehr Zeit mit Lösungsvorschlägen, er wirkt auch seriöser und fokussierter. DEMAIN hat nicht den Anspruch, die ganze Welt zu

erklären, und verzichtet, obwohl er ebenfalls das Mindestreserve-System thematisiert, auf obskure Verschwörungstheorien, bietet stattdessen aber erprobte Lösungen an.

Betrachtet man *DEMAIN* als Teil einer sozialaktivistischen Kampagne, ist sein Erfolg nicht überraschend. Die Filmemacherinnen sind jung, mediengewandt, urban und kosmopolitisch und bedienen sich mit Elementen wie Crowdfunding, Social Media und der Fokussierung auf lokale Projekte all jener Mittel, die auch andere erfolgreiche Grassroots-Bewegungen auszeichnen. Aus filmanalytischer Sicht erstaunt, dass der Kristallisationspunkt all dieser Aktivitäten – der Film selbst – formal wenig innovativ, um nicht zu sagen erstaunlich bieder daherkommt. Die kritischen Utopien zeichnen sich neben inhaltlichen Neuerungen auch durch formale Experimentierfreude aus; die von Moylan analysierten Romane bedienen sich Techniken wie Selbstreflexivität, Multiperspektivität und fragmentierter Erzählweisen, die dem Genre bislang fremd waren. Analoge Verfahren sind in *DEMAIN* nicht zu finden. Im Gegenteil: Der Film verfährt sehr klassisch und vermittelt seine Inhalte fast ausschließlich verbal, primär über Talking Heads und den Off-Kommentar.

Genau so, wie es Nichols für den expositorischen Modus beschreibt, präsentiert *DEMAIN* eine – die richtige – Sicht auf die Welt. Zwar plädiert der Film für pluralistische Modelle, und es kommen viele Akteurinnen zu Wort, diese stehen aber nie im Widerspruch zueinander. Auch in den kurzen Wortwechseln zwischen Laurent und Dion geht es nicht um die Konfrontation unterschiedlicher Standpunkte; sie dienen, ähnlich wie die Gespräche in der klassischen Utopie, als Stichwortgeber und Überleitungen zwischen den verschiedenen Themen. Konflikte und Gegenpositionen kommen nicht zur Sprache, die *epistemische Autorität*, von der Plantinga spricht, wird nie in Frage gestellt.

Während Dion vor *DEMAIN* als Schriftsteller und Leiter einer NGO tätig war, besaß Laurent bereits Erfahrung als Regisseurin von Spielfilmen. Ihr erster Dokumentarfilm zeugt aber nicht von großer formaler Meisterschaft. Während die erklärenden Teile zweckmäßig gestaltet sind und ihre Funktion erfüllen, wirken insbesondere die Segmente zwischen den verschiedenen Stationen eher unbeholfen. Diese bestehen vor allem aus Montagesequenzen, in denen Reisebilder sowie Landschafts- und Stadtimpressionen mit Pop-Songs unterlegt sind. Während der Rest des Films in ruhigen, sauberen Bildern gehalten ist, werden hier auch hektische und unscharfe, an Handy-Aufnahmen erinnernde Einstellungen verwendet. Diese Passagen sollen wohl als Gegengewicht zu den erklärenden Sequenzen dienen und den Film auflockern. Wirklich erfolgreich ist diese Strategie aber nicht. Mit Ausnahme der *Everybody-Knows*-Sequenz, die auf eine konkrete



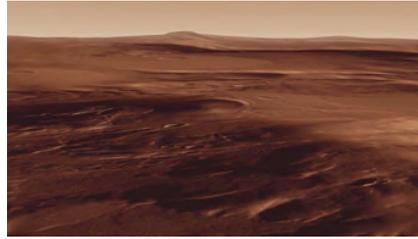
53a–c Stimmungsbilder zu Beginn von
DEMAIN

Aussage hin arbeitet, wirken die Intermezzi beliebig und stellenweise wie reines Füllmaterial.

Daneben sind die Filmemacher darum bemüht, ihr Werk als persönlichen Ausdruck, als Dokument ihrer Reise erscheinen zu lassen. So sehen wir zu Beginn, wie Laurent und Dion mit ihren Freunden in einem Restaurant diskutieren; später machen sie sich zu einem Spaziergang ins Grüne auf, wobei unklar bleibt, wo und weshalb sie hier unterwegs sind (Abb. 53a–c). Auch manche Schauplätze werden durch persönliche Reminiszenzen eingeführt, etwa wenn Laurent zu Beginn der San-Francisco-Sequenz davon spricht, wie sehr sie sich auf die Stadt von *VERTIGO* (Alfred Hitchcock, US 1958) und der Golden Gate Bridge freut. Der Versuch, den Lehrfilmgestus durch solche Momente mit *Human Touch* aufzubrechen, scheitert aber weitgehend. *DEMAIN* wirkt in diesen Passagen platt und anbiedernd.

Für einen Film, der sich jung, hip und vorwärtsschauend gibt, ist *DEMAIN* somit formal nicht auf der Höhe der Zeit. Seinem Erfolg scheint dies allerdings keinen Abbruch zu tun. Trotz seiner Mängel gelingt es dem Film, eine positive, aktivierende Energie zu vermitteln.³ Zumindest in dieser Hinsicht erweist sich *DEMAIN* ganz als klassischer Vertreter des Genres. Denn dass die politische und gesellschaftliche Wirkung eines Werks nicht nur von seiner literarischen Qualität abhängt, lässt sich in der Geschichte der literarischen Utopie an zahlreichen Beispielen zeigen. Wichtigste Voraussetzung für eine erfolgreiche Aktivierung bleibt die dokumentarisierende Lektüre. Nur wenn Diagnose und Lösung als adäquat wahrgenommen werden, kann die Utopie politisch wirksam werden. Dies ist bei *DEMAIN*

3 Der Widerspruch zwischen den formalen Schwächen des Films und seiner begeisterten Wirkung wird auch in zahlreichen Rezensionen hervorgehoben; siehe beispielsweise Straumann (2016), Jacobson (2017), Padua (2017).



54a–c Der Beginn von
THE MARS DREAMERS

offensichtlich der Fall. Ausschlaggebend für den Erfolg des Films war allem Anschein nach nicht seine Gestaltung, nicht seine Qualität als filmisches Kunstwerk, sondern die schiere Evidenz, dass sich in unserer Welt etwas verändern lässt.

8.2 THE MARS DREAMERS

Bereits mit der ersten Einstellung baut *THE MARS DREAMERS* eine eigentümliche Spannung auf. Wir sehen den sich drehenden Mars, unterlegt von getragener Musik (*Abb. 54a*). Es folgt ein Flug über die Oberfläche des Roten Planeten (*Abb. 54b*). So könnte ein SF-Film beginnen, wäre da nicht eine ästhetische Irritation. Die computeranimierten Bilder sind zwar fotorealistisch, doch zu sauber und leblos für einen Spielfilm. Insbesondere die erste Einstellung ist eindeutig als Modell, als wissenschaftliche Illustration erkennbar; der rotierende Planet erscheint in klinischer Präzision vor einem schwarzen Hintergrund, Sterne sind keine auszumachen. Auf die Bilder der Marsoberfläche folgen dann Realaufnahmen; die Kamera fährt im Auto auf einer Wüstenstraße, im Bild ist ein Straßenschild zu sehen, das eine ‚Zzyzx Rd‘ anzeigt (*Abb. 54c*). Die Verunsicherung der ersten beiden Einstellungen wird quasi umgedreht. Allem Anschein nach ist das Gezeigte real, doch der Name der Straße scheint nicht einer menschlichen, sondern einer außerirdischen Sprache zu entstammen. Science Fiction oder Realität?

Einige Einstellungen später ist ein Mann zu sehen, der durch die Wüste schreitet. Eine Texteinblendung stellt ihn als Chris McKay, «planetary scientist at NASA Ames Research Center» vor. In der folgenden Sequenz, in

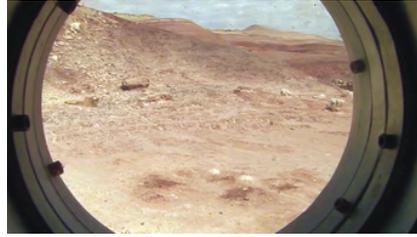
der McKay direkt in die Kamera spricht, ist die anfängliche Verunsicherung aufgehoben. Der Film ist nun eindeutig im dokumentarisierenden Modus angesiedelt, und der als Experte eingeführte McKay legt nüchtern seine Sicht der Dinge dar. Dass die Menschen dereinst den Mars erreichen werden, steht für ihn außer Frage. Offen ist, ob es je zu einer groß angelegten Kolonisierung des Planeten kommen wird.

It may be that we will explore Mars the way we explore, say, Antarctica. With small research bases that operate for a long period of time. It may be that we will go to Mars and really establish a whole new civilization on a new world.

Ist die Besiedelung des Mars der nächste Schritt der Menschheit, das große Projekt des 21. Jahrhunderts, oder handelt es sich dabei um eine reine SF-Fantasie? Eine zentrale Frage, die Richard Dindos Film in den nächsten achtzig Minuten behandeln wird, ist damit gestellt. Doch McKay schiebt noch einen weiteren Gedanken nach, der sich als ebenso wichtig erweisen wird. Der Mars ist ein lebensfeindlicher Planet, «an extreme desert». Mit dem Klimawandel und der zunehmenden Erwärmung der Erde werden Orte wie die Mojave-Wüste, in der die Szene mit McKay gedreht wurde, dem Roten Planeten aber immer ähnlicher werden. «So in a paradoxical way, by studying Mars, we may be seeing in a sense the future of places here on Earth».

Unmittelbar nach McKay spricht einer seiner Mitarbeiter enthusiastisch von der Möglichkeit einer Reise zum Mars: «I have a chance to go but I have to leave immediately – I call my wife from the airport. Let her know I'll be back sometime». Dieses Statement ist im Laufe des Films in zahlreichen Variationen immer wieder zu hören. Die titelgebenden Mars-träumerinnen sind Menschen, die ihr Leben dem Roten Planeten gewidmet haben, die davon träumen, ihn dereinst zu betreten. Zwar kommen im Film ausschließlich US-Amerikanerinnen zu Wort, ansonsten scheint sich die Mars-Leidenschaft aber durch alle Bevölkerungsschichten zu ziehen: Frauen und Männer, Jung und Alt, Weiße und Schwarze. Was die Marsträumer verbindet, ist die maßlose Faszination für unseren Nachbarplaneten und ein oft ans Naive grenzender Optimismus. Dass die Bedingungen auf dem Mars in hohem Grade lebensfeindlich sind, scheint kaum jemanden abzuschrecken, ebenso wenig die Aussicht, dass die Reise zu einem «one-way trip» werden könnte.

In der Folge stellt *THE MARSDREAMERS* eine Reihe mehrheitlich privater Initiativen und Projekte vor, die auf eine Erschließung des Planeten hinarbeiten. Den Auftakt macht die Mars Society, die im San Rafael Swell, einer geologischen Faltung in Utah, eine Forschungsstation errichtet hat,



55a-f Elizabeth Wolfe in der Forschungsstation der Mars Society

in der die Erkundung des Mars simuliert wird. Mitglieder der Gesellschaft proben hier in einer weitgehend funktionsfähigen Marsstation jeweils über die Dauer von zwei Wochen den Ernstfall. Im Film erklärt die Geologin Elizabeth Wolfe den Aufbau des Habitats und spricht ausführlich über die schwierigen Bedingungen, die sie auf dem Mars erwarten (Abb. 55a-d). Die Atmosphäre enthält kaum Sauerstoff, es ist extrem kalt, die Strahlenbelastung ist sehr hoch – dennoch würde auch sie sofort hinreisen.

Während Wolfes Stimme weiterhin zu hören ist, ist im Bild zu sehen, wie sie im Raumanzug einen Spaziergang im Freien unternimmt (Abb. 55e-f). In ihrer Voice-over führt sie Gründe für eine Besiedelung des Mars an. Seien es Krankheiten, Klimawandel oder die Gefahr eines Atomkriegs – in Wolfes Augen ist die Menschheit akut bedroht. Der Mars bietet sich hier als Ausweg an, wobei Wolfe selbst den Begriff der Utopie ins Spiel bringt: «But it could definitely be a utopian society. Everybody is going to have to learn to get along and cooperate. Cause the only other option is death».

In nuce formuliert Wolfe an dieser Stelle bereits ein utopisches Programm: Weil auf der Erde so vieles falsch läuft, ist es nötig, auf dem Mars eine neue – bessere – Gesellschaft zu errichten. Im Laufe des Films wird dieser Gedanke, mitunter in praktisch identischer Formulierung, von zahlreichen weiteren Protagonistinnen wiederholt. In seiner Grundstruktur, der Verbindung von Kritik und Gegenentwurf, entspricht Wolfes Mars-Traum einer klassischen Raumutopie, inhaltlich bleibt diese Utopie aber unspezifisch. Weder Wolfe noch die Mars-Enthusiasten, die nach ihr zu Wort kommen, gehen je ins Detail und legen dar, welchen Missständen sie entfliehen und wie sie diese beim Aufbau der neuen Zivilisation verhindern wollen. Alle sind sich einig, dass die Situation auf der Erde unhaltbar ist und dass es auf dem Mars besser sein wird – sein muss. Darüber hinaus scheint sich aber niemand Gedanken zu machen, wie die künftige Mars-Gesellschaft organisiert sein könnte. Wolfe ist zwar davon überzeugt, dass es ganz anders werden wird als auf der Erde, konkret wird sie aber nie. «I think it will all evolve into an entirely new society and civilization and culture. Like nothing we've ever seen before, cause it's like no place we've ever been before.»

Nicht alle Protagonistinnen von *THE MARS DREAMERS* gehen so weit wie Wolfe und wollen der Erde für immer fern bleiben. Der als «space architect» eingeführte Kurt A. Micheels brennt zwar darauf, den Planeten zu betreten, glaubt aber nicht, dass er langfristig dort leben könnte. Die Höhlenforscherin Penelope Boston wiederum begnügt sich wie McKay zu Beginn mit der Erforschung von geologischen Formationen auf der Erde, die in ähnlicher Weise auf dem Mars existieren. Dindos Film zeigt somit keine einheitliche Bewegung oder Anhänger eines klar definierten Programms. Während Wolfe vom Aufbau einer besseren Gesellschaft spricht, äußert Micheels die Vermutung, dass die Eroberung des Mars der Moment sein könnte, an dem aus dem *Homo sapiens* eine neue Spezies entsteht. Für Gentry Lee, einen Ingenieur am Jet Propulsion Laboratory der NASA, der mit der Inbrunst eines evangelikalen Fernsehpredigers spricht, steht dagegen außer Frage, dass sich der Mars nicht zur Besiedlung eignet. Dennoch stellt die Reise zu diesem Planeten in seinen Augen einen wichtigen Schritt auf dem Weg zum wahren Ziel der Menschheit dar – der Kolonisierung erdähnlicher Planeten außerhalb unseres Sonnensystems.

Eines der Kriterien, die ich für mein Untersuchungskorpus festgelegt habe, ist, dass die Filme Utopien nicht bloß vorstellen, sondern sich auch affirmativ zu ihnen positionieren müssen. Dindos Film stellt diesbezüglich eine Ausnahme dar. Zwar kommen zahlreiche Mars-Enthusiastinnen zu Wort, der Film übernimmt deren Begeisterung aber nicht uneingeschränkt, sondern bleibt auf Distanz. Obwohl *THE MARS DREAMERS* damit eigent-

lich aus meinem Korpus herausfällt, stellt er dennoch einen passenden Abschluss meiner Untersuchung dar. Einerseits bietet er eine ganze Palette utopischer Motive. Die in der Zukunft erfolgende Kolonisierung ist zugleich Raum- und Zeitutopie; sie ist zudem eine Technikutopie sowie ein gesellschaftlicher Neuanfang und stellt für manche Marsträumer sogar den Anfang einer posthumanistischen Ära dar. Nichtklassisch ist *THE MARS DREAMERS* insofern, als er in einer mit den kritischen Utopien vergleichbaren Weise ein utopisches Szenario vorstellt, dieses aber gleichzeitig kritisch hinterfragt und dabei grundlegende Wirkungsweisen der Utopie offenlegt. Die Zuschauerinnen werden zwar mit vielen technischen Details versorgt, dennoch geht es *THE MARS DREAMERS* nicht um eine möglichst realistische Darstellung einer zukünftigen Marsmission. Vielmehr ist der Film darauf angelegt, die unterschiedlichen utopischen Funktionen des Roten Planeten zu beleuchten.

Innerhalb von Dindos Œuvre stellt *THE MARS DREAMERS* in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahme dar, denn in vielen seiner Filme – etwa *ERNESTO «CHE» GUEVARA, DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH* (Richard Dindo, CH/FR 1994), *GENET À CHATILA* (Richard Dindo, CH/FR 1999) oder *WER WAR KAFKA?* (Richard Dindo, CH/FR 2006) – stehen abwesende, nicht selten bereits verstorbene Protagonisten im Mittelpunkt, die primär über ihre hinterlassenen Texte in Erscheinung treten. Selbst bei *MAX FRISCH, JOURNAL I–II* (Richard Dindo, CH 1981), der entstand, als Max Frisch noch lebte, verzichtet Dindo auf klassische dokumentarische Aufnahmen oder Interviews und lässt stattdessen die Texte des Schriftstellers sprechen. *THE MARS DREAMERS* weicht von diesem Muster ab; die Protagonistinnen sind im Bild anwesend, der für Dindo charakteristische Einsatz literarischer Texte entfällt. Was dagegen gleich bleibt, ist der porträtierte Typus. Marcy Goldberg beschreibt die Protagonisten Dindos folgendermaßen: «Whether local heroes and rebels, or internationally-known artists, his protagonists are often utopian dreamers. In most cases their dreams – and often they themselves – have been brutally crushed» (2007: 228). Ob aus den Marsträumern einmal typische Dindo-Figuren werden, deren Traum brutal zerstört werden wird, lässt sich zu diesem Zeitpunkt freilich nicht sagen. Noch glauben sie mit aller Kraft daran, dass sie die Erde dereinst verlassen werden.

Obwohl sich die Marsträumer in ihren Zielen nicht ganz einig sind, gleichen sich ihre Statements sehr. Die zahlreichen Protagonistinnen, die im Verlauf des Films auftreten, tun oft kaum mehr, als die stets gleichen Themen leicht zu variieren. Immer wieder ist von der aussichtslosen Situation auf der Erde die Rede und der Notwendigkeit eines Neuanfangs. Die Kolonisierung des Mars erscheint als Ereignis, dessen historische Bedeutung kaum überschätzt werden kann, zugleich werden immer wieder

die Pilgerväter auf der Mayflower und die Eroberung des amerikanischen Kontinents als Analogie herangezogen.

Versteht man das Mars-Projekt als ein utopisches Unterfangen, so sticht eine für Utopien eher untypische Mischung aus Detailversessenheit und völliger Offenheit ins Auge. Wenn es um die technische Bewältigung der Mars-Kolonisierung geht, fehlt es nicht an ausgefeilten Plänen. In zwei längeren Passagen werden ausführlich unterschiedliche Entwürfe für Mars-Unterkünfte vorgestellt und dargelegt, wie die Kolonistinnen in Glashäusern Getreide, Reis und Mais anbauen und das Eis in der Tiefe des Planeten schmelzen werden. Die Reduktion des utopischen Programms auf rein technische Probleme ist ein bekanntes Phänomen; es lässt sich beim Venus Project ebenso beobachten wie bei Disneys Plänen für EPCOT. Bei diesen beiden Beispielen sind aber wenigstens Grundzüge der kommenden sozialen Ordnung erkennbar. Im Falle der Kolonisierung des Mars scheint es dagegen einzig um die Konstruktion und den Betrieb von Behausungen zu gehen. Die Marsträumerinnen brennen darauf, das irdische Chaos hinter sich zu lassen und auf dem Roten Planeten eine neue Gesellschaft zu gründen. Wie sich das Zusammenleben der Kolonisten gestalten wird, bleibt dagegen völlig offen. Es wird großartig, anders und besser sein – niemand scheint aber darüber nachgedacht zu haben, warum all die Zwänge und Hindernisse, mit denen wir uns auf der Erde auseinandersetzen müssen, auf dem Mars plötzlich nicht mehr relevant sein sollen.

Besonders prägnant fallen diesbezüglich die Ausführungen des Science-Fiction-Autors und promovierten Astrophysikers Gregory Benford aus. Der Auftakt seines knapp sechs-minütigen Monologs klingt noch abwägend: «We simply don't know enough about Mars to tell how long it will take to establish a colony». Diese vermeintliche Zurückhaltung macht aber bald ungezügelter Begeisterung Platz. Die künftige Mars-Gesellschaft «emerging from an entire solar environment, will have perspectives and ideas we cannot envision. But that culture will certainly be a larger one. I think it will be a better one and certainly also a wiser one». Wie Benford erklärt, werden die künftigen Marsmenschen aufgrund der geringeren Schwerkraft auf dem Planeten sehr wahrscheinlich größer sein als heutige Erdbewohner. Warum die Neuen Menschen des Mars zudem weiser und besser sein werden, führt er aber nicht aus. Stattdessen bemüht er wie mehrere seiner Vorrednerinnen die Kolonisierung Amerikas als Vergleich. Ähnlich den Europäern in der Neuen Welt müssten die Marskolonisten bereit sein «to embrace the unknown and fail sometimes». Auch bei Benford zeigt sich die charakteristische Mischung aus weitschweifenden, an Unbestimmtheit kaum zu überbietenden Ausführungen über das künftige marsianische Leben und einzelnen äußerst präzisen Aussagen. So ist er

überzeugt, dass die künftige Mars-Gesellschaft völlig anders sein wird als alle bisher bekannten Gesellschaftsformen. Fest steht aber, dass die ersten Marsreisenden eng zusammenarbeiten müssen – wie die Pioniere in der Neuen Welt. «They will be communal, but they will not be in a wealthfare state». So offen alles andere ist, dass auf dem Mars kein Wohlfahrtsstaat entstehen wird, ist sicher. Wie Benford zu dieser Einschätzung gelangt, ob hier bloß seine eigenen politischen Ansichten durchdringen oder ob es andere Gründe für diese Prognose gibt, wird nicht geklärt.

Im Folgenden zelebriert Benford den uramerikanischen Mythos der *Frontier*, der Grenze, welche die Pioniere stets von Neuem überschreiten und verschieben müssen.⁴ Nachdem der ganze Erdball erforscht und es keine irdischen Grenzen mehr zu überwinden gibt, richtet sich der Blick der Menschheit zwangsläufig zu den Sternen. Die Eroberung des Alls ist unausweichlich, ist menschliches Schicksal. Den Abschluss der Sequenz bildet eine Eloge auf die Schönheit des Roten Planeten und die Fähigkeit des Menschen, von fernen Welten zu träumen. «Life does not have to be confined to a single world. Not anymore. Not since the rise of humanity. The creature that looks at the night sky and dreams».

THE MARS DREAMERS kommt ohne erklärenden Off-Kommentar aus. Einzig die Fragen Dindos sind an einigen Stellen zu hören. Diese sind aber nie kritisch oder konfrontativ. Meist beschränkt sich der Regisseur darauf, sein Gegenüber zu fragen, ob er oder sie zum Mars fliegen würde. Der Film verzichtet darauf, die Idee der Marskolonisierung offen in Frage zu stellen oder gar lächerlich zu machen, dennoch wird gegenüber dem Gezeigten Skepsis spürbar. Ob dieser Effekt tatsächlich gewollt ist, werde ich später diskutieren, gewisse Mittel, die der Film einsetzt, haben aber zweifellos einen distanzierenden Effekt. So lässt das stark repetitive Moment das Gezeigte und vor allem Gesagte allmählich banal erscheinen. Wir hören stets die gleichen Phrasen, erfahren aber zum Beispiel nie, wer diesen Marsflug finanzieren soll und wie die Gründung einer Mars-Gesellschaft vonstatten gehen könnte.

Daneben schafft der Film immer wieder Kontraste zwischen den Aussagen der Protagonistinnen und dem Setting, in dem sich diese bewegen. Etwa bei Marcus Medley, einem jungenhafte wirkenden schwarzen Informatik-Studenten, der fest entschlossen ist, als erster Mensch den Mars zu betreten. Dieser Wunsch ist an sich schon ziemlich extravagant, doch wenn der Film zeigt, wie Medley im Kreis seiner Familie, in einem ge-

4 Siehe zum Frontier-Mythos die drei grundlegenden Werke von Richard Slotkin: Slotkin (1973, 1985, 1998). Zur Bedeutung des Frontier-Motivs für das moderne Blockbuster-Kino siehe King (2000), für die SF siehe die Beiträge in Westfahl (2000).



56 Konsum statt Utopie

mütlichen, aber auch überaus biederen Wohnzimmer von seinen Plänen spricht, dann wirkt sein leidenschaftlich vorgetragener Wunsch schon fast grotesk. Die Diskrepanz zwischen der beschaulichen Familienszene und seinen Ambitionen ist einfach zu groß. Ähnlich das Ende der Szene mit Gregory Benford. Nachdem dieser den ewigen menschlichen Traum von den Sternen beschworen hat, sehen wir ihn durch Las Vegas spazieren. Auch hier ist der Gegensatz zwischen den fast religiös anmutenden Worten Benfords von der Bestimmung des Menschen und der durch und durch artifiziellen respektive kommerziellen Glücksspielstadt eklatant. Wohl nicht ganz zufällig ist gegen Ende dieser Sequenz eine Modewerbung mit dem Slogan «SHOP THE PLANET» zu sehen (Abb. 56).

Nachdem die geplante Besiedlung schon mehrfach mit der Eroberung Amerikas verglichen wurde, ist anschließend an die Passage mit Benford erstmals davon die Rede, dass die Neue Welt bei Ankunft der Europäer alles andere als menschenleer war. Patricia und Tamarack R. Czarnik, beide in der Mars Society aktiv, sprechen zuerst über das sogenannte *Terraforming*. Damit sind umfassende Eingriffe in die Mars-Ökologie gemeint, die den Planeten in einem jahrhundertlangen Prozess erdähnlicher machen sollen. Schließlich vergleicht auch das Ehepaar Czarnik die künftigen Marsreisenden mit den Pionieren in Amerika, doch erstmals werden nun auch die Ureinwohnerinnen explizit erwähnt. Tamarack Czarnik, der sichtlich um die passenden Worte ringt, bezeichnet das Unrecht, das den Indianern angetan wurde, als unentschuldig. Er beruhigt sich mit der Gewissheit, dass der Mars unbewohnt ist, dass die Marsreisenden niemandem Land streitig machen werden.

Das Thema der Ureinwohner wird in der nächsten Szene, die in einem Pueblo-Dorf spielt, weitergeführt. Die beiden Taos-Indianer Sonny Spruce und Richard Archuleta sind die ersten Figuren in Dindos Film, die kein Interesse an einer Reise zum Mars zeigen (Abb. 57). Kleine grüne Männer werde man dort wohl ohnehin nicht finden, meint Archuleta spöttisch, und

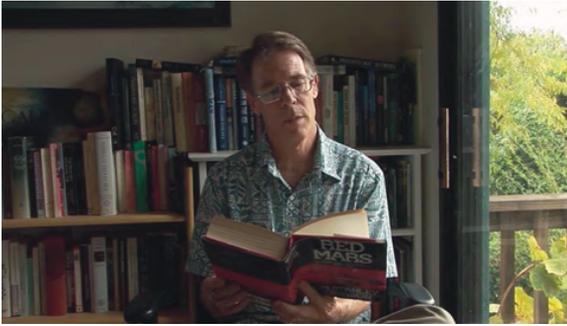
57 Die Taos-Indianer
Sonny Spruce und
Richard Archuleta



erwähnt dann, dass heute zufällig Columbus Day, der Gedenktag der ›Entdeckung‹ Amerikas durch Columbus, sei. Dieser Zufall bietet den beiden Männern ihrerseits Gelegenheit, die Eroberung des Mars mit derjenigen Amerikas zu vergleichen.⁵ Wenig überraschend ist Letztere für sie primär negativ konnotiert. Der weiße Mann sei ruhelos und habe genug von der Erde, deshalb zerstöre er den Planeten. Abschließend geben Spruce und Archuleta künftigen Marsreisenden einen Rat mit auf den Weg, der die Idee des Terraformings konterkariert: «Find out what's there before you start changing it. You know, there, who knows, there might be life out there in the outer reaches of the galaxy. Treat everything with respect».

Bereits in der Antike war der mit bloßem Auge erkennbare Rote Planet Gegenstand von Mythen und religiösen Erzählungen, in der mittelalterlichen Astrologie kam ihm ebenfalls eine wichtige Rolle zu. Doch seine moderne Bedeutung als potenzieller Lebensraum erhielt er erst 1877, als der italienische Astronom Giovanni Schiaparelli vermeintlich Kanäle auf seiner Oberfläche entdeckte. Schiaparellis sensationeller Fund sollte sich als doppelter Irrtum entpuppen. Nicht nur existieren die Strukturen, die er auszumachen glaubte, nicht, Schiaparelli selbst sprach gar nie von künstlichen Anlagen. Er bezeichnete die beobachteten Linien aber als «canali», womit er auf natürliche Weise entstandene Gräben meinte. In englischen Publikationen wurde der Begriff dann als «canals» übersetzt, was künstlich angelegte Kanäle bedeutet. Die Folge waren nicht nur hitzige wissenschaftliche Debatten über mögliches Leben auf dem Mars, sondern auch die «first important flurry of modern fictional writing about Mars» (Crossley 2011: 42).

5 Inwieweit diese zeitliche Koinzidenz geplant war, ist unklar. Auf jeden Fall dürften die Dreharbeiten nicht genau am Columbus Day stattgefunden haben. Dieser wird in den USA jeweils am zweiten Montag im Oktober begangen. 2008 war dies der 13. Oktober. Der Dreh mit Spruce und Archuleta fand gemäß Drehplan wenige Tage vorher, zwischen dem 7. und 10. Oktober, statt (Dindo 2008: 1).



58 Kim Stanley
Robinson

Seit Schiaparellis «Entdeckung» gilt der Mars als Inbegriff des bewohnten oder zumindest potenziell bewohnbaren Planeten. Seine Bedeutung war allerdings nie fest fixiert, sondern ändert sich je nach Kontext. Fungiert er in H. G. Wells' *The War of the Worlds* als Herkunftsort blutrünstiger Außerirdischer, so ist er in Aleksandr Bogdanovs *Der rote Stern* (1908) die Heimat einer fortschrittlichen kommunistischen Gesellschaft.⁶ Schon früh nimmt der Rote Planet sowohl die Rolle eines Ortes der Sehnsucht wie auch des Schreckens ein.⁷

Auf diese wandelnde Bedeutung geht *THE MARSDREAMERS* an keiner Stelle explizit ein. Dass sich der Film dieses Aspekts aber bewusst ist, wird evident, als kurz vor Schluss der SF-Autor Kim Stanley Robinson auftritt (Abb. 58). Robinsons zwischen 1993 und 1996 erschienene Mars-Trilogie gilt gemeinhin als vorläufiger Schluss- und Höhepunkt der literarischen Auseinandersetzung mit dem Roten Planeten (Crossley 2011: 306). Robinson verarbeitet darin nicht nur eine Fülle von wissenschaftlicher Literatur und entwirft das bis dahin realistischste Bild des Planeten, sein Roman-Triptychon verhandelt zudem «the cultural meaning of mars, space exploration and terraforming» (Pak 2016: 168). Der Grundkonflikt, den die Marskolonisten austragen, ist, ob der Planet mittels Terraforming erdähnlich gemacht werden soll, oder ob es im Gegenteil darum gehen muss, die Menschen mittels *Areofarming* an die Bedingungen auf dem Mars anzupassen.⁸

Robinson ist aber nicht nur eine Mars-Koryphäe, er versteht sich zudem ausdrücklich als utopischer Autor, der mit seinen Romanen zu einer

6 Ähnlich auch in dem auf Alexei Tolstois gleichnamigen Roman basierenden Film *AELITA* (Yakov Protazanov, SU 1924) [1].

7 Siehe zur Geschichte und kulturhistorischen Bedeutung des Mars-Motivs Crossley (2011) sowie die Beiträge in Hendrix/Slusser/Rabkin (2011).

8 Siehe zur Mars-Trilogie Jameson (2007b), Crossley (2011: 284–306), Pak (2016: 168–203), Dalgaard (2017).

nachhaltigen und gerechteren Gesellschaft beitragen will. Ein Großteil seines Schaffens zeichnet sich durch eine ungewöhnliche Mischung aus Aktivismus und literarischer Sensibilität aus. Robinson ist ein politischer Autor, der mit seinen Romanen etwas bewegen will, er ist aber auch promovierter Literaturwissenschaftler – sein Doktorvater war kein Geringerer als Fredric Jameson – sowie ein Kenner der utopischen Literatur (Spiegel 2014b). Entsprechend sind seine Mars-Romane keine naiven politischen Traktate, sondern kritische Utopien im Sinne Moylans, in denen kein Versuch, auf dem Mars eine alternative Gesellschaftsordnung zu etablieren, wirklich gelingen kann, in denen die Utopie vielmehr stets Stückwerk bleiben muss.

Alle Themen, die *THE MARS DREAMERS* anschneidet, kommen somit in der Person Robinsons zusammen, dem innerhalb des Films die Rolle des Mars-Fachmanns *par excellence* zukommt. Umso vernichtender fällt sein Urteil aus. Die Gleichsetzung der Eroberung des Mars und jener Amerikas sei schlicht falsch. Den Planeten zu erreichen, sei extrem schwierig, zudem biete dieser keine Ressourcen, von denen man leben könne. Eine viel passendere irdische Analogie als der amerikanische Kontinent sei, wie bereits zu Beginn des Films von Chris McKay angedeutet, die Antarktis. Wie auf dem Mars herrschen dort lebensfeindliche Bedingungen. Auch was die potenzielle Bedeutung einer Marsmission für die Menschheit angehe, sei der Vergleich aufschlussreich. Seit fünfzig Jahren existiert eine Forschungsstation im ewigen Eis, doch was dort geschieht, hat keine Konsequenzen für den Lauf der Welt. Ähnlich werde es sich mit dem Mars verhalten.

Nachdem sich bereits die beiden Indianer skeptisch geäußert haben, erteilt Robinson allen kurz- und mittelfristigen Projekten zur Kolonisierung des Mars eine deutliche Absage. Langfristig hält er diese für durchaus möglich, doch sei ein derart gigantisches Unterfangen – Robinson vergleicht es mit dem Bau einer mittelalterlichen Kathedrale – nur möglich, wenn zuerst die drängendsten irdischen Probleme gelöst werden.

Everything that happens on Mars is going to depend on what's going on on Earth. If we don't solve the climate change problems, the population problems, the environmental damage that we do to this planet, Mars will never happen as a human place. It just won't.

Kritische Utopien «reject utopia as blueprint while preserving it as a dream» (Moylan 2014: 10). Mit dem Robinson-Interview als Schlusspunkt verfährt *THE MARS DREAMERS* ganz ähnlich. Interessanterweise scheint der Film damit zumindest teilweise der erklärten Intention Dindos zu widersprechen. Da der Regisseur sein persönliches Archiv vor einigen Jahren der

Cinématheque Suisse übergeben hat, lässt sich die Entstehung des Films gut nachvollziehen.⁹ Tatsächlich ist in den verfügbaren Treatments und Drehbuchentwürfen von der kritischen Note des späteren Films wenig zu spüren. Dindo erscheint vielmehr als grundsätzlicher Befürworter einer Erschließung des Mars und betont immer wieder, dass seine Protagonisten nicht naive Spinner, sondern hoch intelligente und bestens ausgebildete Wissenschaftler seien. So schreibt er in einem undatierten Exposé, der

Film soll das Bewusstsein der Zuschauer über den Zustand unseres eigenen Planeten verstärken, ihm [sic!] eine Idee davon geben, wie Amerika kolonisiert wurde und wie das eines Tages auf dem Mars geschehen könnte, und ihm [sic!] schliesslich deutlich machen, was für ein grossartiges Abenteuer die Eroberung des Mars für die Menschheit bedeuten würde.

(Dindo [undatiert]: 17)

Daneben offenbaren die Archivbestände noch etwas anderes: Zwei Sequenzen des fertigen Films sind in keinem der verfügbaren Konzepte und Drehbücher enthalten. Hierbei handelt es sich just um die Interviews mit den Taos-Indianern und mit Robinson. Letzterer wird in verschiedenen Entwürfen zwar kurz zitiert, ist aber nie als Protagonist vorgesehen. In den beiden erhaltenen Drehplänen – Dindo drehte im September und Oktober 2008 sowie im April und Mai 2009 in den USA – ist das Interview mit Archuleta und Spruce dann eingeplant, die Szene mit Robinson wird aber nach wie vor nirgends erwähnt (Dindo 2008, Dindo 2009). Es deutet somit einiges darauf hin, dass diese beiden kritischen Sichtweisen relativ spät Eingang in den Film fanden, im Falle von Robinson anscheinend erst während der Dreharbeiten.

Seeber spricht von der Selbstkritik der Utopie als Motor der Genreentwicklung. Es wirkt gerade so, als habe bei der Produktion von *THE MARS DREAMERS* im Kleinen ein ähnlicher Prozess stattgefunden. Ohne dass es seinem Regisseur vollends bewusst zu sein scheint, hat der Film im Laufe seiner Entstehung eine kritische Distanz gegenüber seinem Thema entwickelt.¹⁰ Indem *THE MARS DREAMERS* zuerst die unreflektierte Utopie einer Marsbesiedlung präsentiert, ihr schließlich aber das Interview mit Robinson entgegengesetzt, verfährt der Film ähnlich, wie es Moylan für die kritische Utopie postuliert. Denn Robinson zertrümmert nicht einfach alle bis dahin geäußerten Marsträume, er formuliert im gleichen Atemzug

9 Der Fonds Richard Dindo trägt die Signatur CH CS CSZ 017, der Bestand wurde aber noch nicht im Detail aufgearbeitet. Die von mir eingesehenen Unterlagen sind alle in der Schachtel mit der Aufschrift «Marsdreamers» enthalten.

10 In Interviews zum Kinostart spricht Dindo zwar unter anderem von einer ironischen

auch eine Poetik der (kritischen) Utopie. Von der Idee eines radikalen Neuanfangs, wie er für klassische Utopien typisch ist, hält er zwar nichts; als SF-Autor, der die Geschichte und die Probleme des Genres kennt, ist er aber weit davon entfernt, dieses in Bausch und Bogen abzulehnen. Denn Utopie und SF bieten in seinen Augen zwei ganz unterschiedliche Funktionsweisen. Sie können als reiner Eskapismus dienen, als «a kind of fantasy space where you can control things, make things new, make them right». Daneben sind die Genres aber auch in der Lage, die Gegenwart kritisch zu reflektieren. Der Mars wird dann vom Fluchttort zum Spiegel, der uns unseren eigenen Planeten neu sehen lässt. «You've got to think about Earth first. You've got to think that Mars is an idea that helps us to understand that we live on a planet». Es gilt, mit anderen Worten, sich von einem naiven eskapistischen Marstraum zu lösen und stattdessen das kritische Potenzial des Nachbar-Planetens zu erkennen und produktiv zu nutzen. Der Rote Planet taugt als Utopie, aber nicht im Sinne eines Zufluchtsorts, an dem sich alle Probleme von selbst lösen, sondern als erhellender Gegenort, der ein besseres Verständnis des Lebens auf der Erde ermöglicht.

*

Die beiden in diesem Kapitel diskutierten Filme sind sehr unterschiedlich. *DEMAIN* ist ein aktivistisches Werk, das die Zuschauerinnen mitreißen und davon überzeugen will, dass sich etwas verändern lässt. *THE MARS DREAMERS* ist im Vergleich essayistischer und weniger gradlinig angelegt. Um was es dem Film tatsächlich geht, wird erst allmählich deutlich. Die Sequenz mit Robinson markiert zwar einen Schlusspunkt, die Position des Films bleibt aber bis zu einem gewissen Grad ambivalent. *DEMAIN* bietet Lösungen an, *THE MARS DREAMERS* stellt Fragen.

Beide Filme weisen eine gewisse Nähe zur Utopie auf, weder *DEMAIN* noch *THE MARS DREAMERS* ist aber eine klassische Utopie im Sinne Schölderles. Dennoch können beide als Weiterentwicklung oder Variation dieses Typus verstanden werden. Kritik und normative Stoßrichtung sind im Falle von Cyril Dions and Mélanie Laurents Film zweifelsohne gegeben. Was ihn von der klassischen Utopie unterscheidet, ist seine Gegenwärtigkeit sowie der Verzicht auf ein universales, allgemein gültiges Gegenmodell. Statt eines Staatsentwurfs aus einem Guss stellt *DEMAIN* viele bereits existierende

Note, die seinen Film durchziehe, erweist sich aber nach wie vor als Befürworter einer Besiedlung des Mars (siehe unter anderem Krebs 2010: 16, Gladu 2011).

tierende Einzelmaßnahmen vor. Die Utopie liegt nicht mehr in der Zukunft, sondern ist in Bruchstücken über die ganze Welt verteilt.

Der Verzicht auf einen umfassenden Gegenentwurf wird in *DEMAIN* nie explizit thematisiert. Der Fokus liegt auf Aktion, nicht auf Reflexion. Ganz anders dagegen *THE MARS DREAMERS*. Richard Dindos Marsträumerinnen sind zwar voller Tatendrang und würden, wie sie immer wieder betonen, falls sich die Gelegenheit bieten sollte, sofort zum Mars reisen, der Film macht sich diesen Eifer aber nicht zu eigen. *DEMAIN* weicht primär inhaltlich vom klassischen Typus ab – der Gegenentwurf ist weder universell noch fiktiv. *THE MARS DREAMERS* hingegen präsentiert gar keine Alternative. Vielmehr legt er offen – über weite Strecken nur andeutungsweise und implizit –, wie naiv die Sehnsucht nach einem Neuanfang auf dem Roten Planeten ist. Dabei wird aber weder dem utopischen Prinzip noch dem Mars als potenziell utopischer Ort eine endgültige Absage erteilt. Stattdessen wandelt sich der Mars vom Sehnsuchts- und Fluchort zum kritischen Spiegel der Erde. Obwohl *THE MARS DREAMERS* keine neue Gesellschaftsform entwirft, ist damit die utopische Grundfunktion gegeben.

Wie zu Beginn des Kapitels ausgeführt, ging es mir bei der Analyse dieser beiden Filme um eine Verschiebung des Fokus. Anhand zweier sehr unterschiedlich gelagerter Dokumentarfilme wollte ich zeigen, dass sich die Utopie im nichtfiktionalen Film nicht auf den eng gefassten klassischen Typus beschränkt, sondern dass von diesem ausgehend auch andere Varianten in den Blick genommen werden können. Dabei sind *DEMAIN* und *THE MARS DREAMERS* nur zwei von vielen möglichen Beispielen.

Schlusswort

Bevor William Morris *News from Nowhere*, seine Antwort auf *Looking Backward*, schrieb, besprach er Edward Bellamys Roman 1889 in der sozialistischen Zeitschrift *The Commonweal*, deren Chefredakteur er war. In Morris' Rezension ist folgender aufschlussreiche Satz zu lesen: «The only safe way of reading a Utopia is to consider it as the expression of the temperament of its author» (Morris 1998b: 354). Eine Aussage, die auf Bellamys Vision des zukünftigen Bostons sowie unzählige vorangegangene Utopien ebenso zutrifft wie auf Morris' eigenes mittelalterlich-anarchistisches Zukunfts-*idyll*.

Utopien fordern uns heraus. Sie fordern die traditionellen Geisteswissenschaften heraus, die der Frage, was eine Autorin oder Regisseurin *mit ihrem Werk sagen will*, wenn immer möglich aus dem Weg geht. Dieses Vorgehen hat natürlich gute Gründe. Man muss nicht so weit gehen und den Tod des Autors ausrufen, um zu erkennen, dass dessen Intention nur selten eine produktive Analyse-kategorie darstellt, dass Ansätze, welche die Eigengesetzlichkeit eines Werkes betonen, meist fruchtbarer sind. Wie Morris' Zitat nahe legt, stößt dieses Vorgehen bei Utopien allerdings an seine Grenzen.

Zwar wissen wir nach wie vor nicht mit Sicherheit, was Thomas Morus' Absicht war, als er die *Utopia* schrieb; wer sich in seiner Nachfolge daran macht, eine bessere Welt zu entwerfen, betreibt aber nie reines *L'art pour l'art*, sondern gibt ein Urteil über seine Gegenwart ab. Längst nicht alle utopischen Texte sind als Aktionsprogramme intendiert, sie sind aber stets ein Ausdruck der Unzufriedenheit, eines Unbehagens darüber, dass die Welt so und nicht anders eingerichtet ist, und wer sich als Utopist versucht, der sehnt sich nach Veränderung. Utopien sind individuelle Reaktionen auf einen ganz bestimmten historischen Moment und oft nur aus diesem heraus wirklich zu verstehen. Sie sind in einem sehr direkten Sinn Zeitdokumente, die ihre Gegenwart adäquat wiedergeben und auf diese einwirken wollen, zugleich aber auch subjektiver Ausdruck der Sehnsüchte und Ängste ihres Verfassers.

Obwohl Utopien nicht als reine Kunstwerke ohne Relevanz für die Wirklichkeit zu lesen sind, obwohl sie stets den Rückbezug zur historischen Wirklichkeit fordern, sind sie doch immer auch gestaltete Werke, die sich nicht auf politische Traktate reduzieren lassen. Dieser Doppelcharakter, die Verbindung von Kunstwerk und direktem Wirklichkeitsbezug, begründet in Hans Ulrich Seebers Worten ihre Sonderstellung im literarischen Gattungssystem. Sie ist für das Genre konstitutiv und prägt die Diskussion bis heute.

Ihr Doppelcharakter macht die Utopie innerhalb der Literatur zu einem Exoten, er verbindet sie aber auch mit dem nichtfiktionalen Film. John Griersons oft zitierte Definition des Dokumentarfilms als «creative treatment of actuality» taugt gleichermaßen als Beschreibung der Utopie. Dabei geht es nicht bloß darum, dass beide Formen aus der Wirklichkeit schöpfen; das tut letztlich jede Art von künstlerischem Ausdruck. Entscheidend ist, dass diese Wirklichkeit nicht als reiner Materiallieferant fungiert, sondern als Ort erscheint, an dem Handlungen Folgen zeitigen, als «realm of ordinary consequences», wie es Dirk Eitzen nennt.

Betrachtet man die Geschichte der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Utopie, ist es eigentlich erstaunlich, dass der nichtfiktionale Film bis heute kaum in den Blick geraten ist. Die Einsicht, dass die formale Gestaltung utopischer Texte ebenso von Bedeutung ist wie ihr Realitätsbezug, setzte sich erst in jüngerer Zeit durch; insbesondere in der soziologisch und historisch ausgerichteten Forschung dominierte lange ein Verständnis des Genres als direkte politische Stellungnahme. Dennoch konzentrierte sich die Wissenschaft im Bereich des Films fast ausschließlich auf den Spielfilm, obwohl dieser als Gattung, die zwingend eine fiktionalisierende Lektüre programmiert, für das Genre denkbar ungeeignet ist. Zwar gibt es sozial engagierte Spielfilme, die, um ihre volle Wirkung zu entfalten, auch dokumentarisierend gelesen werden müssen, doch ändert dies nichts daran, dass die Figuren eines Spielfilms – selbst wenn sie historischen Vorbildern folgen – nie Teil des «realm of ordinary consequences» sind.

Die literarische Utopie changiert fortlaufend zwischen fiktionalisierender und dokumentarisierender Lektüre; für die in dieser Studie untersuchten utopischen Filme gilt dieser Befund in weitaus geringerem Masse. Als Filme, die zuerst und vor allem eine dokumentarisierende Lektüre programmieren, sind sie weniger ambivalent, als dies zumindest bei den anspruchsvolleren und formal avancierten literarischen Utopien der Fall ist. Unabhängig von der Frage, wie sehr das Gezeigte propagandistisch geschönt ist, nehmen fast alle von mir untersuchten Beispiele für sich in Anspruch, die Dinge so zu zeigen, wie sie sind respektive wie sie dereinst sein sollen. Ich konnte kaum Beispiele finden, bei denen der utopische Entwurf primär als kritisches Gegenbild und nicht als programmatische Vorgabe gedacht ist. In meinem Korpus entsprechen am ehesten *THE MARS DREAMERS* sowie die *defa-futurum*-Filme diesem Typus. Bei allen Schwächen und Merkwürdigkeiten, die die Produktionen der *defa-futurum* aufweisen, zeugen diese doch von einem innovativen Verständnis des nichtfiktionalen Films. Joachim Hellwig legte großen Wert auf die Feststellung, dass der Nichtspielfilm formal mehr Möglichkeiten bietet als der klassische Dokumentarfilm. Von diesen Möglichkeiten macht ansonsten nur *THE*

MARSDREAMERS Gebrauch. Richard Dindos Film funktioniert durchaus als kritische Reflexion auf das utopische Prinzip – ob beabsichtigt oder nicht, sei dahingestellt –, rückt dabei aber wieder deutlich vom klassischen Typus ab.

Dass sich mein Korpus weitgehend auf Filme beschränkt, die sich des expositorischen Modus bedienen, muss nicht bedeuten, dass es keine anders gelagerten Beispiele gibt. Wie mehrfach betont, ist die vorliegende Studie als erster ‹utopischer Vorstoß› in das Gebiet des nichtfiktionalen Films gedacht. In seinem Übersichtsartikel von 1993 führt Peter Fitting unter anderem ethnografische Porträts indigener Völker und filmische Selbstdarstellungen von Kommunen als potenzielle Beispiele für utopische Filme an – zwei Bereiche, auf die ich nicht eingehen konnte, in denen aber interessante Entdeckungen möglich sein dürften. Und zweifellos existieren daneben noch weitere Spielarten des nichtfiktionalen utopischen Films, an die weder Fitting noch ich gedacht haben. Meine Hoffnung ist, dass andere meinem Beispiel folgen und weitere Filme zutage fördern, die mir entgangen sind. Und vielleicht können sie dabei auch das in meinen Augen gravierendste Defizit meines Untersuchungskorpus korrigieren: Die fast vollständige Abwesenheit einer dezidiert feministischen Perspektive. In der Literaturgeschichte können feministische Utopien auf eine lange Tradition zurückblicken, für diese Studie konnte ich allerdings keine analogen filmischen Beispiele finden, und mit Ausnahme von *DEMAIN*, bei dem Mélanie Laurent immerhin als Co-Regisseurin fungiert, stammen alle analysierten Filme von Männern. Es ist zu hoffen, dass dieser Missstand dereinst behoben wird.

*

Eine Herausforderung der Utopie liegt nicht zuletzt darin, dass in diesem Genre formale Brillanz und historische Bedeutung nur selten korrelieren. Utopien müssen nicht per se ästhetisch unbefriedigend sein – Morus' *Utopia* ist unbestritten ein Meisterwerk, und spätestens seit den 1970er-Jahren sind zahlreiche literarisch hochwertige (kritische) Utopien entstanden. Doch kaum einer dieser Romane war politisch wirksam. Wenn man die aktivierende Wirkung zum Maßstab nimmt, scheint die literarische Qualität nur selten ausschlaggebend für den Erfolg utopischer Texte zu sein.

Für den Film dürfte das ebenfalls gelten. Kaum jemand wird *ZEIT-GEIST: ADDENDUM* als formal vollendeten Film bezeichnen, dennoch hat er Millionen von Zuschauerinnen erreicht und während eines gewissen

Zeitraums eine ganze Online-Bewegung angetrieben. Sein Erfolg gründet wohl vor allem darin, dass er mit dem internationalen Finanzsystem einen Bereich behandelt, in dem unbestritten vieles im Argen liegt. Ohne den Zusammenbruch des US-Subprime-Marktes und die darauf folgende weltweite Bankenkrise hätte der Film kaum ein so großes Echo erzeugt. Die Erfahrung, dass Staaten aufgrund angeblich unabwendbarer Sachzwänge gleichzeitig zu drastischen Sparmaßnahmen und zu milliardenschweren Banken-Rettungsprogrammen gezwungen werden können, dass Familien ihre Häuser räumen müssen, während die Verantwortlichen keine Konsequenzen zu tragen haben, dürfte viele Menschen für Josephs Botschaften empfänglich gemacht haben. So befremdlich die dargebotene Mixtur aus Verschwörungstheorien und totalitären Technik-Fantasien auch sein mag, für zahlreiche Zuschauerinnen greift ZEITGEIST: ADDENDUM ein reales Problem auf.

Utopien fordern uns heraus. Nicht nur als Objekte der Analyse, sondern auch als Stellungnahmen zur Welt, in der wir leben. Als Wissenschaftler tendieren wir dazu, die Wirklichkeit auf Distanz zu halten. Wir beschreiben, ordnen ein, stellen Bezüge her, legen versteckte Bedeutungen offen, beziehen aber nur selten inhaltlich Stellung. Die von mir vorgeschlagene Semiopragmatik der Utopie ist hierfür insofern typisch, als sie den Rückzug auf einen sicheren Standpunkt außer- oder oberhalb der Diskussion erlaubt. Die Frage, ob Utopien primär als künstlerischer Ausdruck oder als politisches Statement zu verstehen sind, wird nicht beantwortet, sondern von einer Meta-Position aus aufgelöst. Dass dieses Vorgehen analytisch ergiebig ist, hat meine Untersuchung hoffentlich gezeigt. Doch das methodisch sinnvolle Verharren in sicherer analytischer Distanz wird dem Genre nicht gerecht. Utopien geben ein Urteil darüber ab, wie wir unser Zusammenleben organisieren, und berühren damit einen Bereich, der jeden und jede betrifft. Sie gehen mit ihrer Gegenwart ins Gericht und wollen eine Reaktion provozieren. Utopien stellen eine Zumutung dar, denn sie verlangen von uns, Stellung zu beziehen.

Es ist verlockend, dieser Zumutung auszuweichen und sich beispielsweise über den naiven Optimismus und die formalen Mängel von *DEMAIN* zu mokieren oder aufzuzeigen, wo *ZEITGEIST: ADDENDUM* in seiner Analyse falsch liegt. Es ist besonders verlockend, wenn man es aus der komfortablen Position eines gut ausgebildeten weißen Mannes in einem der reichsten Ländern der Welt tun kann, den viele der angesprochenen Probleme schlimmstenfalls am Rande tangieren. Doch stellt eine derartige distanziert-ironische Herangehensweise eigentlich eine doppelte Kapitulation dar – vor der Utopie wie auch vor dem Status quo.

Die Weltwirtschaft wird durch den Nachweis, dass ZEITGEIST: ADDENDUM ein hanebüchener Film ist, nicht gerechter, die Klimaerwärmung durch die Erkenntnis, dass DEMAINE filmisch plump verfährt, nicht gedrosselt.

Inwieweit DEMAINE seine Zuschauer aktivieren konnte, ob er bei seinem Publikum mehr als das von Eitzen beschriebene Gefühl moralischer Überlegenheit ausgelöst hat, lässt sich nur schwer nachweisen. Doch wenn auch nur eine Zuschauerin nach dem Kinobesuch aktiv wurde und einem der gezeigten Beispiele gefolgt ist, hat der Film wohl mehr erreicht als ganze Bibliotheken wissenschaftlicher Literatur zur Utopie. Eitzens polemische Charakterisierung des aktivistischen Films und dessen Wirkung lässt sich durchaus auf die Utopieforschung übertragen: Wir wissen alle, dass die Welt ungerecht ist, aber anstatt etwas dagegen zu tun, beschränken wir uns auf die Analyse utopischer Gegenentwürfe. Wir plädieren dafür, die Utopie als subversive, kritische Form, als Reaktion auf soziale Missstände ernst zu nehmen, und warnen zugleich vor ihren ideologischen Verirrungen. Wir ziehen Befriedigung aus der Gewissheit, auf der richtigen Seite zu stehen, und bewirken doch herzlich wenig.

Im Laufe meiner Beschäftigung mit filmischen und literarischen Utopien sah ich mich immer wieder mit der Frage konfrontiert, wie ich zu den verschiedenen Entwürfen stehe. Tatsächlich möchte ich in keiner der Gesellschaften leben, die in den von mir untersuchten Filmen propagiert werden; weder im Palästina von LAND OF PROMISE (1935), aus dem die arabische Bevölkerung auf magische Weise verschwunden ist, noch in Jacques Frescos Techno-Paradies oder in Walt Disneys futuristischem Themenpark – und schon gar nicht im Kalifat des IS. Die Gartenstadt von THE CITY wäre wahrscheinlich kein schlechter Wohnort, doch würde ich das Leben in der im Film so negativ dargestellten Großstadt jederzeit vorziehen. Mit der Feststellung, dass mich keine der vorgeschlagenen Lösungen überzeugt, ist aber nichts erreicht, ist die Welt kein bisschen besser geworden.

Ausgangspunkt von DEMAINE ist die Frage, was der Einzelne angesichts einer riesigen, schier unlösbaren Aufgabe wie dem Klimawandel tun kann. Im Grunde steht diese Frage am Beginn jeder Utopie, und die größte Herausforderung des Genres liegt gerade in seinem sturen Beharren darauf, dass Veränderungen möglich sind, dass weder das aktuelle Finanzsystem noch der Klimawandel noch irgendein anderes soziales Unrecht gottgegeben ist. Die Welt, in der wir leben, ist menschengemacht und damit auch veränderbar. Der Utopie wird oft ihre vermeintliche Ahistorizität und Statik vorgeworfen. Auf die Gesellschaftsentwürfe trifft das in vielen Fällen zu, nicht aber auf die Haltung, den Impetus, der hinter jedem utopischen

Unternehmen steht. Für die Utopie ist Geschichte kein Schicksal, in das wir uns ergeben müssen, sondern unser gemeinsames Werk, für das wir alleine Verantwortung tragen. Die Utopie ernst zu nehmen, bedeutet, sich dieser Verantwortung zu stellen.

*

Ihr aber, wenn es soweit sein wird
Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unsrer
Mit Nachsicht.

Bertolt Brecht, *An die Nachgeborenen*

Bibliografie

Primärliteratur

- Andreae, Johann Valentin (1996): *Christianopolis*. Aus dem Lateinischen übers. und mit einem Nachw. vers. von Wolfgang Biesterfeld. Stuttgart: Reclam [Reipublicae Christianopolitanae Descriptio. Strassburg 1619].
- Bacon, Francis (2001): *Neu-Atlantis*. Aus dem Lateinischen übers. von Klaus J. Heinisch. In: Heinisch (2001), 171–215 [Nova Atlantis. London 1627].
- Bel Geddes, Norman (1932): *Horizons*. Boston: Little, Brown and Co.
- (1940): *Magic Motorways*. New York: Random House.
- Bellamy, Edward (2009): *Looking Backward. 2000–1887* [1888]. Hrsg. und mit einer Einl. vers. von Matthew Beaumont. New York: Oxford University Press.
- Berner, Marie Louise (Hg.) (1982): *Reise durch Utopia* [1950]. Berlin: Karin Kramer, 171–186.
- Bogdanov, Aleksandr (1923): *Der rote Stern. Ein utopischer Roman*. Aus dem Russischen übers. von Hermynia Zur Mühlen. Berlin-Schöneberg: Verlag der Jugendinternationale [Krasnaja zvezda. St. Petersburg 1908].
- Borges, Jorge Luis (1982): «Utopie eines müden Mannes» [1975]. Aus dem Spanischen übers. von Dieter E. Zimmer. In: Ders.: *Erzählungen 1975–1977. Das Sandbuch*. Wien: Hanser, 70–77.
- Bradbury, Ray (2004): *Fahrenheit 451* [1953]. London: HarperCollins.
- Cabet, Etienne (1979): *Reise nach Ikarien. Materialien zum Verständnis von Cabet zusammengestellt von Alexander Brandenburg und Ahlrich Meyer*. Aus dem Französischen übers. von Wendel-Hippler. Berlin: Karin Kramer [Voyage en Icarie. Roman Philosophique et Social. 1847].
- Callenbach, Ernest (1975): *Ecotopia. The Notebooks and Reports of William Weston*. Berkeley: Banyan Tree Books.
- Campanella, Tommaso (2001): *Sonnenstaat*. Aus dem Lateinischen übers. von Klaus J. Heinisch. In: Heinisch (2001), 111–169 [Civitas Solis Poetica. In: Idea Reipublicae Philosophiae. Frankfurt a. M. 1623].
- Catran, Jack (1988): *Walden Three*. Sherman Oaks: Pygmalion Books.
- Darwin, Charles (2000): *On the Origins of Species by Means of Natural Selection* [1859]. New York: Penguin.
- Delany, Samuel R. (1976): *Triton*. New York: Bantam Books.
- Dion, Cyril (2017): *Tomorrow. Die Welt ist voller Lösungen*. Das Buch zum Film. Aus dem Französischen übers. von Elisabeth Müller. Bielefeld: J. Kamphausen Mediengruppe [Demain. Un nouveau monde en marche. Arles 2015].
- Dodd, Anna Bowman (1887): *The Republic of the Future. Or, Socialism a Reality*. New York: Cassell.
- Engels, Friedrich (1987): «Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft» [1880]. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: *Werke*. Bd. 19. 9. Aufl. Berlin: Karl Dietz Verlag, 177–228.
- Erasmus von Rotterdam (1982): *Das Lob der Torheit*. Hrsg. und aus dem Lateini-

- schen übers. von Uwe Schultz. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Insel Verlag [Moriae encomium. 1511].
- Feigny, Gabriel de (1982): *Eine neue Entdeckung der Terra Incognita Australiens*. Auszüge. Aus dem Amerikanischen übers. von Reante Orywa. In: Berneri (1982), 171–186 [Les Aventures de Jacques Sadeur dans la decouverte et la voiage de la terre australe. 1676].
- Fresco, Jacque (1977): *Introduction to Sociocyberneering*. Miami: Sociocyberneering.
- (2002): *The Best that Money Can't Buy. Beyond Politics, Poverty and War*. Venus: Global Cyber-Visions.
- (2007): *Designing the Future*. Venus: The Venus Project. (<https://archive.org/details/DesigningTheFuture>) – Zugriff am 10. November 2018.
- Fresco, Jacque/Meadows, Roxanne (2003): «The Future by Design. Beyond Money and Politics». In: Shostak, Arthur B. (Hg.): *Viable Utopian Ideas. Shaping a Better World*. Armonk: M. E. Sharpe, 197–204.
- General Motors Corp. (1940): *Futurama*. New York: General Motors Corp.
- Gilman, Charlotte Perkins (1979): *Herland* [1915]. New York: Pantheon Books.
- Gruen, Victor (1964): *The Heart of our Cities. The Urban Crisis: Diagnosis and Cure*. New York: Simon und Schuster.
- (2014): *Victor Gruen. Memoiren eines Stadtplaners (1903–1980)*. Hg. v. Anette Baldauf. Köln/Wien: Böhlau Verlag.
- Heinisch, Klaus J. (Hg.) (2001): *Der utopische Staat*. 23. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Heinlein, Robert A. (1987): *Starship Troopers* [1959]. New York: Ace Books.
- Hellwig, Joachim/Ritter, Claus (1969): *Reise ins 3. Jahrtausend. Szenarium zu einem Nichtspielfilm*. Unveröffentlichtes Drehbuch.
- (1975): *Erkenntnisse und Probleme, Methoden und Ergebnisse bei der künstlerischen Gestaltung sozialistischer Zukunftsvorstellungen im Film unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen der AG defa-futurum. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis der Gestaltung von Zukunftsvorstellungen in Massenmedien*. Unveröffentlichte Dissertation. Karl-Marx-Universität Leipzig.
- Hertzka, Theodor (1890): *Freiland. Ein sociales Zukunftsbild*. Leipzig: Duncker & Humblot.
- (1893): *Eine Reise nach Freiland*. Leipzig: Reclam.
- (1895): *Entrückt in die Zukunft. Socialpolitischer Roman*. Berlin: Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung.
- Herzl, Theodor (1934): *Der Judenstaat* [1896]. In: Ders.: *Gesammelte zionistische Werke. In fünf Bänden*. Bd. 1: *Zionistische Schriften*. 3., veränd. u. erw. Aufl. Berlin: Jüdischer Verlag, 17–105.
- (1935): *Altneuland* [1902]. In: Ders.: *Gesammelte zionistische Werke. In fünf Bänden*. Bd. 5: *Das Neue Ghetto, Altneuland, Aus dem Nachlass*. Tel Aviv: Hozaah Ivrit, 125–420.
- Hippler, Fritz (1995): «Wie DER EWIGE JUDE gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm». Begleitpublikation zur Filmedition F 171 DER EWIGE JUDE [1940]. In: Hornshøj-Møller, Stig: *DER EWIGE JUDE. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms*. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film, 309–312.

- Howard, Ebenezer (1902): *Garden Cities of To-morrow*. London: Swan Sonnenschein [To-morrow: a Peaceful Path to Real Reform. London 1898].
- Huxley, Aldous (1955): *Brave New World* [1932]. Harmondsworth: Penguin.
- (2002): *Island* [1962]. New York: HarperCollins.
- Joseph, Peter (2015): *Top Five ZEITGEIST: THE MOVIE Myths!* 22. Februar 2015. (<http://peterjoseph.info/top-five-zeitgeist-movie-myths/>) – Zugriff am 1. November 2016.
- Joseph, Peter/Meadows, Roxanne/Fresco, Jacque (2009): *The Zeitgeist Movement – Observations And Responses. Activist Orientation Guide*. (<http://nvc.halsnet.com/jhattori/Zeitgeist/Movement/TheZeitgeistMovement.pdf>) – Zugriff am 10. November 2018.
- Keyes, Kenneth/Fresco, Jacque (1969): *Looking Forward*. South Brunswick: A. S. Barnes. (<https://archive.org/details/B-001-001-706/>) – Zugriff am 10. November 2018.
- Kracht, Christian (2008): *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Anonym (1971): *Das Lalebuch*. Nach dem Druck von 1597 mit den Abweichungen des Schiltbürgerbuchs von 1598 und zwölf Holzschnitten von 1680. Hg. v. Stefan Ertz. Stuttgart: Reclam.
- Le Corbusier (1935): *La ville radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Boulogne: Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui.
- (1984): *Die Charta von Athen*. Aus dem Französischen übers. von Thilo Hilpert. In: Hilpert, Thilo (Hg.): *Le Corbusiers «Charta von Athen». Texte und Dokumente*. Kritische Neuausgabe. Braunschweig: Vieweg, 81–168 [La charte d'Athènes. 1943].
- (1994): *Urbanisme* [1924]. Paris: Flammarion.
- Le Guin, Ursula K. (2001): *The Dispossessed. An Ambiguous Utopia* [1974]. New York: HarperCollins.
- Loeb, Harold (1996): *Life in a Technocracy. What it Might be Like* [1933]. Syracuse: Syracuse University Press.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1969): *Die deutsche Ideologie* [1932]. In: Dies.: *Werke*. Bd. 3. Berlin: Karl Dietz Verlag, 5–530 (Geschrieben 1845–1846).
- (1999): «Manifest der Kommunistischen Partei» [1848]. In: Dies.: *Werke*. Bd. 4. Berlin: Dietz Verlag, 459–493.
- Mercier, Louis-Sébastien (1982): *Das Jahr 2440. Ein Traum aller Träume*. Hg. v. Herbert Jaumann. Aus dem Französischen übers. von Christian Felix Weiße. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [L'An 2440, rêve s'il en fut jamais. Amsterdam 1771].
- Michaelis, Richard (1890): *Looking Further Forward. An Answer to Looking Backward by Edward Bellamy*. Chicago: Rand McNally.
- More, Thomas (1965): *The Yale Edition of the Complete Works of St. Thomas More*. Bd. 4: *Utopia* [1516]. Hg. v. Edward Surtz und J. H. Hexter. New Haven/London: Yale University Press.
- (1995): *Utopia. Latin Text and English Translation* [1516]. Hg. v. George M.

- Logan, Robert M. Adams und Clarence H. Miller. Übers. von Robert M. Adams. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- More, Thomas (2012): *Open Utopia* [1516]. Hrsg. und mit einer Einl. vers. von Stephen Duncombe. Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions. (<http://theopenutopia.org/wp-content/uploads/2012/09/Open-Utopia-fifth-poofs-facing-amended.pdf>) – Zugriff am 13. August 2015.
- Morris, William (1998a): *News from Nowhere* [1890]. In: Ders.: *News from Nowhere and Other Writings*. Hrsg. und mit einer Einl. vers. von Clive Wilmer. London: Penguin Books, 41–228.
- (1998b): «A Review of *Looking Backward* by Edward Bellamy» [1889]. In: Ders.: *News from Nowhere and Other Writings*. Hg. v. Clive Wilmer. London: Penguin Books, 351–358.
- Morus, Thomas (2001): *Utopia*. Aus dem Lateinischen übers. von Klaus J. Heinisch. In: Heinisch (2001), 7–110 [De optimo reip. statu deque Insula Utopia. Louvain 1516].
- Murakami, Haruki (1995): *Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt* [1985]. Aus dem Japanischen übers. von Annelie Ortmanns und Jürgen Stalph. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag.
- Orwell, George (1997): *The Complete Works of George Orwell*. Bd. 9: *Nineteen Eighty-Four* [1949]. Hg. v. Peter Davison. London: Secker & Warburg.
- P. M. [=Widmer, Hans] (2015): *Bolo'bolo*. Urfassung mit einer Nachbemerkung [1983]. 7. Aufl. Zürich: Verlag Paranoia City.
- Piercy, Marge (1976): *Woman on the Edge of Time*. New York: Knopf.
- Platon (1990): *Werke in acht Bänden*. Bd. 4: *Politeia/Der Staat*. Hg. v. Gunther Eigler. Aus dem Griechischen übers. von Friedrich Schleiermacher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rabelais, François (2013): *Gargantua. Pantagruel*. Mit 29 Holzstichen von Gustave Doré [1532–1534]. Übers. und komm. von Wolf Steinsieck. Mit einem Nachw. von Frank-Rutger Hausmann. Stuttgart: Reclam.
- Roberts, John W. (1893): *Looking Within. The Misleading Tendencies of Looking Backward Made Manifest*. New York: A. S. Barnes.
- Robinson, Kim Stanley (1993): *Red Mars*. New York: Bantam Books.
- (1994): *Green Mars*. New York: Bantam Books.
- (1996): *Blue Mars*. New York: Bantam Books.
- Russ, Joanna (1975): *The Female Man*. New York: Bantam.
- Samjatin, Jewgenij (2006): *Wir*. Aus dem Russischen übers. von Gisela Drohla. Mit einem Komm. von Jürgen Rühle. Köln: Kiepenheuer & Witsch [My. 1921].
- Skinner, B. F. (1976): *Walden Two* [1948]. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Sorokin, Vladimir (2009): *Der Tag des Opritschniks*. Aus dem Russischen übers. von Andreas Tretner. München: Heyne [Den' oprichnika. Moskau 2006].
- Stiblin, Kaspar (1994): *Commentariolus de Eudaemonensium Republica* [1555]. Hrsg., übers. und komm. von Dorothea Jahn. Regensburg: S. Roderer Verlag.
- Technocracy Inc. (2005): *Technocracy Study Course. An Outline of Those Elements of Science and Technology Essential to an Understanding of Our social Mechanism*

- [1934]. (<http://www.technocracy.org/wp-content/uploads/2015/07/Study-Course.pdf>) – Zugriff am 29. Dezember 2016.
- Tolkien, J. R. R. (1974): *The Lord of the Rings* [1954]. 2. Aufl. London: Allen & Unwin.
- Tolstoi, Lew (2010): *Krieg und Frieden*. Aus dem Russischen übers. von Barbara Conrad. München: Hanser [Woina i mir. Moskau 1869].
- Tzm Lecture Team (2014): *The Zeitgeist Movement Defined. Realizing a New Train of Thought*: TZM Global.
- Veblen, Thorstein (1983): *The Engineers and the Price System* [1921]. Mit einer Einl. von Daniel Bell. New Brunswick: Transaction Books.
- Wells, H. G. (1895): *The Time Machine*. London: Heinemann.
- (1908): *A Modern Utopia* [1905]. In: Ders.: *Tono-Bungay and A Modern Utopia*. London: Odhams Press, 307–504.
- (1928): *The Open Conspiracy. Blue Prints For a World Revolution*. London: Gollancz.
- (1940): *The New World Order. Whether it Is Attainable, How it Can Be Attained, and what Sort of World a World at Peace Will Have to Be*. New York: A. A. Knopf.
- (1979): *The Shape of Things to Come* [1933]. New York: Corgi Books.
- (1982): «Utopias» [1939]. In: *Science Fiction Studies* 9/2, 117–121.
- (1983): *The War of the Worlds* [1898]. New York: Grosset & Dunlap.
- Winstanley, Gerrard (1983): *The Law of Freedom, and Other Writings* [1652]. Hg. v. Christopher Hill. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wright, Frank Lloyd (1932): *The Disappearing City*. New York: William Farquhar Payson.
- (1958): *The Living City*. New York: Horizon Press.
- (2016): «Broadacre City: A New Community Plan» [1935]. In: LeGates/ Stout (2016), 388–393.

Archivquellen

- AG Filmbeschaffung (1971): *Referat zur Direktionssitzung am 7.4.1971*. 4. Juli 1971. BArch DR 117/25997.
- Auszug aus dem «Kulturmagazin» vom 10.12.77*. [undatiert]. BArch DR 118/3555.
- Dindo, Richard (2008): *Tournage définitiv: (Départ Zürich: 9 septembre)*. CH CS CSZ 017, Schachtel «Marsdreamers».
- (2009): *VOYAGE 2 AVRIL AU 5 MAY: PERSONNAGES MARS*. CH CS CSZ 017, Schachtel «Marsdreamers».
- [undatiert]: *Auf dem Mars leben (Arbeitstitel). Ein Filmprojekt von Richard Dindo*. © Lea Produktion, Zürich/Les Films d'Ici, Paris. CH CS CSZ 017, Schachtel «Marsdreamers».
- Heinemann, S. (1976): *Aktennotiz über die Vorführung der Discofilme am 9. 12. 1975*. 7. Januar 1976. BArch DR 117/17769.
- Hellwig, Joachim (1977): *Gedanken zur weiteren Profilierung der AG defa futurum*. 21. Juni 1977. BArch DR 118/3555.

- Hellwig, Joachim (1978): *Begründung zur Zuführung zur Jahresendprämie für die Gruppe defa futurum*. 23. Februar 1978. BArch DR 118/3555.
- (1979): *Thematische Planung. 1980–1981. Planangebot*. BArch DR 118/3862.
- Hellwig, Joachim/Wedegärtner, Thomas/Raue, Dieter et al. (1979): *Untersuchung der Konzeption, Ergebnisse sowie der Wirksamkeit der Discofilme und des Internationalen Jugendmagazins IN*. BArch DR 117/17769.
- Klein, Günter (1971): *Arbeitsgemeinschaft «defa-futurum»*. 8. April 1971. BArch DR 117/25997.
- Ministerrat der DDR, Ministerium für Kultur (1971): *Arbeitsgemeinschaft «defa-futurum»*. 22. Juni 1971. BArch DR 117/25997.
- Wedegärtner, Thomas (1976): *Charakteristik des Regisseurs Dr. Joachim Hellwig (futurum)*. 19. Juli 1976. BArch DR 1/25990.
- [undatiert]: *Einschätzung des Filmes LIEBE 2002 von Joachim Hellwig und Klaus Ritter*. BArch DR 1-Z/3669.
- [undatiert]: *Einschätzung «Werkstatt Zukunft 3»*. BArch DR 118/3820.

Sekundärliteratur

- Abensour, Miguel (2010): «Der Mensch, das utopische Tier». Interview. Aus dem Französischen übers. von Robin Celikates. In: *polar. Politik – Theorie – Alltag* 9. (http://www.polar-zeitschrift.de/polar_09.php?id=416#416) – Zugriff am 29. Oktober 2014.
- Affeldt-Schmidt, Birgit (1991): *Fortschrittstupien. Vom Wandel der utopischen Literatur im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler.
- Agde, Günter (Hg.) (2000): *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente* [1991]. Überarb. u. erg. Aufl. Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verlag.
- Agethen, Manfred (1987): *Geheimbund und Utopie. Illuminaten, Freimaurer und deutsche Spätaufklärung*. Studienausg. München: Oldenbourg.
- Akin, William E (1977): *Technocracy and the American Dream. The Technocrat Movement, 1900–1941*. Berkeley: University of California Press.
- Alkhouri, Laith/Kassirer, Alex (2015): «Governing the Caliphate: The Islamic State Picture». In: *CTC Sentinel* 8/8, 17–20. (<https://ctc.usma.edu/posts/governing-the-caliphate-the-islamic-state-picture>) – Zugriff am 27. Oktober 2017.
- Allen, Ward (1967): «Speculations on St. Thomas More's Use of Hesychius». In: *Philological Quarterly* 46/2, 156–166.
- Altman, Rick (2000): *Film/Genre* [1999]. London: BFI Publishing.
- Amberger, Alexander/Möbius, Thomas (Hg.) (2017): *Auf Utopias Spuren. Utopie und Utopieforschung*. Festschrift für Richard Saage zum 75. Geburtstag. Wiesbaden: Springer VS.
- Anton, Andreas (2011): *Unwirkliche Wirklichkeiten. Zur Wissenssoziologie von Verschwörungstheorien*. Berlin: Logos-Verlag.
- Anton, Andreas/Schetsche, Michael/Walter, Michael K. (2014a): «Einleitung. Wirklichkeitskonstruktion zwischen Orthodoxie und Heterodoxie – zur

- Wissenssoziologie von Verschwörungstheorien». In: Anton/Schetsche/Walter (2014b), 9–25 doi: 10.1007/978-3-531-19324-3_1.
- (Hg.) (2014b): *Konspiration. Soziologie des Verschwörungsdenkens*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Antony, Michel (2011): *Cinéma et utopies*. 22. September 2011. (<http://www.cntf.org/video/images/stories/pdf/cinema-et-utopies-22sept2011.pdf>) – Zugriff am 17. September 2017.
- Aretoulakis, Emmanouil (2014): «The Prefatory/Postscript Letters to St. Thomas More's *Utopia*. The Culture of «Seeing» as a Reality-Conferring Strategy». In: *Journal of Early Modern Studies* 3, 91–113.
- Arnswald, Ulrich (2011): «Einführung: Zum Utopie-Begriff und seiner Bedeutung in der Politischen Philosophie». In: Arnswald/Schütt (2011), 1–35 doi: 10.5445/KSP/1000012216.
- Arnswald, Ulrich/Schütt, Hans-Peter (Hg.) (2011): *Thomas Morus' Utopia und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie*. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing. doi: 10.5445/KSP/1000012216.
- Atkinson, Paul (2007): «The Visualisation of Utopia in Recent Science Fiction Film». In: *Colloquy* 14, 5–20.
- Al-Azmeh, Aziz (2009): *Islams and Modernities* [1993]. 3. Aufl. London: Verso.
- Baccolini, Raffaella/Moylan, Tom (Hg.) (2003a): *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York/London: Routledge.
- (2003b): «Introduction. Dystopia and Histories». In: Baccolini/Moylan (2003a), 1–12.
- Bach, Ulrich E. (2011): «Seeking Emptiness: Theodor Hertzka's Colonial Utopia *Freiland* (1890)». In: *Utopian Studies* 22/1, 74–90. doi: 10.1353/utp.2011.0003.
- (2016): *Tropics of Vienna. Colonial Utopias of the Habsburg Empire*. New York: Berghahn.
- Baer, Nicholas (2014): «The Rebirth of a Nation: Cinema, Herzlian Zionism, and Emotion in Jewish History». In: *Leo Baeck Institute Year Book* 59/1, 233–248. doi: 10.1093/leobaec/ybu011.
- Baker-Smith, Dominic (1991): *More's Utopia*. London: Harper Collins Academic.
- (2011): «Reading *Utopia*». In: Claeys (2010), 139–167.
- Bakhsh, Alireza Omid (2013): «*The Virtuous City*. The Iranian and Islamic Heritage of Utopianism». In: *Utopian Studies* 24/1, 41–51. doi: 10.5325/utopianstudies.24.1.0041.
- Balasopoulos, Antonis (2011): «Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field». In: Vlastaras, Vassilis (Hg.): *Utopia Project Archive, 2006–2010*. Athens: School of Fine Arts Publications, 59–67.
- Bammer, Angelika (2015): *Partial Visions. Feminism and Utopianism in the 1970s* [1991]. Oxford/Bern/Brüssel: Peter Lang.
- Barkun, Michael (2003): *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Barnosky, Anthony D./Hadly, Elizabeth A./Bascompte, Jordi et al. (2012): «Approaching a State Shift in Earth's Biosphere». In: *Nature* 486, 52–58.
- Barr, Andrew/Herfroy-Mischler, Alexandra (2017): «ISIL's Execution Videos. Audience Segmentation and Terrorist Communication in the Digital Age».

- In: *Studies in Conflict & Terrorism* 41/12, 1–22. doi: 10.1080/1057610X.2017.1361282.
- Barrier, Michael (2007): *The Animated Man. A Life of Walt Disney*. Berkeley: University of California Press.
- Battagay, Caspar (2016): «Einleitung: Europäisch-jüdische Utopien». In: Ders. (Hg.): *Yearbook for European Jewish Literature Studies / Jahrbuch für europäisch-jüdische Literaturstudien*. Bd. 3: *European Jewish Utopias / Europäisch-jüdische Utopien*. Berlin/Boston: De Gruyter, 1–15.
- Bauer, Adolf/Eichhorn, Wolfgang/Kröber, Günter et al. (1968): *Philosophie und Prognostik. Weltanschauliche und methodologische Probleme der Gesellschaftsprognose*. Berlin: Dietz.
- Bauer, Michael C. (Hg.) (2019): *Neue Welten. STAR TREK als humanistische Utopie?* Berlin: Springer.
- Bauman, Zygmunt (2017): *Retrotopia*. Cambridge: Polity Press.
- Bavaj, Riccardo (2003): *Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus. Eine Bilanz der Forschung*. München: Oldenbourg.
- Bayer, Gerd (2006): «Artifice and Artificiality in Mockumentaries». In: Rhodes/Springer. (2006), 164–178.
- Bazin, André (2004): «Ontologie des photographischen Bildes». Aus dem Französischen übers. von Robert Fischer und Anna Düpee. In: Ders.: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander, 33–42 [Ontologie de l’image photographique. 1945].
- Beard, Richard R. (1982): *Walt Disney’s Epcot. Creating the New World of Tomorrow*. New York: Abrams.
- Beauchamp, Gorman (1997): «Ironizing Utopia». In: *Extrapolation. A Journal of Science Fiction and Fantasy* 38/1, 25–35.
- Beaumont, Matthew (2009): «Introduction» [1888]. In: Bellamy, Edward: *Looking Backward. 2000–1887*. Hrsg. und mit einer Einl. vers. von Matthew Beaumont. New York: Oxford University Press,
- Becker, Jörg (2006): «Völkische Visionen von Biokratie und Schönheit. Rassenselektion im NS-Kulturfilm». In: Reichert (2006), 47–65.
- Becker, Marcus (2014): «Das Sprelacart der Zukunft. EOLOMEA und die Szenographie der DEFA-Science-Fiction zwischen Anachronismen, *used look* und dem Futuresken». In: *kunsttexte.de* 1, *Filmräume. Studien zum Szenenbild der DEFA*. (<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2014-1/becker-marcus-8/PDF/becker.pdf>) – Zugriff am 27. November 2016.
- Beevers, Robert (1988): *The Garden City Utopia. A Critical Biography of Ebenezer Howard*. New York: St. Martin’s Press.
- Bell, Daniel (1991): «Veblen and the Technocrats. On *The Engineers and the Price System*» [1963]. In: Ders.: *The Winding Passage. Sociological Essays and Journeys*. New Brunswick/London: Transaction Publishers, 69–90.
- Bennett, Robert (2010): «Pop Goes the Future. Cultural Representations of the 1939–1940 New York World’s Fair». In: Rydell/Schiavo (2010), 177–191.
- Berghahn, Klaus L. (1996): «Ende des utopischen Zeitalters? Ein Vorwort». In: *Monatshefte* 88/3, 280–288.
- Berlet, Chip (2011): *Loughner, ZEITGEIST – THE MOVIE, and Right-Wing Antisemitic*

- Conspiracism. Talk to Action*. 14. Februar 2011. (<http://www.talk2action.org/story/2011/1/14/92946/9451>) – Zugriff am 31. Oktober 2016.
- Biene, Janusz (2015): *Wider die Tilgung der Grauzone. Begriffliche Überlegungen zu Salafismus und Dschihadismus*. sicherheitspolitik-blog.de. 11. Dezember 2015. (<http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/39080>) – Zugriff am 12. Januar 2018.
- Biesterfeld, Wolfgang (1993): *Aufklärung und Utopie. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte*. Hamburg: Kova.
- Biressi, Anita/Nunn, Heather (2005): *Reality TV, Realism and Revelation*. New York: Columbia University Press. doi: 10.7312/bire476405.
- Blachut, Bastian/Andreas, Michael (2014): «Bildverhältnisse. Politische Bilder und ihre Verhandlung im Dokumentar- und Protestfilm». In: Balint, Iuditha/Dingeldein, Hannah/Lämmle, Kathrin (Hg.): *Protest, Empörung, Widerstand. Zur Analyse von Auflehnungsbewegungen*. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft, 131–157.
- Blaim, Artur (2013a): *Gazing in Useless Wonder. English Utopian Fictions, 1516–1800*. Oxford/Bern/Berlin: Peter Lang.
- (2013b): «Hell upon a Hill. Reflections on Anti-Utopia and Dystopia». In: Vieira, Fátima (Hg.): *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 80–91.
- (2016): ««A Conspiracy of the Rich»: Dystopianizing the Real in More's *Utopia*». In: *Utopian Studies* 27/3, 601–614.
- Blaim, Artur/Gruszewska-Blaim, Ludmiła (Hg.) (2015a): *Mediated Utopias. From Literature to Cinema*. Frankfurt a. M.: Lang.
- (2015b): «On Utopia, Adaptation, and Utopian Film Analysis». In: Blaim/Gruszewska-Blaim (2015a), 7–25.
- Bloch, Ernst (1975): «Etwas fehlt ... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht. Ein Gespräch mit Theodor W. Adorno». In: Traub, Rainer/Wieser, Harald (Hg.): *Gespräche mit Ernst Bloch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 58–77.
- (1977): *Gesamtausgabe*. Bd. 5–7: *Das Prinzip Hoffnung [1954–1959]*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Block, Mitchell W. (2006): «The Truth about No LIES (If You Can Believe It)». In: Juhasz/Lerner (2006a), 187–195.
- Bockstette, Carsten (2008): *Jihadist Terrorist Use of Strategic Communication Management Techniques*. Garmisch-Partenkirchen: George C. Marshall European Center for Security Studies.
- Bodenheimer, Alfred (2002): *Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne*. Göttingen: Wallstein-Verlag.
- Bottomore, Stephen (2007): *Filming, Faking and Propaganda. The Origins of the War Film, 1897–1902*. Unveröffentlichte Dissertation. Universität Utrecht. (<https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/22650/index.htm>) – Zugriff am 1. September 2013.
- Bould, Mark (2015): «The Futures Market: American Utopias». In: Claeys (2010), 83–96.
- Bowles, Nellie (2018): «Making a Crypto Utopia in Puerto Rico». In: *The New*

- York Times*, 2. Februar 2018. (<https://www.nytimes.com/2018/02/02/technology/cryptocurrency-puerto-rico.html>) – Zugriff am 6. April 2018.
- Brenner, Michael/Weiss, Yfaat (1999): «Einführung: Von Altneuland zu Neuland». In: Dies. (Hg.): *Zionistische Utopie – israelische Realität. Religion und Nation in Israel*. München: C. H. Beck, 9–17.
- Brereton, Pat (2005): *Hollywood Utopia. Ecology in Contemporary American Cinema*. Bristol: Intellect Books.
- Bruyn, Gerd de (1996): *Die Diktatur der Philanthropen. Entwicklung der Stadtplanung aus dem utopischen Denken*. Braunschweig: Vieweg.
- Buber, Martin (1986): *Pfade in Utopia* [1947]. In: Ders.: *Pfade in Utopia. Über Gemeinschaft und deren Verwirklichung*. 3. erw. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 15–258.
- Buckland, Warren (Hg.) (1995): *From Sign to Mind. The Film Spectator*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- (2004): *The Cognitive Semiotics of Film* [2000]. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Buder, Stanley (1990): *Visionaries and Planners. The Garden City Movement and the Modern Community*. New York: Oxford University Press.
- Bussemer, Thymian (2005): *Propaganda: Konzepte und Theorien*. Mit einem Vorw. von Peter Glotz. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- (2013): «Propaganda. Theoretisches Konzept und geschichtliche Bedeutung». In: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 2. August 2013. (<http://docupedia.de/zg/Propaganda>) – Zugriff am 27. Oktober 2016.
- Carroll, Noël (1996a): «From Real to Reel: Entangled in Non-Fiction-Film» [1984]. In: Ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 224–252.
- (1996b): «Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism». In: Bordwell, David/Carroll, Noël (Hg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 283–306.
- Cave, Terence Christopher (Hg.) (2008): *Thomas More's Utopia in Early Modern Europe: Paratexts and Contexts*. Manchester: Manchester University Press.
- Chapman, Jane (2009): *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge: Polity.
- Chlada, Marvin (2005): *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault*. Aschaffenburg: Alibri.
- Chordas, Nina (2010): *Forms in Early Modern Utopia. The Ethnography of Perfection*. Farnham: Ashgate.
- CinémAction* 115 (2005): *Utopie et cinéma*. Zusammengestellt von Yona Dureau.
- Claeys, Gregory (2010): *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2011): *Ideale Welten. Die Geschichte der Utopie*. Aus dem Englischen übers. von Raymond Hinrichs und Andreas Model. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [Searching for Utopia. The History of an Idea. London 2011].
- (2012): «The Five Languages of Utopia: Their Respective Advantages and Deficiencies; With a Plea for Prioritising Social Realism». In: Blaim, Artur/

- Gruszevska-Blaim, Ludmiła (Hg.): *Spectres of Utopia. Theory, Practice, Conventions*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 26–31.
- (2013): «News from Somewhere. Enhanced Sociability and the Composite Definition of Utopia and Dystopia». In: *History* 98/330, 145–173. doi: 10.1111/1468-229X.12005.
- (2017): *Dystopia. A Natural History*. New York: Oxford University Press.
- Coenen, Christopher (2009): «Transhumanismus und Utopie. Ein Abgrenzungsversuch aus aktuellem Anlass». In: Steltemeier, Rolf/Dickel, Sascha/Gaycken, Sandro et al. (Hg.): *Neue Utopien. Zum Wandel eines Genres*. Heidelberg: Manutius-Verlag, 135–168.
- Cogdell, Christina (2000): «The Futurama Recontextualized. Norman Bel Geddes's Eugenic «World of Tomorrow»». In: *American Quarterly* 52/2, 193–245.
- Cojocar, Mara-Daria (2012): *Die Geschichte von der guten Stadt. Politische Philosophie zwischen urbaner Selbstverständigung und Utopie*. Bielefeld: transcript.
- Coleman, Nathaniel (2005): *Utopias and Architecture*. London: Routledge.
- (2011): «Introduction: Architecture and Utopia». In: Ders. (Hg.): *Imagining and Making the World. Reconsidering Architecture and Utopia*. Bern: Lang, 1–25.
- Coleridge, Samuel Taylor (1983): *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Bd. 7.2: *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* [1817]. Hg. v. James Engell und W. Jackson Bate. London: Routledge & Kegan Paul.
- Collins, Paul/Collins, Phillip D. (2008): «Automated Opposition. The Technocratic Undercurrent of ZEITGEIST: ADDENDUM». In: *Conspiracy Archives*, 1. Dezember 2008. (<http://www.conspiracyarchive.com/2015/03/20/automated-opposition-the-technocratic-undercurrent-of-zeitgeist/>) – Zugriff am 31. Oktober 2016.
- Conrich, Ian/Smith, Roy (2006): «Fool's Gold: New Zealand's FORGOTTEN SILVER, Myth and National Identity». In: Rhodes/Springer. (2006), 230–236.
- Cook, John R. (2010): ««Don't Forget to Look Into the Camera!» Peter Watkins' Approach to Acting with Facts». In: *Studies in Documentary Film* 4/3, 227–240.
- Cotter, Bill (1997): *The Wonderful World of Disney Television. A Complete History*. New York: Hyperion.
- Cotton, William T. (1997): «The Eutopitect: Lewis Mumford as a Reluctant Utopian». In: *Utopian Studies* 8/1, 1–18.
- Courtemanche, Eleanor (2015): «Satire and the «Inevitability Effect». The Structure of Utopian Fiction from *Looking Backward* to PORTLANDIA». In: *Modern Language Quarterly* 76/2, 225–246. doi: 10.1215/00267929-2865057.
- Crossley, Robert (2011): *Imagining Mars. A Literary History*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Csicsery-Ronay, Istvan (2010): «DEFA's floating islands». In: *Science Fiction Film & Television* 3/1, 121–130. doi: 10.3828/sftv.2010.8.
- d'Idler, Martin (2007): *Die Modernisierung der Utopie. Vom Wandel des Neuen Menschen in der politischen Utopie der Neuzeit*. Berlin: Lit.

- d'Idler, Martin (2017): «Die Büchse der Pandora. James Camerons Spielfilm AVATAR als ökologische Utopie». In: Amberger/Möbius (2017), 339–348.
- Dachsel, Felix (2011): «Die dunkle Seite des Bankenprotests». In: *taz.de*, 21. Oktober 2011. (<http://www.taz.de/Ocputy-Bewegung/!80372/>) – Zugriff am 27. Dezember 2011.
- Dähne, Chris (2013): *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur*. Bielefeld: Transcript.
- Dalgaard, Niels (2017): «Reinventing Utopia. Politics and Ethics of Choice in the Works of Kim Stanley Robinson». In: Baron, Christian/Halvorsen, Peter Nicolai/Cornea, Christine (Hg.): *Science Fiction, Ethics and the Human Condition*. Cham: Springer, 181–194 doi: 10.1007/978-3-319-56577-4_11.
- Dauber, Cori E./Robinson, Mark (2015): *ISIS and the Hollywood Visual Style*. Jihadology.net. 6. Juli 2015. (<http://jihadology.net/2015/07/06/guest-post-isis-and-the-hollywood-visual-style/>) – Zugriff am 26. Oktober 2017.
- Davis, C. J. (2010): «Thomas More's Utopia: Sources, Legacy, and Interpretation». In: Claeys (2010), 28–50.
- Davis, Laurence/Kinna, Ruth (Hg.) (2014): *Anarchism and Utopianism*. Manchester: Manchester University Press.
- Dekel, Mikhal (2010): *The Universal Jew. Masculinity, Modernity, and the Zionist Moment*. Evanston: Northwestern University Press.
- Dickel, Sascha (2011): *Enhancement-Utopien. Soziologische Analysen zur Konstruktion des Neuen Menschen*. Baden-Baden: Nomos.
- Dinwiddie, Nathanael (2017): [Ohne Titel]. Persönliche Nachricht auf academia.edu. 18. April 2017.
- (2018): *Major Motion Picture: History & Progress Report*. The Venus Project. 10. Oktober 2018. (https://www.thevenusproject.com/major-motion-picture-history-progress-report/?pk_campaign=nsltr_oct2018) – Zugriff am 12. Oktober 2018.
- Dixon, Wheeler Winston (2006): *Visions of Paradise. Images of Eden in the Cinema*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press.
- Dorsch, T. S. (1970): «Sir Thomas Morus und Lucian. Eine Interpretation der Utopia» [1967]. In: Erzgräber, Willi (Hg.): *Interpretationen. Englische Literatur von Thomas Morus bis Lawrence Sterne*. Frankfurt a. M.: Fischer, 16–35.
- Duranti, Marco (2006): «Utopia, Nostalgia and World War at the 1939–40 New York World's Fair». In: *Journal of Contemporary History* 41/4, 663–683. doi: 10.1177/0022009406067749.
- Durst, Uwe (2004): «Zur Poetik der parahistorischen Literatur». In: *Neohelicon* 31/2, 201–220.
- Dutton, Jacqueline (2010): ««Non-Western» Utopian Traditions». In: Claeys (2010), 223–258.
- Dyer, Richard (2002): «Entertainment and Utopia» [1977]. In: Cohen, Steven (Hg.): *Hollywood Musicals. The Film Reader*. London: Routledge, 19–30.
- Eaton, Ruth (2001): *Ideal Cities. Utopianism and the (Un)Built Environment*. Antwerp: Mercatorfonds.
- Ebbrecht-Hartmann, Tobias/Paget, Derek (Hg.) (2016): *Docudrama on European Television. A Selective Survey*. London: Palgrave Macmillan.

- Eco, Umberto (1985): «Reise ins Reich der Hyperrealität» [1975]. Aus dem Italienischen übers. von Burkhart Kroeber. In: Ders.: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. München/Wien: Carl Hanser, 35–100.
- Eitzen, Dirk (1995): «When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception». In: *Cinema Journal* 35/1, 81–102. doi: 10.2307/1225809.
- (2005): «Documentary's Peculiar Appeals». In: Anderson, Joseph D./Anderson, Barbara Fisher (Hg.): *Moving Image Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 183–99.
- Elboim-Dror, Rachel (1993): *Ha-Mahar shel ha-Etmol*. Jerusalem: Yad Izhak Ben-Zvi.
- Elias, Norbert (1985): «Thomas Morus' Staatskritik. Mit Überlegungen zur Bestimmung des Begriffs Utopie» [1982]. In: Voßkamp (1985b), 101–150.
- Eliav-Feldon, Miriam (1983): ««If You Will It, It Is No Fairy Tale»: The First Jewish Utopias». In: *The Jewish Journal of Sociology* 25/2, 85–103.
- Elliott, Robert C. (1966): «Saturnalia, Satire, and Utopia». In: *The Yale Review* Summer, 521–536.
- Ellis, Cliff (2005): «Lewis Mumford and Norman Bel Geddes: The Highway, the City and the Future». In: *Planning Perspectives* 20/1, 51–68. doi: 10.1080/0266543042000300537.
- Ellis, Jack C./McLane, Betsy (2005): *A New History of Documentary Film*. New York: Continuum.
- Ellsworth, Elizabeth (1991): «I Pledge Allegiance: The Politics of Reading and Using Educational Films». In: *Curriculum Inquiry* 21/1, 41–64. doi: 10.2307/1179850.
- Elsner, Henry (1967): *The Technocrats. Prophets of Automation*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Endter, Heike (2011): *Ökonomische Utopien und ihre visuelle Umsetzung in Science-Fiction-Filmen*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.
- Enyeart, James (2008): *Willard Van Dyke. Changing the World Through Photography and Film*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Enzensberger, Christian (1982): «Die Grenzen der literarischen Utopie» [1981]. In: Pfister, Manfred (Hg.): *Alternative Welten*. München: Wilhelm Fink, 64–77.
- Evans, Richard (2011): «New Age Communism: The Zeitgeist Agenda». In: *henrymakow.com*, 5. März 2011. (http://www.henrymakow.com/global_tyranny_moving_forward.html) – Zugriff am 31. Oktober 2016.
- Farahmadi, Saed (2016): *Reality-TV: Der natürliche Alltag als formatfüllendes Konzept. Wie viel Realität steckt in Reality-TV Formaten? Analyse am Fallbeispiel NEWTOPIA*. Unveröffentlichte Bachelorarbeit. Hochschule Mittweida.
- Feldestein, Ariel L. (2012): *Cinema and Zionism. The Development of a Nation Through Film*. London: Vallentine Mitchell.
- Feldman, Seth (2014): ««Peace Between Man and Machine». Dziga Vertov's MAN WITH A MOVIE CAMERA». In: Grant, Barry Keith/Sloniowski, Jeannette (Hg.): *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, 19–34.
- Fest, Joachim (1991): *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*. Berlin: Corso bei Siedler.

- Fischbach, Franck (2017): «Marx and Utopia». In: Chrostowska, S. D./Ingram, James D. (Hg.): *Political Uses of Utopia. New Marxist, Anarchist, and Radical Democratic Perspectives*. New York: Columbia University Press, 117–125.
- Fisher, Jaimey (2014): «A Late Genre Fade. Utopianism and its Twilight in DEFA's Science Fiction, Literary and Western Films». In: Silberman, Marc/Wrage, Henning (Hg.): *DEFA at the Crossroads of East German and International Film Culture. A Companion*. Berlin/Boston: De Gruyter, 177–196 doi: 10.1515/9783110273458.107.
- Fishman, Robert (1977): *Urban Utopias in the Twentieth Century. Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier*. New York: Basic Books.
- Fitting, Peter (1991): «Utopia beyond Our Ideals: The Dilemma of the Right-Wing Utopia». In: *Utopian Studies* 2/1/2, 95–109.
- (1993): «What Is Utopian Film: An Introductory Taxonomy». In: *Utopian Studies* 4/2, 1–17.
- (2003): «Unmasking the Real? Critique and Utopia in Recent SF Films». In: Baccolini/Moylan (2003a), 155–166.
- Fjellman, Stephen Michael (1992): *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*. Boulder: Westview Press.
- Flasch, Kurt (1996): «Poesie – Philosophie – Politik: Tommaso Campanella». In: Campanella, Tommaso: *Philosophische Gedichte. Italienisch – deutsch*. Hrsg. und übers. von Kurt Flasch. Frankfurt a. M.: Klostermann, 11–95.
- Fludernik, Monika (2015): «Narratologische Probleme des faktualen Erzählens». In: Fludernik/Falkenhayner/Steiner (2015), 115–137.
- Fludernik, Monika/Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia (Hg.) (2015): *Faktales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg: Ergon.
- Fohrmann, Jürgen (1983): «Utopie und Untergang. L.-S. Merciers *L'An 2440*». In: Berghahn, Klaus L./Seeber, Hans Ulrich (Hg.): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*. Königstein/Taunus: Athenäum, 105–124.
- (1994): «Über Utopie(n)». In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 43/4, 369–382.
- (1996): «From Literary Utopia to the Utopia of Subjectivity». In: *Monatshefte* 88/3, 289–297.
- Fotsch, Paul Mason (2001): «The Building of a Superhighway Future at the New York World's Fair». In: *Cultural Critique* 48/1, 65–97. doi: 10.1353/cul.2001.0033.
- Foucault, Michel (1992): «Andere Räume». Aus dem Französischen übers. von Walter Seitter. In: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Leipzig: Reclam, 34–46 [Des espaces autres – Typoskript eines Vortrages am Cercle d'Etudes Architecturales, Paris, 14.3.1967].
- (2013): *Die Heterotopien. Zwei Radiovorträge*. Zweisprachige Ausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Franklin, H. Bruce (1982): «America as Science Fiction: 1939». In: 9/1, 38–50.
- Freedman, Carl (2000): *Critical Theory and Science Fiction*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Friedberg, Anne (1984): «An Interview with Filmmaker Lizzie Borden». In: *Wo-*

- men & Performance: A Journal of Feminist Theory* 1/2, 37–45. DOI: 10.1080/07407708408571063.
- Friedrich, Hans-Edwin (2004): «One Hundred Years From this Day ...» – Zur Semantik der Zukunft in den 1960er Jahren. Science Fiction der Bundesrepublik Deutschland und Wissenschaftliche Phantastik der DDR». In: Haupt, Heinz-Gerhard/Requate, Jörg (Hg.): *Aufbruch in die Zukunft. Die 1960er Jahre zwischen Planungseuphorie und kulturellem Wandel. DDR, SSR und Bundesrepublik Deutschland im Vergleich*. Weilerswist: Velbrück, 133–163.
- Fritzsche, Sonja (2006): «East Germany's Werkstatt Zukunft: Futurology and the Science Fiction Films of *defa-futurum*». In: *German Studies Review* 29/2, 367–386.
- (2010): «A Natural and Artificial Homeland: East German Science-Fiction Film Responds to Kubrick and Tarkovsky.» In: *Film & History* 40/2, 80–101.
- Fromson, James/Simon, Steven (2015): «ISIS: The Dubious Paradise of Apocalypse Now». In: *Survival* 57/3, 7–56. DOI: 10.1080/00396338.2015.1046222.
- Frye, Northrop (1965): «Varieties of Literary Utopias». In: *Daedalus* 94/2, 323–347.
- Fürlinger, Ernst (2015): «Die Utopie des Islamismus». In: Baatz, Ursula (Hg.): *Glücksbilder. Die Wirklichkeit der Utopien*. Tagungsband 2015 zum 4. Symposium Dürnstein. Krems: Edition Donau-Universität Krems, 145–153.
- Gabler, Neal (2006): *Walt Disney. The Triumph of the American Imagination*. New York: Knopf.
- Gaines, Jane M. (2007): «The Production of Outrage. The Iraq War and the Radical Documentary Tradition». In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 48/2, 36–55.
- Gaines, Jane/Renov, Michael (Hg.) (1999): *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gavron, Daniel (2000): *The Kibbutz. Awakening from Utopia*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Gelber, Natan Michael (1927): *Zur Vorgeschichte des Zionismus. Judenstaatsprojekte in den Jahren 169–1845*. Wien: Phaidon-Verlag.
- Genette, Gérard (1992): *Fiktion und Diktion*. Aus dem Französischen übers. von Heinz Jatho. München: Fink [Fiction et diction. Paris 1991].
- Gennawey, Sam (2011): *Walt and the Promise of Progress City*. Mit einem Vorw. von Werner Weiss. Pike Road: Ayefour.
- Georgakas, Dan (1984): «Finally Got the News. The Making of a Radical Documentary». In: Waugh (1984b), 154–167.
- Gerges, Fawaz A. (2016): *ISIS: A History*. Princeton: Princeton University Pres.
- Gerlach, Julia (2006): *Zwischen Pop und Dschihad. Muslimische Jugendliche in Deutschland*. Berlin: Ch. Links.
- Geus, Klaus (2011): «Utopie, Staatsentwurf, Gedankenexperiment. Definitorische Versuche an Hand von Platons *Politeia*». In: Ders. (Hg.): *Utopien, Zukunftsvorstellungen, Gedankenexperimente. Literarische Konzepte von einer <anderen> Welt im abendländischen Denken von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M./Berlin/Bern: Peter Lang,
- Gignoux, Philippe/Bates, Michael (2011): «Dinar». In: Yarshater, Ehsan (Hg.): *Encyclopaedia Iranica*. New York: Columbia University Center for Iranian

- Studies 28. November 2011, (<http://www.iranicaonline.org/articles/dinar>) – Zugriff am 14. November 2018.
- Gillette, Howard (2010): *Civitas by Design. Building Better Communities, from the Garden City to the New Urbanism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gladu, Derek (2011): *Interview With Richard Dindo, Director Of THE MARS DREAMERS*. Popoptiq. 20. April 2011. (<https://www.popoptiq.com/interview-with-richard-dindo-director-of-the-marsdreamers/>) – Zugriff am 23. April 2018.
- Goldberg, Marcy (2007): «Here and Then: The Act of Remembering in Richard Dindo's Documentaries». In: Guerin, Francis/Hallas, Roger (Hg.): *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London/New York: Wallflower Press, 223–237.
- Goldberg, Michelle (2011): «Brave New World». In: *Tablet*, 2. Februar 2011. (<http://tabletmag.com/jewish-news-and-politics/57732/brave-new-world>) – Zugriff am 13. April 2018.
- Gómez, Fernando (2001): *Good Places and Non-Places in Colonial Mexico. The Figure of Vasco de Quiroga (1470–1565)*. Lanham/New York/Oxford: University Press of America.
- Gore, Jeff (2011): «The View from Venus». In: *Orlando Weekly*, 12. Oktober 2011. (<http://www.orlandoweekly.com/orlando/the-view-from-venus/Content?oid=2248863>) – Zugriff am 31. Oktober 2016.
- Gorni, Yosef (1984): «Utopian Elements in Zionist Thought». In: *Studies in Zionism* 5/1, 19–27. doi: 10.1080/13531048408575852.
- Gorni, Yosef/Oved, Yaacov/Paz, Idit (Hg.) (1987): *Communal Life. An International Perspective*. Efal: Yad Tabenkin.
- Gray, John (2007): *Black Mass. Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*. London: Allen Lane.
- (2018): «Unenlightened Thinking. Steven Pinker's Embarrassing New Book Is a Feeble Sermon for Rattled Liberals». In: *New Statesman*, 22. Februar 2018. (<https://www.newstatesman.com/culture/books/2018/02/unenlightened-thinking-steven-pinker-s-embarrassing-new-book-feeble-sermon>) – Zugriff am 25. Februar 2018.
- Greenblatt, Stephen (2005): *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare* [1980]. Chicago: University of Chicago Press.
- Grierson, John (1946): «The Nature of Propaganda» [1941]. In: Ders.: *Grierson on Documentary*. Hg. v. Forsyth Hardy. London: Collins, 167–177.
- (2016): «The Documentary Producer» [1933]. In: Kahana (2016), 215–216.
- Griffith, Richard (2016): «Films at the Fair» [1939]. In: Kahana (2016), 312–321.
- Grisko, Michael (2002): «Zwischen Sozialphilosophie und Actionfilm. Grenzen und Möglichkeiten des Science-fiction-Genres bei der DEFA». In: *Propos Film. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, 108–120.
- Groys, Boris/Hagemeister, Michael (Hg.) (2005): *Die neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Gunnell, John G. (1982): «The Technocratic Image and the Theory of Technocracy». In: *Technology and Culture* 23/3, 392–416. DOI: 10.2307/3104485.
- Gunning, Tom (1997): «Before Documentary: Early Nonfiction Films and the <View> Aesthetic». In: Hertogs, Daan/Klerk, Nico De (Hg.): *Uncharted Territory. Essays on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Netherlands Filmmuseum, 9–24.
- Habermas, Jürgen (1996): «Die Krise des Wohlfahrtsstaates und die Erschöpfung utopischer Energien». In: Ders.: *Die Neue Unübersichtlichkeit. Kleine politische Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 141–163.
- Hadomi, Leah (1990): «Jüdische Identität und der zionistische Utopieroman». In: *Bulletin des Leo Baeck Instituts* 86, 23–66.
- Hagel, Michael Dominik (2013): «Robinsonade und Telemachie. Rahmenlinien des Utopischen im 18. Jahrhundert». In: Bies, Michael/Gamper, Michael/Kleeberg, Ingrid (Hg.): *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*. Göttingen: Wallstein, 19–34.
- (2016): *Fiktion und Praxis. Eine Wissensgeschichte der Utopie, 1500–1800*. Göttingen: Wallstein.
- Halachmi, Joseph (1998): «Abraham Neufeld and the Beginnings of the Zionist Film». In: *Film History* 10/1, 90–97.
- Hall, Peter (2014): *Cities of Tomorrow. An Intellectual History of Urban Planning and Design Since 1880* [1988]. 4. Aufl. Malden: Wiley-Blackwell.
- Harmetz, Aljean (1984): «Reiner Has Last Laugh with His Rock Spoof». In: *The New York Times*, 25. April 1984, 20. (<http://www.nytimes.com/1984/04/25/movies/reiner-has-last-laugh-with-his-rock-spoof.html>) – Zugriff am 8. Mai 2017.
- Harris, Neil (1997): «Expository Expositions. Preparing for the Theme Parks». In: Marling (1997a), 19–27.
- Harrison, Helen A. (Hg.) (1980): *Dawn of a New Day. The New York World's Fair, 1939/40*. New York/London: New York University Press.
- Hartmann, Britta (2012): «<Anwesende Abwesenheit>. Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms». In: Hanich, Julian/Wulff, Hans Jürgen (Hg.): *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. München: Wilhelm Fink, 145–159.
- Hattendorf, Manfred (1995a): «Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpeuts THE FORBIDDEN QUEST (1993)». In: Hattendorf (1995b), 191–208.
- (Hg.) (1995b): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: Diskurs-Film-Verlag Schaudig & Ledig.
- Hediger, Vinzenz (2009a): «Vom Überhandnehmen der Fiktion. Über die ontologische Unterbestimmtheit filmischer Darstellung». In: Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hg.): *Es ist, als ob. Fiktion in der Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. München: Fink, 163–183.
- (2009b): «Das Wunder des Realismus. Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin». In: *montage/av* 18/1, 75–107.
- Hegghammer, Thomas (Hg.) (2017): *Jihadi Culture. The Art and Social Practices of Militant Islamists*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heil, Hans-Jürgen (1972): *Von der zionistischen Utopie zum Staate Israel: ein Staats-*

- entwurf und seine Verwirklichung. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Utopie und Realität.* Unveröffentlichte Dissertation. Würzburg: Julius-Maximilians-Universität Würzburg.
- Heiserman, A. R. (1963): «Satire in the *Utopia*». In: *PMLA* 78/3, 163–174.
- Hellmann, Kai-Uwe/Klein, Arne (Hg.) (1997): «*Unendliche Weiten...*». *STAR TREK zwischen Unterhaltung und Utopie*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Hempfer, Klaus W. (1973): *Gattungstheorie*. Münster: Wilhelm Fink.
- Hendrix, Howard V./Slusser, George/Rabkin, Eric S. (Hg.) (2011): *Visions of Mars. Essays on the Red Planet in Fiction and Science*. Jefferson: McFarland.
- Henseler, Daniel (2014): «Retrozukunft oder: Vorwärts in die Vergangenheit. Zu einer Tendenz in der zeitgenössischen dystopischen Literatur in Russland». In: Lötcher/Schrackmann/Tomkowiak et al. (2014), 409–419.
- Hepfer, Karl (2015): *Verschörungstheorien. Eine philosophische Kritik der Unvernunft*. Bielefeld: Transcript.
- Herman, David (1994): «Zionism as Utopian Discourse». In: *Clio* 23/3, 235–246.
- Hermund, Jost (2007): *Die Utopie des Fortschritts. 12 Versuche*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Hexter, J. H. (1965): «The Composition of *Utopia*». In: More, Thomas: *The Yale Edition of the Complete Works of St. Thomas More*. Bd. 4: *Utopia*. Hg. v. Edward Surtz und J. H. Hexter. New Haven/London: Yale University Press, xv–xxiii.
- Heyer, Andreas (2006): *Die Utopie steht links! Ein Essay*. Berlin: Dietz.
- (2008a): *Sozialutopien der Neuzeit. Bibliographisches Handbuch*. Bd. 1: *Bibliographie der Forschungsliteratur*. Berlin: Lit.
- (2008b): *Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung*. Bd. 1: *Die Forschungssituation in den einzelnen akademischen Disziplinen*. Hamburg: Kova.
- (2008c): *Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung*. Bd. 2: *Ausgewählte Forschungsfelder und die Analyse der postmodernen Utopieproduktion*. Hamburg: Kova.
- (2009): *Sozialutopien der Neuzeit. Bibliographisches Handbuch*. Bd. 2: *Bibliographie der Quellen des utopischen Diskurses von der Antike bis zur Gegenwart*. Mit einem Geleitwort von Richard Saage. Berlin: Lit.
- (2010): *Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung*. Bd. 3: *Theoretische und methodische Ansätze der gegenwärtigen Forschung, 1996–2009*. Hamburg: Kova.
- Hickethier, Knut (1997): «Die Utopie der Serie. Mythen und Weltsicht im STAR-TREK-Universum». In: Claeys (2010), 120–138.
- (2003): «Genretheorie und Genreanalyse». In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*. 2. Aufl. Mainz: Bender, 62–96.
- High, Craig/Roscoe, Jane (2006): «FORGOTTEN SILVER: A New Zealand Television Hoax and Its Audience». In: Juhasz/Lerner (2006a), 171–186.
- Hilßnauer, Christian (2010): «MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik fiktiver Dokumentationen». In: *MEDIENwissenschaft* 1, 17–28.
- (2011): *Fernsehdocumentarismus. Theoretische Näherungen – Pragmatische Abgrenzungen – Begriffliche Klärungen*. Konstanz: UVK.

- Hobbs, Priscilla (2015): *Walt's Utopia. Disneyland and American Mythmaking*. Jefferson: McFarland.
- Hohenberger, Eva (Hg.) (2006a): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8.
- (2006b): «Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme». In: Hohenberger (2006a), 9–33.
- Hohendahl, Peter Uwe (1969): «Zum Erzählproblem des utopischen Romans im 18. Jahrhundert». In: Kreuzer, Helmut (Hg.): *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 79–114.
- Holland-Cunz, Barbara (2017): «Vergesellschaftete Reproduktion, vermischte Sphären. Ein halbes Jahrtausend in Utopias Speisehäusern». In: Amberger/Möbius (2017), 45–53.
- Holland-Moritz, Renate (1973): «Kino-Eule». In: *Eulenspiegel*, 3. Juni 1973, [o. S.]
- Hollinger, Veronica (2011): «Posthumanism and Cyborg Theory». In: Bould, Mark/Butler, Andrew M./Roberts, Adam et al. (Hg.): *The Routledge Companion to Science Fiction*. London/New York: Routledge, 267–278.
- Hollm, Jan (1998): *Die angloamerikanische Ökotope. Literarische Entwürfe einer grünen Welt*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Hölscher, Lucian (2016): *Die Entdeckung der Zukunft* [1999]. 2. Aufl. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Honke, Gudrun (1985): «Die Rezeption der *Utopia* im frühen 16. Jahrhundert» [1982]. In: Voßkamp (1985b), 168–182.
- Hörnlein, Frank/Heinecke, Herbert (Hg.) (2000): *Zukunft im Film. Sozialwissenschaftliche Studien zu STAR TREK und anderer Science-Fiction*. Madgeburg: Scriptorium.
- Hornshøj-Møller, Stig (1995): *DER EWIGE JUDE. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms*. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film.
- Hornshøj-Møller, Stig/Culbert, David (1992): «DER EWIGE JUDE (1940): Joseph Goebbels' unequalled monument to anti-Semitism». In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 12/1, 41–67. DOI: 10.1080/01439689200260021.
- Houston, Chloë (2014): *The Renaissance Utopia. Dialogue, Travel and the Ideal Society*. Farnham: Ashgate.
- Isekenmeier, Guido (2010): «Das beste Gemeinwesen? Utopie und Ironie in Morus' Utopia». In: Arnswald/Schütt (2011), 37–54 DOI: 10.5445/KSP/1000012216.
- Ivanova, Mariana Zaharieva (2011): *DEFA and East European Cinemas. Co-productions, Transnational Exchange and Artistic Collaborations*. Unveröffentlichte Dissertation. Austin: The University of Texas at Austin.
- Jacobs, Steven/Kinik, Anthony/Hielscher, Eva (Hg.) (2019): *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*. New York/London: Routledge.
- Jacobson, Brian R. (2017): «Toward a History of French Ecocinema. Nature in Dimitri Kirsanoff's Modernity». In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 58/1, 52–66.

- Jacoby, Russell (2005): *Picture Imperfect. Utopian thought for an Anti-Utopian Age*. New York: Columbia University Press.
- Jaffe, Ira (2008): *Hollywood Hybrids. Mixing Genres in Contemporary Films*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Jameson, Fredric (1982): «Progress Versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future?» In: *Science Fiction Studies* 9.2/27, 147–168.
- (1994): *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press.
- (2003): «Future City». In: *New Left Review* 21, 65–79. (<http://newleftreview.org/II/21/fredric-jameson-future-city>) – Zugriff am 11. November 2015.
- (2007a): *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and other Science Fictions* [2005]. London/New York: Verso.
- (2007b): «If I Can Find One Good City, I Will Spare the Man». Realism and Utopia in Kim Stanley Robinson's *Mars Trilogy* [2000]. In: Ders.: *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and other Science Fictions*. London/New York: Verso, 393–416.
- (2016): *An American Utopia. Dual Power and the Universal Army*. Hg. v. Slavoj Žižek. London/Brooklyn: Verso.
- Jaumann, Herbert (2014): «Louis-Sébastien Merciers *L'An 2440* (1771)». In: Schölderle (2014b), 205–230 doi: 10.5771/9783845246482_205.
- Jauss, Hans Robert (1983): «Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität». In: Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Wilhelm Fink, 423–431.
- Jennings, Chris (2016): *Paradise Now. The Story of American Utopianism*. New York: Random House.
- Johns, Alessa (2010): «Feminism and Utopianism». In: Claeys (2010), 174–199 doi: 10.1017/CCOL9780521886659.008.
- Johnson, Peter (2006): «Unravelling Foucault's «Different Spaces»». In: *History of the Human Sciences* 19/4, 75–90. doi: 10.1177/0952695106069669.
- Jonas, Carsten (2015): *Die Stadt und ihre Geschichte. Utopien und Modelle und was aus ihnen wurde*. Tübingen: Wasmuth.
- Jordan, Günter/Schenk, Rald (Hg.) (1996): *Schwarzweiß und Farbe. DEFA Dokumentarfilme 1946–82*. Berlin: Jovis.
- Jowett, Garth S./O'Donnell, Victoria (2012): *Propaganda & Persuasion* [1989]. 5. Aufl. Thousand Oaks: Sage.
- Juhasz, Alexandra/Lerner, Jesse (Hg.) (2006a): *F Is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2006b): «Introduction. Phony Definitions and Troubling Taxonomies of the Fake Documentary». In: Juhasz/Lerner (2006a), 1–35.
- Kahana, Jonathan (Hg.) (2016): *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Kannapin, Detlef (2000): «Peace in Space – Die DEFA im Weltraum. Anmerkungen zu Fortschritt und Utopie im Filmschaffen der DDR». In: Hörnlein/Heinecke (2000), 55–69.
- Kaplan, Eran (2015): *Beyond Post-Zionism*. Albany: State University of New York Press.
- Kargon, Robert H./Fiss, Karen/Low, Morris et al. (2015): *World's Fairs on the Eve*

- of War. Science, Technology & Modernity, 1937–1942. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Kasper-Marienberg, Verena (2012): «Die Protokolle der Weisen von Zion als klassische Utopie? Eine rhetorische Textanalyse». In: Horn, Eva/Hagemeyer, Michael (Hg.): *Die Fiktion von der jüdischen Weltverschwörung. Zu Text und Kontext der Protokolle der Weisen von Zion*. Göttingen: Wallstein Verlag, 26–50.
- Keeley, Brian L. (1999): «Of Conspiracy Theories». In: *The Journal of Philosophy* 96/3, 109–126. doi: 10.2307/2564659.
- Kegler, Karl R. (2004): «Utopie und Idealstadt». In: Kegler, Karl R./Ley, Karsten/Naujokat, Anke: *Utopische Orte. Utopien in Architektur- und Stadtbaugeschichte*. Aachen: Forum Technik und Gesellschaft der RWTH Aachen, 18–21.
- Keil, Charlie (1998): «American Documentary Finds Its Voice. Persuasion and Expression in THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS and THE CITY». In: Grant, Barry Keith/Sloniowski, Jeannette (Hg.): *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, 119–135.
- Keller, Klaus (1982): *Der utopische Film. eine Dokumentation* [1973]. 2. Aufl. Aachen: Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung.
- Kershaw, Ian (2003): «Adolf Hitler und die Realisierung der nationalsozialistischen Rassenutopie». In: Hardtwig, Wolfgang (Hg.): *Utopie und die politische Herrschaft in Europa der Zwischenkriegszeit*. München: R. Oldenbourg Verlag, 133–144.
- Kessler, Frank (1998): «Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder». In: *montage/av* 7/2, 63–78.
- Kessler, Kelly (2010): *Destabilizing the Hollywood Musical. Music, Masculinity, and Mayhem*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kihlstedt, Folke T. (1986): «Utopia Realized: The World's Fair of the 1930s». In: Corn, Joseph J. (Hg.): *Imagining Tomorrow. History, Technology, and the American Future*. Cambridge/London: MIT Press, 97–118.
- King, Geoff (2000): *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London: I. B. Tauris.
- King, Noel (1981): «Recent «Political Documentary». Notes on UNION MAIDS and HARLAN COUNTY USA». In: *Screen* 22/2, 7–18.
- Kirsten, Guido (2013): *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren.
- Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann (2016a): «Bausteine einer Theorie der Fiktionalität». In: Klauk/Köppe (2016b), 3–31 doi: 10.1515/9783110322606.3.
- (Hg.) (2016b): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin, Boston: De Gruyter. doi: 10.1515/9783110322606.
- Klaus, Elisabeth/Lücke, Stephanie (2003): «Reality-TV: Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap». In: *Medien und Kommunikationswissenschaft* 51/2, 195–212.
- Klein, Christian/Martínez, Matías (Hg.) (2009a): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- (2009b): «Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens». In: Klein/Martínez (2009a), 1–13.

- Klonowska, Barbara (2015): «From Ideal Community to the Land of Cockayne. Redefining Utopia in THE SECRET GARDEN by Agnieszka Holland». In: Blaim/Gruszewska-Blaim (2015a), 169–185.
- Klug, Daniel (2016a): «Scripted Reality-Formate als Erfolgsgarant im Programm deutschsprachiger und europäischer Fernsehsender». In: Klug (2016b), 33–64 doi: 10.5771/9783845275222-33.
- (Hg.) (2016b): *Scripted Reality: Fernsehrealität zwischen Fakt und Fiktion. Perspektiven auf Produkt, Produktion und Rezeption*. Baden-Baden: Nomos.
- Klug, Daniel/Neumann-Braun, Klaus (2016): «Fernsehrealität: Genrevielfalt und Produktionspraxis». In: Klug (2016b), 7–32 doi: 10.5771/9783845275222-7.
- Kluge, Alexander (Hg.) (1983): *Bestandsaufnahme: Utopie Film. Zwanzig Jahre neuer deutscher Film, Mitte 1983*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.
- Knight, Cher Krause (2014): *Power and Paradise in Walt Disney's World*. Gainesville: University Press of Florida.
- Komsta, Marta (2015): «Destination – Eutopia: Nowa Huta in Polish Documentaries». In: Klonowska, Barbara/Kolbuszewska, Zofia/Maziarczyk, Grzegorz (Hg.): *(Im)perfection Subverted, Reloaded and Networked. Utopian Discourse Across Media*. Frankfurt a. M./Bern: Peter Lang Edition, 125–143.
- Konrad, Eva-Maria (2016): «Panfiktionalismus». In: Klauk/Köppe (2016b), 235–254 doi: 10.1515/9783110322606.235.
- Koschorke, Albrecht (2013): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Frank, Thomas et al. (2007): *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Koselleck, Reinhart (1985): «Die Verzeitlichung der Utopie» [1982]. In: Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1–14.
- Kötzing, Andreas/Schenk, Ralf (Hg.) (2015): *Verbotene Utopie. Die SED, die DEFA und das 11. Plenum*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Kowalczyk, Andrzej Sławomir (2015): «The World in (Dis)harmony. Yevgeni Sherstobitov's THE ANDROMEDA NEBULA». In: Blaim/Gruszewska-Blaim (2015a), 109–129.
- Kowalski, André (2015): «FAKEtopia! Geheimgespräche mit den Machern. Was die Fans nicht sehen und hören sollten». In: *BILD Zeitung*, 13. April 2015. (<https://www.bild.de/unterhaltung/tv/newtopia/livestream-panne-enthuellt-internes-meeting-40523266.bild.html>) – Zugriff am 28. Februar 2017.
- Kraidy, Marwan M. (2018): «Fun Against Fear in the Caliphate: Islamic State's Spectacle and Counter-spectacle». In: *Critical Studies in Media Communication* 35/1, 40–56. doi: 10.1080/15295036.2017.1394583.
- Krautz, Alfred (Red.) (1984): *Filmbibliografischer Jahresbericht 1981*. In Zusammenarbeit der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR mit dem Staatlichen Filmarchiv der DDR. Berlin: Henschel.
- Krebs, Geri (2010): «Gemüse vom Mars». In: *WOZ Die Wochenzeitung* 6, 11. Februar 2010, 16.
- Kretschmer, Winfried (1999): *Geschichte der Weltausstellungen*. Frankfurt: Campus.

- Kroll, Frank-Lothar (1998): *Utopie als Ideologie. Geschichtsdenken und politisches Handeln im Dritten Reich*. Paderborn/München/Wien: Ferdinand Schöningh.
- Kruft, Hanno-Walter (1989): *Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*. München: Beck.
- Krüger, Oliver (2004): *Virtualität und Unsterblichkeit. Die Visionen des Posthumanismus*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Kruschel, Karsten (2007): «Leim für die Venus. Der Science-Fiction-Film in der DDR.» In: Mamczak, Sascha/Jeschke, Wolfgang (Hg.): *Das Science Fiction Jahr 2007*. München: Heyne, 803–888.
- Kuhlmann, Hilke (2005): *Living Walden Two. B.F. Skinner's Behaviorist Utopia and Experimental Communities*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kumar, Krishan (1991): *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Blackwell.
- Künzli, Arnold (1987): «Die ›Utopie‹ des Karl Marx». In: Braun, Hans-Jürg (Hg.): *Utopien – die Möglichkeit des Unmöglichen*. Zürich: Verlag der Fachvereine Zürich, 27–32.
- Kuon, Peter (1986): *Utopischer Entwurf und fiktionale Vermittlung. Studien zum Gattungswandel der literarischen Utopie zwischen Humanismus und Frühaufklärung* [1985]. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- (1987): «Satire und Allegorie. Zur Poetik der literarischen Utopie im 16. und 17. Jahrhundert». In: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 11/1, 1–9.
- (1988): «Gattung als Zitat. Das Paradigma der literarischen Utopie». In: Wagenknecht (1988), 309–325.
- (2014): «Tommaso Campanellas *Città del Sole* (1602). Der ideale Staat oder die Negation der Erbsünde». In: Schölderle (2014b), 79–97 DOI: 10.5771/9783845246482_79.
- La Rochelle, Réal (1984): «Committed Documentary in Quebec: A Still-Birth?» In: Waugh (1984b), 280–301.
- Lahoud, Nelly (2017): «A Cappella Songs (anashid) in Jihadi Culture». In: Hegghammer (2017), 42–62.
- Landauer, Gustav (2003): *Die Revolution* [1907]. Hg. v. Siegbert Wolf. Münster: Unrast.
- Lauretis, Teresa de (1985): «Aesthetics and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema». In: *New German Critique* 34, 154–175.
- Lauri, Marco (2013): «Utopias in the Islamic Middle Ages. Ibn Ṭufayl and Ibn al-Nafīs». In: *Utopian Studies* 24/1, 23–40. DOI: 10.5325/utopianstudies.24.1.0023.
- Layh, Susanna (2014): *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- (2019): «Utopia Revisited. Reading Dziga Vertov's MAN WITH A MOVIE CAMERA in the Light of the Utopian Tradition». In: Spiegel, Simon/Reiter, Andrea/Goldberg, Marcy (Hg.): *Utopia and Reality. Documentary, Activism and Imagined Worlds*. Cardiff: University of Wales Press, [im Druck].
- Lederer, Karin (2008): «‹Hoffen? Sie halten doch die Hoffnung für einen mensch-

- lichen Fehler, Mr. Spock?» – Dr. McCoy. Vom utopischen Anspruch der Science Fiction». In: Dies. (Hg.): *Zum aktuellen Stand des Immergleichen. Dialektik der Kulturindustrie – vom TATORT zur MATRIX*. Berlin: Verbrecher Verlag, 125–160.
- Lee, Jonathan J. (2015): *The ISIS Aesthetic and the Imagined Islamic State. A Comparative Study Between the Anāshīd of the Islamic State of Iraq and Syria and the Poetry of the Taliban*. Unveröffentlichte Masterarbeit. University of Exeter.
- Lee, Robert G./Wilkie, Sabine (2006): «Forest as ‹Volk›. EWIGER WALD (1936) and the Religion of Nature in the Third Reich». In: Reichert (2006), 121–140.
- LeGates, Richard T./Stout, Frederic (Hg.) (2016): *The City Reader*. 6. Aufl. London/New York: Routledge.
- Leiß, Judith (2010): *Inszenierungen des Widerstreits. Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag.
- Leucht, Robert (2016): *Dynamiken politischer Imagination. Die deutschsprachige Utopie von Stifter bis Döblin in ihren internationalen Kontexten, 1848–1930*. Berlin/Boston: De Gruyter. doi: 10.1515/9783110434910.
- Levine, Neil (2016): *The Urbanism of Frank Lloyd Wright*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Levitas, Ruth (2010): *The Concept of Utopia* [1990]. Oxford/Bern/Berlin: Peter Lang.
- (2013): *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Levitas, Ruth/Sargisson, Lucy (2003): «Utopia in Dark Times: Optimism/Pessimism and Utopia/Dystopia». In: Baccolini/Moylan (2003a), 13–27.
- Lewis, Tom (2013): *Divided Highways. Building the Interstate Highways, Transforming American Life* [1997]. Ithaca: Cornell University Press.
- Lezzi, Eva (2009): «Kolonialfantasien in der deutsch-jüdischen Literatur um 1900». In: Lezzi, Eva/Salzer, Dorothea M. (Hg.): *Dialog der Disziplinen. Jüdische Studien und Literaturwissenschaft*. Berlin: Metropol, 437–479.
- Lipkin, Steven N./Paget, Derek/Roscoe, Jane (2006): «Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons». In: Rhodes/Springer. (2006), 11–26.
- Lippmann, Walter (1939): «A Day at the World's Fair». In: *Current History* 5/5, 50–51.
- Lisarelli, Diane (2017): «Le monde après DEMAIN». In: *Libération*, 12. April 2017. (http://www.liberation.fr/debats/2017/04/12/le-monde-apres-demain_1562297) – Zugriff am 17. Januar 2018.
- Livnat, Andrea (2015): «Theodor Herzl: Staatstheorie zwischen Pragmatismus und Utopie». In: Salzborn, Samuel (Hg.): *Zionismus. Theorien des jüdischen Staates*. Baden-Baden: Nomos, 75–92 doi: 10.5771/9783845257518-75.
- Löchel, Rolf (2012): *Utopias Geschlechter. Gender in deutschsprachiger Science Fiction von Frauen*. Sulzbach: Helmer.
- Logan, George M. (1983): *Meaning of More's Utopia*. Princeton: Princeton University Press.
- (1994): «Interpreting Utopia: Ten Recent Studies and the Modern Critical Tradition». In: *Moreana* 31, 203–258.

- Loiperdinger, Martin (1987): *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm TRIUMPH DES WILLENS von Leni Riefenstahl*. Opladen: Leske + Budrich.
- (2001): «Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg». In: Von Keitz, Ursula/Hoffmann, Kay (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*. Marburg: Schüren, 71–81.
- Long, Jerry M. (2018): «ISIS and the Collapse of the «Caliphal Syllogism»». In: *Special Operations Journal* 4/2, 129–145. doi: 10.1080/23296151.2018.1510706.
- Lötscher, Christine/Schrackmann, Petra/Tomkowiak, Ingrid et al. (Hg.) (2014): *Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik*. Berlin: Lit.
- Luckhurst, Roger (2005): *Science Fiction*. Cambridge: Polity Press.
- (2012): «Laboratories for Global Space-Time. Science-Fictionality and the World's Fairs, 1851–1939». In: *Science Fiction Studies* 39/3, 385–400. doi: 10.5621/sciefictstud.39.3.0385.
- MacDonald, Scott (1979): «The Cinema Audience: Some New Perspectives». In: *Film Criticism* 3/3, 32–40.
- Maggioni, Monica/Magri, Paolo (Hg.) (2015): *Twitter and Jihad. The Communication Strategy of ISIS*. Milano: ISPI.
- Mahlouly, Dounia/Winter, Charlie (2018): *A Tale of Two Caliphates. Comparing the Islamic State's Internal and External Messaging Priorities*. VOX-Pol. (<http://www.voxpol.eu/download/vox-pol-publication/A-Tale-of-Two-Caliphates-Mahlouly-and-Winter.pdf>) – Zugriff am 27. November 2018.
- Maletzke, Gerhard (1972): «Propaganda. Eine begriffskritische Analyse». In: *Publizistik* 17/2, 153–164.
- Mannheim, Karl (1995): *Ideologie und Utopie* [1929]. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Mannheim, Steve (2002): *Walt Disney and the Quest for Community*. Aldershot: Ashgate.
- Manuel, Frank E./Manuel, Fritzie Prigohzy (1979): *Utopian Thought in the Western World*. Oxford: Blackwell.
- Marchand, Roland (1992): «The Designers Go to the Fair II: Norman Bel Geddes, The General Motors «Futurama», and the Visit to the Factory Transformed». In: *Design Issues* 8/2, 23–40. doi: 10.2307/1511638.
- Marin, Louis (1977): «Disneyland: A Degenerate Utopia». In: *Glyph. Johns Hopkins Textual Studies* 1, 50–66.
- Marling, Karal Ann (1997a): *Designing Disney's Theme Parks. The Architecture of Reassurance*. Paris: Flammarion.
- (1997b): «Imagineering the Disney Theme Parks». In: Marling (1997a), 29–176.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2009): *Einführung in die Erzähltheorie* [1999]. 8. Aufl. München: C. H. Beck.
- Masroori, Cyrus (2013): «Alexander in the City of the Excellent: A Persian Tradition of Utopia». In: *Utopian Studies* 24/1, 52–65. doi: 10.5325/utopianstudies.24.1.0052.
- Mastracci, Davide/Ling, Justin (2016): «The Islamic State's New Propaganda Film is Like an HR Meeting, but with Beheadings». In: *VICE News*, 7. Juli

2016. (<https://news.vice.com/article/the-islamic-states-new-propaganda-film-is-like-an-hr-meeting-but-with-beheadings>) – Zugriff am 24. Oktober 2017.
- McCants, William (2015): *The ISIS Apocalypse. The History, Strategy, and Doomsday Vision of the Islamic State*. New York: St. Martin's Press.
- McCord, William (1989): *Voyages to Utopia. From Monastery to Commune: The Search for the Perfect Society in Modern Times*. New York: Norton.
- McCutcheon, Elizabeth (1971): «Denying the Contrary: More's Use of Litotes in the *Utopia*». In: *Moreana* 31/32, 107–122.
- (1983): *My Dear Peter. The Ars Poetica and Hermeneutics For More's Utopia*. Angers: Moreana.
- (1997): «More's *Utopia* and Its Parerga (1516–1518)». In: Boventer, Hermann/Baumann, Uwe (Hg.): *Europa: Wiege des Humanismus und der Reformation*. 5. Internationales Symposium der ›Amici Thomae Mori› 20. bis 27. Mai 1995 in Mainz. Frankfurt a. M./Berlin/Bern: Peter Lang, 183–195.
- McQuillen, Colleen/Vaingurt, Julia (Hg.) (2018): *The Human Reimagined. Posthumanism in Russia*. Boston: Academic Studies Press.
- Merzbach, Sven (2005): *Voortrekking Utopia. Geistesgeschichtliche Bezüge, soziokulturelle Phänomene, pädagogische Aspekte der Fernsehserie STAR TREK*. Unveröffentlichte Dissertation. Hamburg: Universität Hamburg. (<http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2005/2478>) – Zugriff am 26. November 2015.
- Metz, Anneke M. (2008): «A Fantasy Made Real. The Evolution of the Subjunctive Documentary on U.S. Cable Science Channels». In: *Television & New Media* 9/4, 333–348. doi: 10.1177/1527476408315117.
- Metz, Christian (2000): *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino*. Aus dem Französischen übers. von Dominique Blüher, Thomas Hübel, Elisabeth Madlener et al. Münster: Nodus [Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et Cinéma. Paris 1977].
- Meyer, Stephan (2001): *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Miles, George Carpenter (2012): «Dīnār». In: Lewis, Bernard/Pellat, Charles/Schacht, Joseph (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. 2. Aufl. Leiden: Brill, doi: 10.1163/1573-3912_islam_SIM.1865.
- Milner, Andrew (2012): *Locating Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Milton, Daniel (2016): *Communication Breakdown. Unraveling the Islamic State's Media Efforts*. (<https://apps.dtic.mil/dtic/tr/fulltext/u2/1018242.pdf>) – Zugriff am 27. November 2018.
- Mohl, Robert von (1855): «Die Staatsromane». In: Ders.: *Die Geschichte und Literatur der Staatswissenschaften. In Monographien dargestellt*. Bd. 1. Erlangen: Ferdinand Enke, 165–214.
- Moran, James M. (1999): «A Bone of Contention: Documenting the Prehistoric Subject». In: Gaines/Renov (1999), 255–273.
- Morris, Benny (2008): «Geschichtsschreibung und Politik. Die ›Neuen Historiker‹ und der Streit um die Historiographie des Staates Israel». In: *Internationale Politik* 5, 29–36.

- Morshed, Adnan (2004): «The Aesthetics of Ascension in Norman Bel Geddes's Futurama». In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 63/1, 74–99. doi: 10.2307/4127993.
- Morson, Gary Saul (1981): *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Austin: University of Texas Press.
- Morus, Thomas (1985): *Thomas Morus Werke*. Bd. 5: *Briefe der Freundschaft mit Erasmus*. Hg. v. Hubertus Schulte Herbrüggen. Aus dem Lateinischen übers. von Hubertus Schulte Herbrüggen. München: Kösel.
- Moylan, Tom (2000): *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press.
- (2014): *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination* [1986]. Hg. v. Raffaella Baccolini. Oxford/Bern/Berlin: Peter Lang.
- Müller, André (2010): *Film und Utopie. Positionen des fiktionalen Films zwischen Gattungstraditionen und gesellschaftlichen Zukunftsdiskursen*. Berlin: Lit.
- Müller, Götz (1989): *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler.
- Mumford, Lewis (1965): «Revaluations I: Howard's Garden City». In: *The New York Review of Books* 4/5, 8. Mai 1965, 10–12. (<http://www.nybooks.com/articles/1965/04/08/revaluations-i-howards-garden-city/>) – Zugriff am 20. November 2017.
- (1970): *The Culture of Cities* [1938]. San Diego/New York/London: Harcourt Brace Jovanovich.
- (1974): *The Story of Utopias* [1922]. 9. Aufl. New York: The Viking Press.
- Mundhenke, Florian (2011): «Von Mockumentaries zu Mock-Format-Filmen. Das selbstreflexive Fernsehspiel als Motor der Gattungshybridisierung». In: *Rundfunk und Geschichte* 37/3-4, 46–59.
- (2016): «Report aus einer strahlenden Zukunft. Peter Watkins' THE WAR GAME als Hybridform zwischen Dokumentar- und Spielfilm und Science-Fiction-Endzeitvision». In: Fabris, Angela/Helbig, Jörg (Hg.): *Science-Fiction-Kultfilme*. Marburg: Schüren, 49–65.
- (2017): *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen*. Wiesbaden: Springer VS.
- (2018): «Gattungen und Genres». In: Stiglegger, Marcus (Hg.): *Handbuch Filmgenre*. Wiesbaden: Springer VS, doi: 10.1007/978-3-658-09631-1-1-1.
- Murphy, Robert P. (2010): *Venus Needs Some Austrians*. The Mises Daily. 30. August 2010. (<https://mises.org/library/venus-needs-some-austrians>) – Zugriff am 7. November 2016.
- Nagel, Alan F. (1973): «Lies and the Limitable Inane. Contradiction in More's Utopia». In: *Renaissance Quarterly* 26/2, 173–180. doi: 10.2307/2858734.
- Ndalianis, Angela (2011): *Science Fiction Experiences*. Washington: New Academia Publishing.
- Neale, Steve (1977): «Propaganda». In: *Screen* 18/3, 9–40. doi: 10.1093/screen/18.3.9.
- (2000): *Genre and Hollywood*. London/New York: Routledge.
- (2012): «Questions of Genre» [1990]. In: Grant, Barry Keith (Hg.): *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 178–202.

- Near, Henry (2011): *Where Community Happens. The Kibbutz and the Philosophy of Communalism*. Oxford: Lang.
- Nelson, Steve (1986): «Walt Disney's EPCOT and the World's Fair Performance Tradition». In: *The Drama Review: TDR* 30/4, 106–146. doi: 10.2307/1145786.
- Nerdinger, Winfried (Hg.) (2012): *L'architecture engagée. Manifeste zur Veränderung der Gesellschaft*. München: Institut für internationale Architektur-Dokumentation.
- Neugebauer-Wölk, Monika (1996): «Die utopische Struktur gesellschaftlicher Zielprojektionen im Illuminatenbund». In: Neugebauer-Wölk, Monika/Saage, Richard (Hg.): *Die Politisierung des Utopischen im 18. Jahrhundert. Vom utopischen Systementwurf zum Zeitalter der Revolution*. Berlin/Boston: De Gruyter, 169–197 doi: 10.1515/9783110965391.169.
- Neumann, Dietrich (2012): «When Democracy Builds: Frank Lloyd Wright – «Usonia»». In: Nerdinger (2012), 276–289.
- Neumann, Peter R. (2015): *Die neuen Dschihadisten. IS, Europa und die nächste Welle des Terrorismus*. Berlin: Econ.
- Neusüss, Arnhelm (1986): «Schwierigkeiten einer Soziologie des utopischen Denkens» [1968]. In: Ders. (Hg.): *Utopie: Begriff und Phänomen des Utopischen*. 3. überarb. u. erw. Frankfurt a. M./New York: Campus, 13–119.
- (1992): «Von der Versuchung zum Überschuß, zweierlei Utopie oder dieselbe?» In: *Politische Vierteljahresschrift* 33/1, 107–112.
- New, Peter (1985): *Fiction and Purpose in Utopia, Rasselas, The Mill on the Floss and Women in Love*. London: Macmillan.
- Newman, Alex (2011): «Zeitgeist and the Venus Project». In: *The New American*, 10. März 2011. (<http://www.thenewamerican.com/world-news/north-america/item/10634-zeitgeist-and-the-venus-project>) – Zugriff am 5. Juli 2016.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- (2008): «Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject». In: *Critical Inquiry* 35/1, 72–89. doi: 10.1086/595629.
- (2010): *Introduction to Documentary* [2001]. 2. Aufl. Bloomington: Indiana University Press.
- Nickel-Bacon, Irmgard/Groeben, Norbert/Schreier, Margrit (2000): «Fiktions-signale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)». In: *Poetica* 32/3/4, 267–299.
- Nitschke, Peter (2017): «Die kritische Referenz der Utopie – oder: Wie sinnvoll ist die Abgrenzung zum Chiliasmus?» In: Amberger/Möbius (2017), 161–174.
- Nordstrom, Justin (2007): «Looking Backward's Utopian Sequels. «Fictional Dialogues» in Gilded-Age America». In: *Utopian Studies* 18/2, 193–221.
- Nye, David E. (1994): *The American Technological Sublime*. Cambridge: The MIT Press.
- Obrist, Hans Ulrich (2007): «Futures, Cities». In: *Journal of Visual Culture* 6/3, 359–364.
- Odin, Roger (1995): «Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semio-

- pragmatik am Beispiel NOTRE PLANÈTE LA TERRE (1947)» [1994]. In: Hattendorf (1995b), 85–96.
- (2000): *De la fiction*. Brüssel: De Boeck Université.
- (2002): «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz». Aus dem Französischen übers. von Barbara Heber-Schärer. In: *montage/av* 11/2, 42–57.
- (2006): «Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre». Aus dem Französischen übers. von Robert Riesinger. In: Hohenberger (2006a), 259–275 [Film documentaire – lecture documentarisante. 1984].
- (2008): «Reflections on the Family Home Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach». In: Ishizuka, Karen I./Zimmermann, Patricia R. (Hg.): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California Press, 255–271.
- Olson, Richard G. (2016): *Scientism and Technocracy in the Twentieth Century. The Legacy of Scientific Management*. Lanham/Boulder/New York: Lexington Books.
- Orth, Dominik (2008): «Mediale Zukunft – Die Erreichbarkeit des (Anti-)Utopischen». In: *Medienobservationen*. (http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/kino_pdf/orth_zukunft.pdf) – Zugriff am 5. September 2008.
- (2013): *Narrative Wirklichkeiten. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film*. Marburg: Schüren.
- Orth, Michael (1990): «Reefs on the Right. Fascist Politics in Contemporary American Libertarian Utopias». In: *Extrapolation* 31/4, 293–316.
- Padua, Pat (2017): «For Environmentalists Who Prefer Optimism». In: *The Washington Post*, 2. Juni 2017, 34.
- Paget, Derek (2016): «Introduction. A New Europe, the Post-Documentary Turn and Docudrama». In: Ebbrecht-Hartmann/Paget (2016), 1–26.
- Pak, Chris (2016): *Terraforming. Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Parrinder, Patrick (1997): «Eugenics and Utopia. Sexual Selection from Galton to Morris». In: *Utopian Studies* 8/2, 1–12.
- (2015): *Utopian Literature and Science. From the Scientific Revolution to Brave New World and Beyond*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Parsons, Kermit C./Schuyler, David (Hg.) (2002): *From Garden City to Green City. The Legacy of Ebenezer Howard*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Partington, John S. (2000): «The Death of the Static: H. G. Wells and the Kinetic Utopia». In: *Utopian Studies* 11/2, 96–111.
- Pavsek, Christopher (2013): *The Utopia of Film. Cinema and its Futures in Godard, Kluge, and Tahimik*. Irvington: Columbia University Press.
- Peck, Clemens (2012): *Im Labor der Utopie. Theodor Herzl und das «Altneuland»-Projekt*. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag.
- Penley, Constance (1986): «Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia». In: *Camera Obscura* 5/3, 66–85.

- Petrić, Vlada (1987): *Constructivism in Film. THE MAN WITH THE MOVIE CAMERA. A Cinematic Analysis*. Cambridge/London: Cambridge University Press.
- Pfahl-Traugher, Armin (2002): «Bausteine zu einer Theorie über <Verschwörungstheorien>. Definitionen, Erscheinungsformen, Funktionen und Ursachen». In: Reinalter, Helmut (Hg.): *Verschwörungstheorien. Theorie – Geschichte – Wirkung*. Innsbruck: Studienverlag, 30–44.
- Phillips, Vaughan (2017): «The Islamic State's Strategy: Bureaucratizing the Apocalypse through Strategic Communications». In: *Studies in Conflict & Terrorism* 40/9, 731–757. doi: 10.1080/1057610X.2016.1236571.
- Pieslak, Jonatahn (2017): «A Musicological Perspective on Jihadi anashid». In: Hegghammer (2017), 63–81.
- Pinker, Steven (2011): *The Better Angels of Our Nature. The Decline of Violence in History and Its Causes*. London: Allen Lane.
- (2018): *Enlightenment Now. The Case for Reason, Science, Humanism, and Progress*. New York: Viking.
- Plantinga, Carl (1987): «Defining Documentary: Fiction, Non-Fiction, and Projected Worlds». In: *Persistence of Vision* 5/1, 44–54.
- (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2005): «What a Documentary Is, After All». In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63/2, 105–117. doi: 10.1111/j.0021-8529.2005.00188.x.
- Platthaus, Andreas (2001): *Von Mann & Maus. Die Welt des Walt Disney*. Berlin: Henschel.
- Popper, Karl R. (1975): *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*. Bd. 1: *Der Zauber Platons*. Aus dem Englischen übers. von Paul K. Feyerabend. 4. Aufl. München: Francke [The Open Society and Its Enemies, I. The Spell of Plato. London 1945].
- (1980): *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*. Bd. 2: *Falsche Propheten*. Aus dem Englischen übers. von Paul K. Feyerabend. 6. Aufl. München: Francke [The Open Society and Its Enemies, I. The High Tide of Prophecy. London 1945].
- Posner, Sarah (2011): *The ZEIGEIST Debate*. Religion Dispatches. 19. Januar 2011. (<http://religiondispatches.org/the-emzeitgeistem-debate/>) – Zugriff am 1. November 2016.
- Poss, Ingrid/Mückenberger, Christiane/Richter, Anne (Hg.) (2012): *Das Prinzip Neugier. DEFA-Dokumentarfilmer erzählen*. Berlin: Neues Leben.
- Prase, Tilo (2006): *Dokumentarische Genres. Gattungsdiskurs und Programmpraxis im DDR-Fernsehen*. Leipzig: Leipziger Universitäts-Verlag.
- Prelinger, Richard (2007): «Zukunftsvisionen im Unternehmensfilm». Aus dem Englischen übers. von Matthias Fienbork. In: Hentschel, Beate/Casser, Anja (Hg.): *The Vision Behind. technische und soziale Innovationen im Unternehmensfilm ab 1950*, 16–25.
- (2012): «Smoothing the Contours of Didacticism. Jam Handy and His Organization». In: Orgeron, Devin/Orgeron, Marsha/Streible, Dan (Hg.): *Learning With the Lights Off. Educational Film in the United States*. Oxford: Oxford University Press, 338–355.

- Price, Bronwen (Hg.) (2002): *Francis Bacon's New Atlantis. New interdisciplinary essays*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Quintero, Ruben (2007): «Introduction: Understanding Satire». In: Ders. (Hg.): *A Companion to Satire*. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell, 1–11.
- Radkau, Joachim (2017): *Geschichte der Zukunft. Prognosen, Visionen, Irrungen in Deutschland von 1945 bis heute*. München: Carl Hanser.
- Radocchia, Samantha (2018): *Can an Entire City Run on the Blockchain?* Hacker Noon. 3. Februar 2018. (<https://hackernoon.com/can-an-entire-city-run-on-the-blockchain-862b90dabae5>) – Zugriff am 28. Februar 2018.
- Rapfogel, Jared (2007): «Cautionary Tales and Alternate Histories: The Films of Peter Watkins». In: *Cinéaste* 32/2, 20–25.
- Rauscher, Andreas (2003): *Das Phänomen Star Trek. Virtuelle Räume und metaphorische Weiten*. Mainz: Ventil.
- Reeves, Carl Nicholas (1999): *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?* London: Cassell.
- Reichert, Ramón (Hg.) (2006): *Kulturfilm im «Dritten Reich»*. Wien: Synema.
- Renov, Michael (1993): «Introduction: The Truth about Non-Fiction». In: Ders. (Hg.): *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1–11.
- Rhodes, Gary D./Springer., John Parris (Hg.) (2006): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: McFarland & Co.
- Ricœur, Paul (1986): *Lectures on Ideology and Utopia*. Hg. v. George Taylor. New York: Columbia University Press.
- Rismal, Nina (2018): *The Ends of Utopian Thinking: Marx, Adorno, Bloch*. Unveröffentlichte Dissertation. University of Cambridge. DOI: 10.17863/CAM.21054.
- Ritter, Claus (1978): *Start nach Utopolis. Eine Zukunfts-Nostalgie*. Frankfurt a. M.: Röderberg-Verlag.
- (1982): *Anno Utopia. oder So war die Zukunft*. Berlin: Das Neue.
- (1987): *Kampf um Utopolis. Oder Die Mobilmachung der Zukunft*. Berlin: Verlag der Nation.
- Ritzer, Ivo/Schulze, Peter W. (Hg.) (2013): *Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows*. Marburg: Schüren.
- (Hg.) (2016): *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS.
- Roberts, Adam (2006): *The History of Science Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Robson, James (2012): «Hadith». In: Bearman, Peri J./Bianquis, Thierry/Bosworth, Clifford Edmund et al. (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. 2. Aufl. Leiden: Brill, doi: 10.1163/1573-3912.islam.COM.0248.
- Rodiek, Christoph (1997): *Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur*. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Roemer, Kenneth M. (1983): «Looking Backward: Popularität, Einfluß und vertraute Entfremdung». In: Berghahn, Klaus L./Seeber, Hans Ulrich (Hg.): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*. Königstein/Taunus: Athenäum, 146–162.

- Roemer, Kenneth M. (2003): *Utopian Audiences. How Readers Locate Nowhere*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- (2007): «More Aliens Transforming Utopia. The Futures of Reader Response and Utopian Studies». In: Moylan, Tom/Baccolini, Raffaella (Hg.): *Utopia Method Vision. The Use Value of Social Dreaming*. Bern/New York: Peter Lang, 131–158.
- Rohgalf, Jan (2015): *Jenseits der großen Erzählungen. Utopie und politischer Mythos in der Moderne und Spätmoderne*. Mit einer Fallstudie zur globalisierungskritischen Bewegung. Wiesbaden: Springer VS.
- Rolfe, Lionel (1998): *Fat Man on the Left. Four Decades in the Underground*. Los Angeles: California Classics Books.
- Roscoe, Jane/Hight, Craig (2001): *Faking It. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Rosenau, Helen (2007): *The Ideal City. Its Architectural Evolution in Europe* [1959]. London/New York: Methuen.
- Roser, Max (2017): *The Short History of Global Living Conditions and Why it Matters that We Know It*. OurWorldInData.org. (<https://ourworldindata.org/a-history-of-global-living-conditions-in-5-charts>) – Zugriff am 28. Januar 2018.
- Ross, Andrew (1991): *Strange Weather. Culture, Science, and Technology in the Age of Limits*. London/New York: Verso.
- (2000): *The Celebration Chronicles. Life, Liberty, and the Pursuit of Property Value in Disney's New Town*. London: Verso.
- Rother, Hans-Jörg (1996): «Auftrag Propaganda. 1960 bis 1970». In: Jordan/Schenk (1996), 92–127.
- Rovner, Adam (2014): *In the Shadow of Zion. Promised Lands Before Israel*. New York: New York University Press.
- Rowe, Colin (1998): «Die Architektur Utopias» [1959]. Aus dem Englischen übers. von Christoph Schnoor. In: Ders.: *Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays*. Basel/Berlin/Boston: Birkhäuser, 209–226.
- Ruppert, Peter (1986): *Reader in a Strange Land. The Activity of Reading Literary Utopias*. Athens: University of Georgia Press.
- (1996): «Tracing Utopia: Film, Spectatorship and Desire». In: *Utopian Studies* 7/2, 139–152.
- Russell, Raymond/Hanneman, Robert/Getz, Shlomoh (Hg.) (2013): *The Renewal of the Kibbutz. From Reform to Transformation*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Rydell, Robert W. (2010): «Introduction. Making America (More) Modern: America's Depression-Era World's Fairs». In: Rydell/Schiavo (2010), 1–21.
- Rydell, Robert W./Schiavo, Laura Burd (Hg.) (2010): *Designing Tomorrow. America's World's Fairs of the 1930s*. New Haven/London: Yale University Press.
- Rydell, Robert William/Gwinn, Nancy (Hg.) (1994): *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*. Amsterdam: VU University Press.
- Saage, Richard (1997): *Utopieforschung: eine Bilanz*. Darmstadt: Primus-Verlag.
- (1998): «Utopie und Revolution. Zu Gerrard Winstanleys *Das Gesetz der Freiheit*». In: *UTOPIE kreativ* 94, 71–82.

- (1999): «Merciers *Das Jahr 2440* und die «kopernikanische Wende» des utopischen Denkens». In: *UTOPIE kreativ* 101, 48–60.
- (2000): *Politische Utopien der Neuzeit* [1991]. Bochum: Verlag Dr. Dieter Winkler.
- (2001): *Utopische Profile*. Bd. 1: *Renaissance und Reformation*. Berlin: Lit.
- (2002a): *Utopische Profile*. Bd. 2: *Aufklärung und Absolutismus*. Berlin: Lit.
- (2002b): *Utopische Profile*. Bd. 3: *Industrielle Revolution und Technischer Staat im 19. Jahrhundert*. Berlin: Lit.
- (2003): *Utopische Profile*. Bd. 4: *Widersprüche und Synthesen des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Lit.
- (2005): «Plädoyer für den klassischen Utopiebegriff». In: *Erwägen, Wissen, Ethik* 16/3, 291–298.
- (2006a): «Konvergenztechnologische Zukunftsvisionen und der klassische Utopiediskurs». In: Nordmann, Alfred/Schummer, Joachim/Schwarz, Astrid (Hg.): *Nanotechnologien im Kontext: Philosophische, ethische und gesellschaftliche Perspektiven*. Berlin: Akademische Verlagsgesellschaft, 179–194.
- (2006b): *Utopisches Denken im Historischen Prozess. Materialien zur Utopieforschung*. Berlin: Lit.
- (2008): *Utopieforschung II*. Berlin: Lit.
- (2010): «Der klassische Utopiebegriff zwischen Akzeptanz und Kritik» [2008]. In: Ders.: *Utopische Horizonte. Zwischen historischer Entwicklung und aktuellem Geltungsanspruch*. Berlin: Lit, 15–34.
- (2014): «Zum analytischen Potenzial des klassischen Utopiebegriffs». In: Schölderle (2014b), 305–316 doi: 10.5771/9783845246482_305.
- Said, Behnam T. (2015): *Islamischer Staat. IS-Miliz, al-Qaida und die deutschen Brigaden* [2014]. 4., aktualisierte und erw. Aufl. München: Beck.
- (2016): *Hymnen des Jihads. Naschids im Kontext jihadistischer Mobilisierung*. Würzburg: Ergon Verlag.
- Salazar, Juan Francisco (2015): «Anticipatory Modes of Futuring Planetary Change in Documentary Film». In: Juhasz, Alexandra/Lebow, Alisa (Hg.): *A Companion to Contemporary Documentary Film*: John Wiley & Sons, 43–60.
- Sargent, Lyman Tower (1981): «Capitalist Eutopias in America». In: Roemer, Kenneth M. (Hg.): *America as Utopia. Collected Essays*. New York: B. Franklin, 192–205.
- (1994): «The Three Faces of Utopianism Revisited». In: *Utopian Studies* 5/1, 1–37.
- (2006): «In Defense of Utopia». In: *Diogenes* 53/1, 11–17. doi: 10.1177/0392192106062432.
- (2010): *Utopianism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- (2016): «Five Hundred Years of Thomas More's *Utopia* and Utopianism». In: *Utopian Studies* 27/2, 184–192.
- Sargisson, Lucy (2007): «Religious Fundamentalism and Utopianism in the 21st Century». In: *Journal of Political Ideologies* 12/3, 269–287. doi: 10.1080/13569310701622176.

- Sargisson, Lucy (2012): *Fool's Gold? Utopianism in the Twenty-First Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. doi: 10.1057/9781137031075.
- Sarrazin, Thilo (2016): *Wunschdenken. Europa, Währung, Bildung, Einwanderung – warum Politik so häufig scheitert*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Schaer, Roland/Claeys, Gregory/Sargent, Lyman Tower (Hg.) (2000): *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*: Oxford University Press.
- Scheffel, Michael (2006): «Wer spricht? Überlegungen zur ›Stimme‹ in fiktionalen und faktualen Erzählungen». In: Blödorn, Andreas/Langer, Daniela/Scheffel, Michael (Hg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin/New York: De Gruyter, 83–99.
- Schenk, Michael/Gözl, Hanna/Niemann, Julia (Hg.) (2015): *Faszination Scripted Reality. Realitätsinszenierung und deren Rezeption durch Heranwachsende*. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM).
- Schink, Alan (2016a): «‹Neue Weltordnung›. Globalisierungskritik zwischen Ideologiebildung und Täuschung». In: *Wissenschaft und Frieden* 4, 26–29.
- (2016b): «Verschwörung, Praxis, Theorie. Bausteine einer Konspirologie». In: *Zeitschrift für Anomalistik* 16/3, 370–418.
- Schlaeger, Jürgen (1985): «Die Robinsonade als frühbürgerliche ›Eutopia‹» [1982]. In: Voßkamp (1985b), 279–298.
- Schmidt, Axel (2012): «Das ›Reality-Prinzip‹». In: *Programmativisches Plädoyer für die Kombination produkt- und produktionsanalytischer Zugänge in der Erforschung faktualer TV-Formate* 60/3, 362–391. doi: 10.5771/1615-634x-2012-3-362.
- Schmidtke, Oliver (2016): *Ideal und Ironie der Gesellschaft. Die Utopia des Thomas Morus*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Schmitz-Emans, Monika (1995): «Die Suche nach einer möglichen Welt. Zur literaturtheoretischen Bedeutung der Utopie, des Insel- und des Reisemotivs». In: *Neohelicon* 22, 189–215.
- Schoeps, Julius H. (1984): «Wenn ihr wollt, ist es kein Märchen. Theodor Herzls Staatsutopie und die Vision des Judenstaates in seinem Roman *Altneuland*». In: Knoll, Joachim H./Schoeps, Julius H. (Hg.): *Von kommenden Zeiten. Geschichtsprophetien im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart/Bonn: Burg-Verlag, 107–121.
- Schölderle, Thomas (2011): *Utopia und Utopie. Thomas Morus, die Geschichte der Utopie und die Kontroverse um ihren Begriff*. Baden-Baden: Nomos.
- (2012): *Geschichte der Utopie. Eine Einführung*. Stuttgart: Böhlau.
- (2014a): «Idealstaat oder Gedankenexperiment? Zur Konzeptualisierung der Begriffe im Kontext von Staatsdiskurs und Utopieforschung». In: Schölderle (2014b), 9–28 doi: 10.5771/9783845246482_9.
- (Hg.) (2014b): *Idealstaat oder Gedankenexperiment? Zum Staatsverständnis in den klassischen Utopien*. Baden-Baden: Nomos.
- (2015): «Die Genese Utopias. Muss die Entstehungsgeschichte von Thomas Morus' *Utopia* neu geschrieben werden?». In: *Zeitschrift für Fantastikforschung* 5.1/9, 26–61.
- Schreiber, Eduard (1996): «Zeit der verpassten Möglichkeiten. 1970 bis 1980». In: Jordan/Schenk (1996), 128–179.

- Schulte Herbrüggen, Hubertus (1960): *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus.
- Schuyler, David (2002): «Introduction». In: Parsons/Schuyler (2002), 1–13.
- Schweinitz, Jörg (1994): ««Genre» und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung». In: *montage/av* 3/2, 99–118.
- (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag.
- Schwonke, Martin (1957): *Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie*. Stuttgart: Enke.
- Scott, Ian (2006a): «From Toscanini to Tennessee. Robert Riskin, the OWI and the Construction of American Propaganda in World War II». In: *Journal of American Studies* 40/2, 347–366. DOI: 10.1017/S0021875806001411.
- (2006b): *In Capra's Shadow. The Life and Career of Screenwriter Robert Riskin*. Lexington: University Press of Kentucky.
- (2008): «WHY WE FIGHT and PROJECTIONS OF AMERICA. Frank Capra, Robert Riskin, and the Making of World War II Propaganda». In: Rollins, Peter C./O'Connor, John E. (Hg.): *Why We Fought. America's Wars in Film and History*. Lexington: University Press of Kentucky, 242–258.
- Seeber, Hans Ulrich (1970): *Wandlungen der Form in der literarischen Utopie. Studien zur Entfaltung des utopischen Romans in England*. Göppingen: Kümmerle.
- (2003a): «Bemerkungen zum Begriff «Gegenutopie»» [1983]. In: Seeber (2003d), 223–235.
- (2003b): «Einleitung». In: Seeber (2003d), 11–41.
- (2003c): «Die Selbstkritik der Utopie» [1992]. In: Seeber (2003d), 43–54.
- (2003d): *Die Selbstkritik der Utopie in der angloamerikanischen Literatur*. Münster: Lit.
- (2003e): «Thomas Morus' *Utopia* (1516) und Edward Bellamys *Looking Backward* (1888): Ein funktionsgeschichtlicher Vergleich» [1982]. In: Seeber (2003d), 71–100.
- (2003f): «Zur Geschichte des Utopiebegriffs» [1983]. In: Seeber (2003d), 55–70.
- (2007): «Das utopiekritische Potential der Ästhetisierung der klassischen Utopie». In: Sitter-Liver, Beat (Hg.): *Utopie heute*. Bd. 1: *Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens*. Freiburg: Academic Press Fribourg, 37–53.
- (2013): «Präventives statt konstruktives Handeln. Zu den Funktionen der Dystopie in der anglo-amerikanischen Literatur». In: Voßkamp/Blamberger/Roussel (2013), 185–205.
- Seefried, Elke (2015): *Zukünfte. Aufstieg und Krise der Zukunftsforschung 1945–1980*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Seel, Martin (2001): «Drei Regeln für Utopisten». In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 55/9/10, 747–755.
- Seeßlen, Georg (1980): *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films*. Reinbek: Rowohlt.

- Seeßlen, Georg/Jung, Fernand (2003): *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*. 2 Bde. Marburg: Schüren.
- Segal, Howard P. (1985): *Technological Utopianism in American Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1996): «Introduction» [1933]. In: Loeb (1996), ix–xli.
- Seibt, Ferdinand (2001): *Utopica. Zukunftsvisionen aus der Vergangenheit* [1972]. Aktualisierte Aufl. München: Orbis-Verl.
- Seidensticker, Tilman (2016): *Islamismus. Geschichte, Vordenker, Organisationen*. 4., durchges. und erw. Aufl. München: C. H. Beck.
- Seng, Eva-Maria (2003): *Stadt – Idee und Planung. Neue Ansätze im Städtebau des 16. und 17. Jahrhunderts*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Seng, Eva-Maria/Saage, Richard (2012): «Utopie und Architektur». In: Nerdinger (2012), 10–37.
- Servier, Jean (1971): *Der Traum von der grossen Harmonie. Eine Geschichte der Utopie*. München: List.
- Seyferth, Peter (2014a): «Die Abschaffung der Politik als politische Utopie. Politikwissenschaftliche und fantastische Perspektiven auf das *Venus Project*». In: Lötscher/Schrackmann/Tomkowiak et al. (2014), 437–451.
- (2014b): «William Morris' *News from Nowhere* (1890). Die libertär-anarchistische Linie als Korrektiv der etatistischen Utopietradition». In: Schölderle (2014b), 231–264 doi: 10.5771/9783845246482.231.
- El-Shall, Maryam (2006): «Salafi Utopia: The Making of the Islamic State». In: *Cultural Logic* 9. (<https://clogic.eserver.org/2006/el-shall>) – Zugriff am 16. Oktober 2017.
- Shelton, Robert (1993): «The Utopian Film Genre: Putting Shadows on the Silver Screen». In: *Utopian Studies* 4/2, 18–25.
- Shelton, Ted (2011): «Automobile Utopias and Traditional Urban Infrastructure. Views of the Coming Conflict, 1925–1940». In: *Traditional Dwellings and Settlements Review* 22/2, 63–76.
- Shorrocks, Anthony/Davies, Jim/Llubera, Rodrigo (2017): *Global Wealth Databook 2017*. Zürich: Credit Suisse Research Institute.
- Simon, Heinrich (1963): «Arabische Utopien im Mittelalter». In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität, Gesellschaft und Sprachwissenschaftliche Reihe* 12/3, 245–252.
- Simon, Ron (2005): «The Changing Definition of Reality Television». In: Edgerton, Gary R./Rose, Brian (Hg.): *Thinking Outside the Box. A Contemporary Television Genre Reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 179–200.
- Skinner, Quentin (1987): «Sir Thomas More's *Utopia* and the Language of Renaissance Humanism». In: Pagden, Anthony (Hg.): *The Languages of Political Theory in Early-Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 123–158.
- Slotkin, Richard (1973): *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600–1860*. Middleton: Wesleyan University Press.
- (1985): *The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800–1890*. New York: Atheneum.

- (1998): *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* [1992]. New York: University of Oklahoma Press.
- Sobchack, Vivian C. (1977): «No LIES: Direct Cinema as Rape». In: *Journal of the University Film Association* 29/4, 13–18.
- (1987): *Screening Space. The American Science Fiction Film*. 2. Aufl. New York: Ungar. (Stark überarbeitete Fassung von: *The Limits of Infinity: The American Science Fiction Film, 1950–1975*. New York 1980).
- Soldovieri, Stefan (1998): «Socialists in Outer Space. East German Film's Venusan Adventure». In: *Film History* 10/3, 382–398.
- Somay, Bülent (1984): «Towards an Open-Ended Utopia». In: *Science Fiction Studies* 11/1, 25–38.
- Sørenssen, Bjørn (2014): «Digital Diffusion of Delusions». In: Nash, Kate/Hight, Craig/Summerhayes, Catherine (Hg.): *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*. London: Palgrave Macmillan, 201–218
doi: 10.1057/9781137310491_14.
- Souriau, Etienne (1997): «Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie». Aus dem Französischen übers. von Frank Kessler. In: *montage/av* 16/2, 140–157. [La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. 1951].
- Spark, Alasdair (2000): «Conjuring Order. The New World Order and Conspiracy Theories of Globalization». In: *The Sociological Review* 48, 46–62. doi: 10.1111/j.1467-954X.2000.tb03520.x.
- Spiegel, Simon (2007): *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg: Schüren.
- (2008a): «Bilder einer besseren Welt. Über das ambivalente Verhältnis von Utopie und Dystopie». In: Mamczak, Sascha/Jeschke, Wolfgang (Hg.): *Das Science Fiction Jahr 2008*. München: Heyne, 58–82.
- (2008b): «Schöne Aussichten oder: Warum die Zukunft auf jeden Fall schrecklich sein wird». In: *Cinema* 53, 133–140.
- (2011): Rezension von Müller, André (2010): *Film und Utopie. Positionen des fiktionalen Films zwischen Gattungstraditionen und gesellschaftlichen Zukunftsdiskursen*. Berlin: Lit. In: *Zeitschrift für Fantastikforschung* 1.1/1, 124–126.
- (2012a): Rezension von Schölderle, Thomas (2011): *Utopia und Utopie. Thomas Morus, die Geschichte der Utopie und die Kontroverse um ihren Begriff*. Baden-Baden: Nomos. In: *Quarber Merkur. Franz Rottensteiners Literaturzeitschrift für Science Fiction und Phantastik* 113, 285–292.
- (2012b): Rezension von Endter, Heike (2011): *Ökonomische Utopien und ihre visuelle Umsetzung in Science-Fiction-Filmen*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg. In: *Quarber Merkur. Franz Rottensteiners Literaturzeitschrift für Science Fiction und Phantastik* 113, 255–258.
- (2014a): ««A Film Is No Place For Argument». William Cameron Menzies' THINGS TO COME». In: *Quarber Merkur. Franz Rottensteiners Literaturzeitschrift für Science Fiction und Phantastik* 115, 99–116.
- (2014b): «Weltraumforschung ist eine Erdwissenschaft». Utopia 2016. 26. September 2014. (<http://www.utopia2016.ch/weltraumforschung-ist-eine-erdwissenschaft/>) – Zugriff am 9. Februar 2018.

- Spiegel, Simon (2015): Rezension von Stoppe, Sebastian (2014): *Unterwegs zu neuen Welten. STAR TREK als politische Utopie*. Darmstadt: büchner. In: *Journal of the Fantastic in the Arts* 26/3, 617–620.
- (2017): «Tomorrowland ist abgebrannt. Das Problem der positiven Zukunft in der Science-Fiction». In: Jaspers, Kristina/Warnecke, Nils/Waz, Gerlinde et al. (Hg.): *Future Worlds. Science – Fiction – Film*. Berlin: Bertz + Fischer, 26–38.
- (2018): «Utopische Soldaten. Starship Troopers als klassische Utopie». In: Figatowski, Bartholomäus (Hg.): *Chronist der Zukunft. Aufsätze zum Werk Robert A. Heinleins*. Murnau: p.machinery, 23–73.
- Spiro, Melford E. (1956): *Kibbutz. Venture in Utopia*. Cambridge: Harvard University Press.
- (2004): «Utopia and Its Discontents: The Kibbutz and Its Historical Vicissitudes». In: *American Anthropologist* 106/3, 556–568. DOI: 10.1525/aa.2004.106.3.556.
- Starkulla, Heinz W. (2015): *Propaganda. Begriffe, Typen, Phänomene*. Baden-Baden: Nomos. DOI: 10.5771/9783845261201.
- Steinkopff, Volker (2017): [Ohne Titel]. Persönliches Gespräch. 16. August 2017.
- Steinmüller, Karlheinz (2014): «Aufstieg und Niedergang der Prognostik». In: *Zeitschrift für Zukunftsforschung* 3/2, 2–17.
- (2017): *Re: defa-futurum*. Persönliche E-Mail. 10. Juni 2017.
- Stenersen, Anne (2017): «A History of Jihadi Cinematography». In: Hegghammer (2017), 108–127.
- Stern, Jessica/Berger, J. M. (2015): *ISIS: The State of Terror*. London: Collins.
- Stock, Adam (2016): «The Future-as-Past in Dystopian Fiction». In: *Poetics Today* 37/3, 415–442. DOI: 10.1215/03335372-3599495.
- Stockinger, Ludwig (1981): *Ficta Respublica. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer.
- Stolow, Jeremy (1997): «Utopia and Geopolitics in Theodor Herzl's *Altneuland*». In: *Utopian Studies* 8/1, 55–76.
- Stoppe, Sebastian (2014): *Unterwegs zu neuen Welten. STAR TREK als politische Utopie*. Darmstadt: büchner.
- Straumann, Patrick (2016): «Von gestern auf morgen». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 18. Mai 2016, 39.
- Sudmann, Andreas (2018): «Die Flaschenpost, der Tod und das Bilderverbot. Zum Medientendenken der Utopie in Adornos Kritischer Theorie». In: Niderauer, Martin/Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.): «Kulturindustrie». *Theoretische und empirische Annäherungen an einen populären Begriff*. Wiesbaden: Springer VS, 123–135 DOI: 10.1007/978-3-658-15759-3_7.
- Suvín, Darko (1979): *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie einer literarischen Gattung*. Aus dem Englischen übers. von Franz Rottensteiner. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [Metamorphoses of Science Fiction. Yale 1979].
- (2003): «Theses on Dystopia 2001». In: Baccolini/Moylan (2003a), 187–201.
- Szerlip, B. Alexandra (2017): *The Man Who Designed the Future. Norman Bel Geddes and the Invention of Twentieth-Century America*. Brooklyn: Melville House.

- Telotte, J. P. (1999): *A Distant Technology. Science Fiction Film and the Machine Age*. Hanover: Wesleyan University Press.
- (2004): *Disney TV*. Detroit: Wayne State University Press.
- Theisohn, Philipp (2005): *Die Urbarkeit der Zeichen. Zionismus und Literatur – eine andere Poetik der Moderne*. Stuttgart: Metzler.
- Thon, Jan-Noël (2016): «Fiktionalität in Film- und Medienwissenschaft». In: Klauk/Köppe (2016b), 443–466 doi: 10.1515/9783110322606.443.
- Tietgen, Jörn (2005): *Die Idee des Ewigen Friedens in den politischen Utopien der Neuzeit. Analysen von Schrift und Film*. Marburg: Tectum.
- (2006): «Political Utopias in Film». In: *Spaces of Utopia: An Electronic Journal* 3 Autumn/Winter, 114–131. (<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3066.pdf>).
- Tode, Thomas (2000): «Vorwort». In: Vertov (2000), 4–9.
- Toderici, Radu (2015): «Utopia, Dystopia, Film. An Introduction». In: *Caietele Echinox* 29, 7–27.
- Tonry, Michael (2014): «Why Crime Rates Are Falling throughout the Western World». In: *Crime and Justice* 43/1, 1–63. doi: 10.1086/678181.
- Torner, Evan (2014): «Casting for a Socialist Earth. Multicultural Whiteness in the East German/Polish Science Fiction Film SILENT STAR». In: Fritzsche, Sonja (Hg.): *The Liverpool Companion to World Science Fiction Film*. Liverpool: Liverpool University Press, 118–137.
- Tröhler, Margrit (2002): «Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm». In: *montage/av* 11/2, 9–41.
- (2004): «Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation». In: *Montage/av* 13/2, 149–169.
- Tryster, Hillel (1995): «THE LAND OF PROMISE (1935): A Case Study in Zionist Film Propaganda». In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 15/2, 187–217. doi: 10.1080/01439689500260131.
- (1996): *Israel before Israel. Silent Cinema in the Holy Land*. London: British Film Institute.
- Tuttle Ross, Sheryl (2002): «Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and Its Application to Art». In: *Journal of Aesthetic Education* 36/1, 16–30.
- Veilleux-Lepage, Yannick (2016a): «Paradigmatic Shifts in Jihadism in Cyberspace: The Emerging Role of Unaffiliated Sympathizers in Islamic State's Social Media Strategy». In: *Journal of Terrorism Research* 7/1, 36–51. doi: 10.15664/jtr.1183.
- (2016b): «Retweeting The Caliphate. The Role of Soft Sympathizers in the Islamic State's Social Media Strategy». In: *Turkish Journal of Security Studies* 18/1, 53–69.
- The Venus Project (2018a): *Aims and Proposals*. (<https://www.thevenusproject.com/the-venus-project/aims-and-proposals/>) – Zugriff am 7. Juni 2018.
- (2018b): *FAQ: Who Makes the Decisions in a Resource Based Economy?* (<https://www.thevenusproject.com/faq/who-makes-the-decisions-in-a-resource-based-economy/>) – Zugriff am 29. März 2018.

- Vertov, Dziga (1973a): «Kinoglaz» [1922]. In: Vertov (1973b), 34–40.
- (1973b): *Schriften zum Film*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Carl Hanser.
- (1973c): «Wir. Varianten eines Manifestes» [1922]. In: Vertov (1973b), 7–10.
- (2000): *Tagebücher/Arbeitshefte*. Hg. v. Thomas Tode und Alexandra Gramatke. Konstanz: UVK Medien Verlagsgesellschaft.
- (2006): «Vorläufige Instruktionen an die Zirkel des ‹Kinoglaz›» [1926]. In: Hohenberger (2006a), 78–84.
- Vickers, Brian (1968): «The Satiric Structure of *Gulliver's Travel* and More's *Utopia*». In: Ders. (Hg.): *The World of Jonathan Swift. Essays for the Tercentenary*. Oxford: Blackwell, 233–257.
- Vint, Sherryl (2016): «Die Zukunft als Geschichte. Kontrafaktische Science-Fiction». In: Power, Aidan/González de Reufels, Delia/Greiner, Rasmus et al. (Hg.): *Die Zukunft ist jetzt. Science-Fiction-Kino als audio-visueller Entwurf von Geschichte(n)*. Berlin: Bertz + Fischer, 73–84.
- Vitale, Heather Marie/Keagle, James M. (2014): «A Time to Tweet, as Well as a Time to Kill». In: *Defense Horizons* 77, 1–12. (<http://ndupress.ndu.edu/Portals/68/Documents/defensehorizon/DH-77.pdf>) – Zugriff am 15. Januar 2018.
- Voigt, Andreas (1906): *Die Sozialen Utopien. Fünf Vorträge*. Leipzig: Göschen'sche Verlagshandlung. (<http://www.archive.org/details/diesozialenutop00voiggoog>) – Zugriff am 29. Oktober 2011.
- Voßkamp, Wilhelm (1985a): «Thomas Morus' *Utopia*: Zur Konstitution eines gattungsgeschichtlichen Prototyps» [1982]. In: Voßkamp (1985b), 183–196.
- (Hg.) (1985b): *Utopieforschung*. Bd. 2. *Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie* [1982]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1988): «Der Bildungsroman als literarisch-soziale Institution. Begriffs- und funktionsgeschichtliche Überlegungen zum deutschen Bildungsroman am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts». In: Wagenknecht (1988), 337–352.
- (1990): «Utopie als Antwort auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit». In: Eggert, Hartmut/Profitlich, Ulrich/Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart: Metzler, 273–283.
- (2004): «Entzeitlichung. Utopien und Institutionen». In: Lange, Wolfgang/Schwindt, Jürgen Paul/Westerwelle, Karin (Hg.): *Temporalität und Form*. Autoren-Kolloquium mit Karl Heinz Bohrer. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 21–37.
- (2013): «Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Einleitung». In: Voßkamp/Blamberger/Roussel (2013), 13–30.
- (2016a): «Homo Oeconomicus und Homo Poeticus bei Daniel Defoe und Johann Gottfried Schnabel» [2014]. In: Ders.: *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil*. Berlin/Boston: De Gruyter, 160–171.
- (2016b): «Martin Buber und die Tradition der literarischen Utopie». In: Battagay, Caspar (Hg.): *Yearbook for European Jewish Literature Studies / Jahr-*

- buch für europäisch-jüdische Literaturstudien. Bd. 3: *European Jewish Utopias / Europäisch-jüdische Utopien*. Berlin/Boston: De Gruyter, 16–26.
- (2016c): «Utopiegeschichte: Zusammenfassende Übersicht» [1996]. In: Ders.: *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil*. Berlin/Boston: De Gruyter, 77–91.
- Voßkamp, Wilhelm/Blamberger, Günter/Roussel, Martin (Hg.) (2013): *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Waddell, Nathan (2016): «Signs of the T: Aldous Huxley, High Art, and American Technocracy». In: Greenberg, Jonathan/Waddell, Nathan (Hg.): *Brave New World: Contexts and Legacies*. London: Palgrave Macmillan, 31–49 doi: 10.1057/978-1-137-44541-4_3.
- Wagar, W. Warren (1979): «The Steel-Gray Saviour. Technocracy as Utopia and Ideology». In: *Alternative Futures. The Journal of Utopian Studies* 2/2, 38–54.
- Wagenknecht, Christian (Hg.) (1988): *Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986. Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler.
- Waibel, Désirée (2010): «Tag am Meer». In: *Süddeutsche Zeitung*, 15. September 2010, 12. (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/the-venus-project-tag-am-meer-1.1000031>) – Zugriff am 24. März 2011.
- Waldron, Dara (2017): «The Utopian Promise: John Akomfrah’s Poetics of the Archive». In: *Open Library of Humanities* 3/1. doi: 10.16995/olh.156.
- Walk, Ines (2018): *Hellwig, Joachim*. DEFA-Stiftung. September 2018. (<https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/joachim-hellwig/>) – Zugriff am 10. November 2018.
- Wallace, Mike (1985): «Mickey Mouse History. Portraying the Past at Disney World». In: *Radical History Review* 32, 33–57. doi: 10.1215/01636545-1985-32-33.
- Walsh, Richard (2007): *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Ward, Charlotte/Voas, David (2011): «The Emergence of Conspiratorship». In: *Journal of Contemporary Religion* 26/1, 103–121. doi: 10.1080/13537903.2011.539846.
- Ward, Paul (2006): «The Future of Documentary? «Conditional tense» Documentary and the Historical Record». In: Rhodes/Springer. (2006), 270–283.
- Warren, Stacy (2014): «Epcot: Disney’s (Sort of) World’s Fair». In: Hollengreen, Laura/Pearce, Celia/Rouse, Rebecca et al. (Hg.): *Meet Me at the Fair. A World’s Fair Reader*. Pittsburgh: ETC Press, 447–455.
- Wasson, Haidee (2016): «Selling Machines. Film and its Technologies at the New York World’s Fair». In: Florin, Bo/de Klerk, Nico/Vonderau, Patrick (Hg.): *Films That Sell. Moving Pictures and Advertising*. London: Palgrave, 54–70.
- Watkins, Peter (2016a): *The Gladiators (The Peace Game)*. (<http://pwwatkins.mnsi.net/gladiators.htm>) – Zugriff am 9. März 2017.
- (2016b): *THE WAR GAME*. (<http://pwwatkins.mnsi.net/warGame.htm>) – Zugriff am 18. April 2017.
- Waugh, Thomas (1984a): «Introduction. Why Documentary Filmmakers Keep

- Trying to Change the World, or Why People Changing the World Keep Making Documentaries». In: Waugh (1984b), xi–xxvii.
- Waugh, Thomas (Hg.) (1984b): «*Show Us Life*». *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen/London: Scarecrow Press.
- Wayne, Mike (2002): «Utopianism and Film». In: *Historical Materialism* 10/4, 135–154. DOI: 10.1163/15692060260474404.
- Weber, Hartmut (1979): *Die Außenseiter im anti-utopischen Roman*. Frankfurt a. M./Bern: Peter Lang.
- Wegner, Phillip E. (2014): *Shockwaves of Possibility. Essays on Science Fiction, Globalization, and Utopia*. Oxford: Lang.
- Weichert, Stephan/Elter, Andreas (2012): «Terrorismus 2.0. Über die Propaganda der Tat im digitalen Zeitalter». In: Jäger, Thomas (Hg.): *Die Welt nach 9/11. Auswirkungen des Terrorismus auf Staatenwelt und Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 946–967 DOI: 10.1007/978-3-531-94173-8_46.
- Weidacher, Georg (2007): *Fiktionale Texte – fiktive Welten. Fiktionalität aus textlinguistischer Sicht*. Tübingen: Narr.
- Weik von Mossner, Alexa (2014): «Emotions of Consequence? Viewing Eco-documentaries from a Cognitive Perspective». In: Dies. (Hg.): *Moving Environments. Affect, Emotion, Ecology, and Film*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 41–60.
- Weiß, Ulrich (2014): «Francis Bacons *Nova Atlantis* (1627). Wissenschaft und Technik als Utopie». In: Schölderle (2014b), 121–140 DOI: 10.5771/9783845246482_121.
- Weiss, Werner (2015): *EPCOT Under Glass? Yesterland*. 16. Januar 2015. (<http://www.yesterland.com/domedcity.html>) – Zugriff am 14. Dezember 2017.
- Wenger, Christian (2006): *Jenseits der Sterne. Gemeinschaft und Identität in Fankulturen. Zur Konstitution des STAR TREK-Fandoms*. Bielefeld: Transcript.
- Werder, Peter R. (2009): *Utopien der Gegenwart. Zwischen Tradition, Fokussierung und Virtualität*. Zürich: Seismo.
- Werner, Steffen (1977): *Kybernetik statt Marx? Politische Ökonomie und marxistische Philosophie in der DDR unter dem Einfluss der elektronischen Datenverarbeitung*. Stuttgart: Verlag Bonn Aktuell.
- Westfahl, Gary (2000): *Space and Beyond. The Frontier Theme in Science Fiction*. Westport: Greenwood Press.
- White, Hayden (1975): *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe* [1973]. Baltimore/London: John Hopkins University Press.
- Wiechmann, Gerhard (1997): «Leit- und Feindbilder im Science-fiction-Film. Die DDR-Produktion DER SCHWEIGENDE STERN». In: Waterkamp, Rainer (Hg.): *Leit- und Feindbilder in DDR-Medien*. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung, 9–27.
- Willeke, Stefan (1995): *Die Technokratiebewegung in Nordamerika und Deutschland zwischen den Weltkriegen. Eine vergleichende Analyse*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Wilson, N. G. (1992): «The Name Hythlodæus». In: *Moreana* XXIX/110, 33.
- Winston, Brian (1999): ««Honest, Straightforward Re-enactment»: The Staging

- of Reality». In: Bakker, Kees (Hg.): *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 160–170.
- Winter, Charlie (2015a): *Documenting the Virtual «Caliphate»*. (<http://www.quilliaminternational.com/wp-content/uploads/2015/10/FINAL-documenting-the-virtual-caliphate.pdf>) – Zugriff am 23. Juli 2016.
- (2015b): *The Virtual «Caliphate». Understanding Islamic State’s Propaganda Strategy*. London: Quilliam Foundation. (<https://www.stratcomcoe.org/download/file/fid/2589>) – Zugriff am 16. Oktober 2017.
- (2017): «Inside the Collapse of Islamic State’s Propaganda Machine». In: *Wired*, 20. Dezember 2017. (<http://www.wired.co.uk/article/isis-islamic-state-propaganda-content-strategy>) – Zugriff am 9. Januar 2018.
- (2018): «Apocalypse, Later. A Longitudinal Study of the Islamic State Brand». In: *Critical Studies in Media Communication* 35/1, 103–121. doi: 10.1080/15295036.2017.1393094.
- Winter, Michael (1992): *Ende eines Traums. Blick zurück auf das utopische Zeitalter Europas*. Stuttgart: Metzler.
- Winterbauer, Stefan (2015): «Lügenfernsehen NEWTOPIA: der systematische Betrug am Zuschauer». In: *Meedia*, 13. April 2015. (<http://meedia.de/2015/04/13/luegenfernsehen-newtopia-der-systematische-betrug-am-zuschauer/>) – Zugriff am 2. März 2017.
- Wittenberg, David (2013): *Time Travel. The Popular Philosophy of Narrative*. New York: Fordham University Press.
- Woiak, Joanne (2007): «Designing a Brave New World: Eugenics, Politics, and Fiction». In: *The Public Historian* 29/3, 105–129. doi: 10.1525/tph.2007.29.3.105.
- Wolf, Mark J. P. (1999): «Subjunctive Documentary. Computer Imaging and Simulation». In: Gaines/Renov (1999), 274–291.
- Wolfe, Charles (2016): «Straight Shots and Crooked Plots. Social Documentary and the Avant-Garde in the 1930s» [1995]. In: Kahana (2016), 229–246.
- Wolfschlag, Claus M. (2007): *Traumstadt und Armageddon. Zukunftsvision und Weltuntergang im Science-Fiction-Film*. Graz: Ares.
- Wolle, Stefan (2011): *Aufbruch nach Utopia. Alltag und Herrschaft in der DDR 1961–1971*. Berlin: Links-Verlag.
- Wood, Andrew (2002): «Re-Reading Disney’s Celebration. Gendered Topography 188 in a Heterotopian Pleasure Garden». In: Bingaman, Amy/Sanders, Lise/Zorach, Rebecca (Hg.): *Embodied Utopias. Gender, Social Change, and the Modern Metropolis*. London/New York: Routledge, 188–203.
- Wooden, Warren W. (1978): «A Reconsideration of the Parerga of Thomas More’s Utopia». In: *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies* 10, 151–160. doi: 10.2307/4048433.
- Wythoff, Grant (2016): «Introduction». In: Gernsback, Hugo: *The Perversity of Things. Hugo Gernsback on Media, Tinkering, and Scientifiction*. Hg. v. Grant Wythoff. Minnesota: University of Minnesota Press, 1–59.
- Yoran, Hanan (2010): *Between Utopia and Dystopia. Erasmus, Thomas More, and the Humanist Republic of Letters*. Lanham: Lexington Books.

- Young, George M. (2012): *The Russian Cosmists. The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and his Followers*. New York: Oxford University Press,
- Zahlmann, Stefan (2000): «Neue Zeit und neue Menschen. DDR-Zukunftsentwürfe in Spielfilmen». In: Hörnlein/Heinecke (2000), 71–86.
- Zechner, Johannes (2006): «Wald, Volksgemeinschaft und Geschichte: Die Parallelisierung natürlicher und sozialer Ordnungen im NSGK-Kulturfilm EWIGER WALD». In: Reichert (2006), 109–118.
- Zeissler, Elena (2008): *Dunkle Welten: die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Marburg: Tectum-Verlag.
- Zelin, Aaron Y. (2015): «Picture Or It Didn't Happen. A Snapshot of the Islamic State's Official Media Output». In: *Perspectives on Terrorism* 9/4, 85–97. (<http://www.terrorismanalysts.com/pt/index.php/pot/article/view/445>) – Zugriff am 24. Oktober 2017.
- Ziegler, Reiner (2005): «Vom Dom zur Reichshauptstadt Germania». In: Zimmermann/Hoffmann (2005a), 348–358.
- Zilbersheid, Uri (2004): «The Utopia of Theodor Herzl». In: *Israel Studies* 9/3, 80–114.
- (2007): «The Israeli Kibbutz: From Utopia to Dystopia». In: *Critique* 35/3, Dezember, 413–434. DOI: 10.1080/03017600701676845.
- Zimmermann, Patricia Rodden (2000): *States of Emergency. Documentaries, Wars, Democracies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zimmermann, Peter (2005a): «GEBT MIR VIER JAHRE ZEIT. Erfolgsmilanzen der NS-Propaganda». In: Zimmermann/Hoffmann (2005a), 530–553.
- (2005b): «Landschaft und Bauerntum». In: Zimmermann/Hoffmann (2005a), 309–319.
- (2005c): «Neusachlicher Technikkult und «stählerne Romantik». Walter Ruttmanns Symphonien der Industriearbeit». In: Zimmermann/Hoffmann (2005a), 231–241.
- Zimmermann, Peter/Hoffmann, Kay (Hg.) (2005a): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 3: «Drittes Reich» (1933–1945). Stuttgart: Reclam.
- (2005b): «Bekannte Regisseure zwischen Avantgarde, Sachlichkeit, Idyllik und Propaganda». In: Zimmermann/Hoffmann (2005a), 110–132.
- (2005c): «Vom «Nazi-Kino» zum Film im «Dritten Reich». Perspektivenwechsel in der Filmwissenschaft». In: Zimmermann/Hoffmann (2005a), 38–44.
- (2005d): «Von der Gleichschaltungs- und Propaganda-These zur differenzierten Erforschung dokumentarischer Genres». In: Zimmermann/Hoffmann (2005a), 45–56.
- Zirnstein, Chloé (2006): *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*. München: Utz.
- Zutavern, Julia (2015): *Politik des Bewegungsfilms*. Marburg: Schüren.
- Zywietz, Bernd (2015): «Islamistische Videopropaganda und die Relevanz ihrer Ästhetik». In: *Die Kriminalpolizei* 3, 12–16.
- (2018): *Zur Ästhetisierung in und von IS-Video-Propaganda (I)*. 20. April 2018. (<http://www.online-propagandaforschung.de/index.php/texte/aesthetisierung-is-video-propaganda-i/>) – Zugriff am 27. April 2018.

Filmografie

Filme, die mit einem Abspiel-Symbol  markiert sind, sind online auf www.utoopia2016.ch/bilder-einer-besseren-welt verfügbar. Das Icon ist dabei ein Hyperlink, der direkt auf die URL des jeweiligen Films verweist.

2001: A SPACE ODYSSEY (2001: Odyssee im Weltraum). Stanley Kubrick, GB/US 1968.

AELITA. Yakov Protazanov, SU 1924. 

ALIEN AUTOPSY: FACT OR FICTION. Tom McGough, US, Fox 1995. 

ALPHAVILLE – UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION (Lemmy Caution gegen Alpha 60). Jean-Luc Godard, FR/IT 1965.

ARGO. Ben Affleck, US 2012.

ATLAS SHRUGGED PART I (Die Atlas Trilogie: Wer ist John Galt?). Paul Johansson, US 2011.

ATLAS SHRUGGED PART II: THE STRIKE. John Putsch, US 2012.

ATLAS SHRUGGED PART III: WHO IS JOHN GALT? James Manera, US 2014.

AVATAR (Avatar – Aufbruch nach Pandora). James Cameron, US/GB 2009.

THE AVIATOR (Aviator). Martin Scorsese, US 2004.

BARRY LYNDON. Stanley Kubrick, GB/US 1975.

THE BATTLE OF THE SOMME (Die Schlacht an der Somme). W. F. Jury, GB 1916. 

BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT. Walther Ruttmann, DE 1927. 

BLADE RUNNER (Der Blade Runner). Ridley Scott, US 1982.

THE BLAIR WITCH PROJECT (Blair Witch Project). Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, US 1999.

BLUT UND BODEN. GRUNDLAGEN ZUM NEUEN REICH. Rolf von Sonjewski-Jamrowski, DE 1933. 

BORN IN FLAMES (In Flammen geboren). Lizzie Borden, US 1983.

A BOUT DE SOUFFLE (Außer Atem). Jean-Luc Godard, FR 1960.

A BOY & HIS DOG (Der Junge und sein Hund). L. Q. Jones, US 1975.

BRAZIL. Terry Gilliam, GB 1985.

BUT WHO IS BETTER THAN GOD IN JUDGEMENT: ESTABLISHING A LIMIT UPON THE PEOPLE OF LŪT – WILĀYAT ḤOMṢ. Homs Province Media Office, 2015.

CHELOVEK S KINO-APPARATOM/DER MANN MIT DER KAMERA. Dziga Vertov, SU 1929. 

CHILDREN OF MEN. Alfonso Cuarón, GB/US/JP 2006.

THE CHOICE IS OURS. Roxanne Meadows, US 2015. 

THE CITY. Ralph Steiner/Willard Van Dyke, US 1939. 

A CLOCKWORK ORANGE (Uhrwerk Orange). Stanley Kubrick, GB 1971.

CLOVERFIELD. Matt Reeves, US 2008.

LA COMMUNE (PARIS, 1871) (Die Pariser Kommune). Peter Watkins, FR 2000.

CONFESSIONS OF AN ECONOMIC HITMAN. Stelios Kouloglou, GR/EC/VE 2007.

- THE COVE (Die Bucht). Louie Psihoyos, US 2009.
CSA: CONFEDERATE STATES OF AMERICA. Kevin Willmott, US 2004.
CULLODEN. Peter Watkins, GB 1964. [P] [B]
- A DAY IN NOWA HUTA/JEDEN DZIEŃ W NOWEJ HUCIE. Bronisław Cieślak, PL 1974. [P] [B]
- DEATH OF A PRESIDENT. Gabriel Range, GB 2006.
DEMAIN. Cyril Dion/Mélanie Laurent, FR 2015.
DESIGN FOR DREAMING. MPO Productions Inc., US 1956. [P] [B]
- DESTINATION – NOWA HUTA!/KIERUNEK – NOWA HUTA!. Andrzej Munk, PL 1951. [P] [B]
- DAS DING IM SCHLOSS. Gottfried Kolditz, DDR 1979.
DISCO 18: BERLIN. Uwe Belz, DDR 1977. [P] [B]
- DISCO 38: SILLY. Christian Klemke, DDR 1981.
DISCO 5: IM ZENTRUM DER US-MILITÄRSPIONAGE. Joachim Hellwig, DDR 1976.
DISCO 7: IN SIBIRIEN. Karlheinz Mund, DDR 1977.
DISTRICT 9. Neill Blomkamp/Peter Robert Gerber, US/NZ 2009.
DON'T LOOK BACK. D. A. Pennebaker, US 1967.
- EMPIRE ME – DER STAAT BIN ICH!. Paul Poet, AT/LU/DE 2011.
ENTUZIAZM (SIMFONIJA DONBASSA)/ENTHUSIASMUS – DONBASSYMPHONIE. Dziga Vertov, SU 1931. [P] [B]
- EOLOMEA. Herrmann Zschoche, DDR 1972.
THE EPCOT FILM. Arthur J. Vitarelli, US 1967. [P] [B]
- EQUILIBRIUM. Kurt Wimmer, US 2002.
DIE ERDE RUFT. Günther Boehnert, DE 1939.
ERNESTO «CHE» GUEVARA, DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH. Richard Dindo, CH/FR 1994.
ERZÄHLUNGEN AUS DER NEUEN WELT. Richard Cohn-Vossen/Joachim Hellwig/Massimo Mida, DDR 1968.
DER EWIGE JUDE. Fritz Hippler, DE 1940. [P] [B]
- EWIGER WALD. Hanns Springer/Rolf von Sonjewski-Jamrowski, DE 1936. [P] [B]
- EXIT THROUGH THE GIFT SHOP. Banksy, US/GB 2010.
- FAHRENHEIT 451. François Truffaut, GB 1966.
FORGOTTEN SILVER (Kein Oscar für McKenzie). Costa Botes/Peter Jackson, NZ 1995. [P] [B]
- FREAK OUT! (Monte Verità – Der Berg der Wahrheit). Carl Javér, NO/DE/DK 2014.
FUTURE BY DESIGN. William Gazecki, US 2006. [P] [B]
- GAS! OR IT BECAME NECESSARY TO DESTROY THE WORLD IN ORDER TO SAVE IT (G.A.S.S.). Roger Corman, US 1971.
GATTACA. Andrew Niccol, US 1997.
GEBT MIR VIER JAHRE ZEIT. DES FÜHRERS KAMPF FÜR VOLK UND REICH. Tobis-Melofilm, DE 1937. [P] [B]

- GENET À CHATILA. Richard Dindo, CH/FR 1999.
 THE GLADIATORS/GLADIATORERNA. Peter Watkins, SE 1969.
 GLÜCKLICHES VOLK. Hermann Boehlen, DE 1935.
 LA GUERRE EST FINIE (Der Krieg ist vorbei). Alain Resnais, FR/SE 1966.
- A HARD DAY'S NIGHT (Yeah! Yeah! Yeah!). Richard Lester, GB 1964.
 HEALTH SERVICES IN THE ISLAMIC STATE. Raqqa Province Media Office, 2015.
 HIGH SCHOOL. Frederick Wiseman, US 1968.
 HIMMELSKIBET (Das Himmelsschiff). Holger-Madsen, DK 1918. [P]
- IM LAND DER ADLER UND KREUZE. Joachim Hellwig, DDR 1981.
 IM STAUB DER STERNE. Gottfried Kolditz, DDR 1976.
 IN – INTERNATIONALES JUGENDMAGAZIN 5. Uwe Belz, DDR 1975.
 AN INCONVENIENT TRUTH (Eine unbequeme Wahrheit). Davis Guggenheim, US 2006.
 INTO ETERNITY. Michael Madsen, DK 2010.
 THE ISLAMIC POLICE IN THE CITY OF SIRT. Al-Hayat Media Center, 2015.
- JAHRE DER ENTSCHEIDUNG. Hans Weidmann, DE 1939.
 LA JETÉE (Am Rande des Rollfelds). Chris Marker, FR 1962. [P]
- JFK (John F. Kennedy – Tatort Dallas). Oliver Stone, US/FR 1991.
 JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000 (Jonas, der im Jahr 2000 25 Jahre alt sein wird). Alain Tanner, FR/CH 1976.
 JUDGMENT OF THE CREATOR TO FIGHT AGAINST THE CRIME OF ROBBERY – WILĀYAT NĪNAWĀ. Nineveh Province Media Office, 2015.
- K.S.E. – KOMSOMOL SHEF ELEKTRIFIKATSII. Esfir Shub, SU 1932. [P]
- KAMPF UM DEUTSCHLAND. Joachim Hellwig, DDR 1963.
 KINGDOM OF HEAVEN (Königreich der Himmel). Ridley Scott, US/GB/ES 2005.
 KOYAANISQATSI (Koyaanisqatsi – Prophezeiung). Godfrey Reggio, US 1982.
- LAND OF PROMISE/BANIM BONIM. Yaacov Ben-Dov, PS 1924.
 LAND OF PROMISE/L'CHAYIM HADASHIM. Juda Leman, PS 1935. [P]
- THE LAST DRAGON/DRAGONS: A FANTASY MADE REAL. Justin Hardy, GB 2004.
 THE LAST EXORCISM (Der letzte Exorzismus). Daniel Stamm, FR/US 2010.
 LEAVE IT TO ROLL-OH. Jam Handy Organization, US 1940. [P]
- LIEBE 2002. Joachim Hellwig, DDR 1972. [P]
- LIFE OF THE JEWS OF PALESTINE. Noah Sokolovsky, PS/RU 1913. [P]
- LOGAN'S RUN (Flucht ins 23. Jahrhundert). Michael Anderson, US 1976.
 LOST HORIZON (Der verlorene Horizont). Frank Capra, US 1937.
- MÄDEL IM LANDJAHR. Hans Cürlis, DE 1936. [P]
- MAGIC HIGHWAY U.S.A. Ward Kimball, US 1958. [P]
- MAN BITES DOG/C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS (Mann beißt Hund). André Bonzel/Benoît Poelvoorde/Rémy Belvaux, BE 1993.
 THE MARSDREAMERS. Richard Dindo, CH/FR 2009.
 THE MATRIX (Matrix). Andy Wachowski/Larry Wachowski, US 1999.

- MAX FRISCH, JOURNAL I–II. Richard Dindo, CH 1981.
MEINE KEINE FAMILIE. Paul-Julien Robert, AT 2012.
METROPOLIS. Fritz Lang, DE 1927.
THE MIDDLETON FAMILY AT THE NEW YORK WORLD'S FAIR. Robert R. Snody, US 1939. [P] [D]
MINORITY REPORT. Steven Spielberg, US 2002.
MUZ Z PRVNÍHO STOLETÍ/DER MANN AUS DEM 1. JAHRHUNDERT. Oldrich Lipský, CS 1962.
- NANOOK OF THE NORTH (Nanuk der Eskimo). Robert J. Flaherty, US 1922. [P] [D]
NEUTOPIA. Idee: John de Mol, DE, Sat.1 2015. [P] [D]
... NO LIES. Mitchell Block, US 1973.
NOWA HUTA – THE LABYRINTH OF MEMORY/NOWA HUTA – LABIRYNT PAMIĘCI. Marcin Kaproń, PL 2009. [P] [D]
- OLYMPIA: FEST DER SCHÖNHEIT. Leni Riefenstahl, DE 1938. [P] [D]
OLYMPIA: FEST DER VÖLKER. Leni Riefenstahl, DE 1938. [P] [D]
OPÉRATION LUNE (Kubrick, Nixon und der Mann im Mond). William Karel, FR 2002.
OTOLITH I. The Otolith Group, GB 2003.
OTOLITH II. The Otolith Group, GB 2007.
OTOLITH III. The Otolith Group, GB 2009.
OUT OF THIS WORLD. Jam Handy Organization, US 1964. [P] [D]
- PARADISE OR OBLIVION. Roxanne Meadows, US 2012. [P] [D]
PARANORMAL ACTIVITY. Oren Peli, US 2009.
PIANOMANIA. Robert Cibis/Lilian Franck, AT/DE 2009.
THE PLANET. Michael Stenberg/Johan Söderberg/Linus Torell, SW/NO/DK 2006.
THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS. Pare Lorentz, US 1936. [P] [D]
PRIMARY (Vorwahlkampf). Robert Drew/Richard Leacock/D. A. Pennebaker/Albert Maysles, US 1960.
PROJECT MOON BASE (Bestie des Grauens). Richard Talmadge, US 1953.
PROJECTIONS OF AMERICA. Peter Miller, DE/US/FR 2015.
PUNISHMENT PARK (Strafpark). Peter Watkins, US 1970.
- THE RISE OF THE KHILAFAH. RETURN OF THE GOLD DINAR. Al-Hayat Media Center, 2015.
ROLLERBALL. Norman Jewison, US 1975.
- SCHINDLER'S LIST (Schindlers Liste). Steven Spielberg, US 1993.
THE SECRET GARDEN (Der geheime Garten). Agnieszka Holland, US/GB 1993.
SELF-ERECTING STRUCTURES. Jacque Fresco, US 2002. [P] [D]
SIGNALE – EIN WELTRAUMABENTEUER. Gottfried Kolditz, DDR/PL 1970.
SNOWPIERCER. Joon-Ho Bong, US/FR/SK 2013.
SO MACHT MAN KANZLER. Joachim Hellwig, DDR 1961.
DIE SONNE AUF DIE ERDE HOLEN. Joachim Hellwig, DDR 1979.

SOYLENT GREEN (Jahr 2022 ... die überleben wollen). Richard Fleischer, US 1973.
 STAR WARS (Krieg der Sterne). George Lucas, US 1977.
 THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH. al-Furqan Media, 2016.

EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK. Joachim Hellwig, DDR 1958.
 THE TERMINATOR (Terminator). James Cameron, US 1984.
 THEODOR HERZL, DER BANNERTRÄGER DES JÜDISCHEN VOLKES. Otto Kreisler, AT 1921.

THE THIN BLUE LINE (Der Fall Randall Adams). Errol Morris, US 1988.
 THINGS TO COME (Was kommen wird). William Cameron Menzies, GB 1936. [P]
 THIS IS SPINAL TAP. Rob Reiner, US 1984.

THX 1138. George Lucas, US 1971.
 TITANIC. James Cameron, US 1997.
 TO NEW HORIZONS. General Motors/Jam Handy Organization, US 1940. [P]
 TOMORROWLAND (A World Beyond). Brad Bird, US/ES 2015.
 THE TOWN. Josef von Sternberg, US 1945. [P]
 TRIUMPH DES WILLENS. Leni Riefenstahl, DE 1935. [P]
 TUESDAY IN NOVEMBER. John Berry, US 1945. [P]
 TUMANNOST ANDROMEDY/ ANDROMEDANEBEL. Yevgeni Sherstobitov, SU 1967. [P]
 TURKSIB. Wiktor Turin, SU 1929. [P]

V FOR VENDETTA (V wie Vendetta). James McTeigue, US 2005.
 THE VENUS PROJECT: THE REDESIGN OF A CULTURE. Jacque Fresco, US 1994. [P]
 VERTIGO (Vertigo – Aus dem Reich der Toten). Alfred Hitchcock, US 1958.

WALKING WITH DINOSAURS. Tim Haines/Jasper James, GB 1999.
 WALL-E (WALL·E – Der Letzte räumt die Erde auf). Andrew Stanton, US 2008.
 THE WAR GAME. Peter Watkins, GB 1965.
 WASHINGTON: BEHIND CLOSED DOORS. Idee: David W. Rintels, US, ABC 1977.
 WATCHTOWER OVER TOMORROW. John Cromwell/Harold F. Kress, US 1945. [P]
 WELCOME TO THE FUTURE. Jacque Fresco, US 1998. [P]
 DIE WELT DER GESPENSTER. Joachim Hellwig, DDR 1972. [P]
 WER DIE ERDE LIEBT. Joachim Hellwig, DDR 1973.
 WER WAR KAFKA? Richard Dindo, CH/FR 2006.
 WERKSTATT ZUKUNFT I. Joachim Hellwig, DDR 1975. [P]
 WERKSTATT ZUKUNFT II. Joachim Hellwig, DDR 1976. [P]
 WERKSTATT ZUKUNFT III. Joachim Hellwig, DDR 1977.
 WHERE TO INVADE NEXT. Michael Moore, US 2015.
 WITNESS (Der einzige Zeuge). Peter Weir, US 1985.
 DAS WORT AUS STEIN. Kurt Rupli, DE 1939. [P]
 DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS. Arnold Fanck, DE 1920.

ZEITGEIST: ADDENDUM. Peter Joseph, US 2008. [P]
 ZEITGEIST: MOVING FORWARD. Peter Joseph, US 2011. [P]
 ZEITGEIST: THE MOVIE. Peter Joseph, US 2007. [P]
 ZELIG. Woody Allen, US 1983.

Bildnachweis

Soweit nicht anders vermerkt, sind die Illustrationen entweder gemeinfrei oder es handelt sich um Screenshots ab DVD- oder Blu-Ray-Discs oder von online frei verfügbaren Fassungen der entsprechenden Filme.

Abb. 8–9, S. 83:

Technocracy Technate Picture Archive

<http://technocracytechnatepicturearchive.blogspot.com>.

Abb. 21, S. 189:

Joachim Hellwig, Claus Ritter: *Erkenntnisse und Probleme, Methoden und Ergebnisse bei der künstlerischen Gestaltung sozialistischer Zukunftsvorstellungen im Film unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen der AG defa-futurum*. Unveröffentlichte Dissertation. Karl-Marx-Universität Leipzig 1975, S. 329.

Abb. 26, S. 237; Abb. 27a–d, S. 239:

The Steven Spielberg Jewish Film Archives of the Hebrew University of Jerusalem and the World Zionist Organization.

Abb. 40–41, S. 292; Abb. 42, S. 293; Abb. 43, S. 297; Abb. 44a–b, S. 298:

General Motors, GM Media Archive, Detroit.

Abb. 45, S. 300:

The Museum of Modern Art | Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University, New York.

Abb. 46, S. 300:

Frank Lloyd Wright: *The Living City*. New York: Horizon Press 1958, S. 181.

Abb. 47a–b, S. 302:

Fondation Le Corbusier, Paris.

Index

1–9

2001: A SPACE ODYSSEY, 201

A

A BOUT DE SOUFFLE, 69
Abensour, Miguel, 62
Adams, John, 157, 161
Adorno, Theodor W., 21, 46
AELITA, 348
Affeldt-Schmidt, Birgit, 36, 62
Agde, Günter, 180
Agethen, Manfred, 169
Akin, William E., 81 f.
Alberti, Leon Battista, 275
ALIEN AUTOPSY: FACT OR FICTION,
119
Alkhoury, Laith, 259
Allen, Ward, 18
Allen, Woody, 119, 123
ALPHAVILLE – UNE ÉTRANGE AVEN-
TURE DE LEMMY CAUTION, 52
Altman, Rick, 12 f., 25, 33
Andreae, Johann Valentin, 28
– *Christianopolis*, 28, 62
Andreas, Michael, 138, 140
ANDROMEDANEBEL, *siehe* TUMAN-
NOST ANDROMEDY
Anton, Andreas, 78 f.
Antony, Michel, 75
Archuleta, Richard, 346 f., 350
Aretoulakis, Emmanouil, 17, 93
ARGO, 109
Armstrong, Louis, 330
Arnswald, Ulrich, 18
Atkinson, Paul, 75
ATLAS SHRUGGED PART I, 75
ATLAS SHRUGGED PART II: THE
STRIKE, 75
ATLAS SHRUGGED PART III: WHO IS
JOHN GALT?, 75
Les aventures de Jacques Sadeur, siehe
Foigny, Gabriel de

AVATAR, 75

THE AVIATOR, 110

Al-Azmeh, Aziz, 251 f.

B

Baccolini, Raffaella, 43
Bach, Ulrich E., 225, 228
DER BACHELOR, 109
THE BACHELOR, 110
Bachtin, Michail, 20
Bacon, Francis, 1, 30, 32, 82, 136 f.,
184
– *Nova Atlantis*, 1, 32
Baer, Nicholas, 243
al-Baghdadi, Abu Bakr, 259, 261
al-Baghdadi, Abu Omar, 259, 265
Baker-Smith, Dominic, 17, 65
Bakhsh, Alireza Omid, 252
Balasopoulos, Antonis, 44 f.
Bammer, Angelika, 50
BANIM BONIM, *siehe* LAND OF PROMI-
SE (1924)
Banksy, 122 f.
Barkun, Michael, 90
Barnosky, Anthony D., 329
Barr, Andrew, 257
Barrier, Michael, 317
BARRY LYNDON, 201
Bascompte, Jordi, 329
Bates, Michael, 267
Battegay, Caspar, 229
THE BATTLE OF THE SOMME, 101, 148
Bauer, Adolf, 188
Bauer, Michael C., 70
Bauman, Zygmunt, 48 f.
Bavaj, Riccardo, 222
Bayer, Gerd, 123
Bazin, André, 100
Beard, Richard R., 311
Beauchamp, Gorman, 20
Beaumont, Matthew, 45
Becker, Jörg, 218

- Becker, Marcus, 181
 Beevers, Robert, 283 f.
 Bel Geddes, Norman, 291 ff., 295,
 298 f., 304 ff., 320, 324
 – *Horizons*, 295
 – *Magic Motorways*, 298, 306
 Bell, Daniel, 80
 Bellamy, Edward, 36, 45, 58, 80, 82,
 84, 89, 137, 184 f., 224, 226, 231,
 265, 283, 285, 291, 353
 – *Looking Backward*, 36, 45 f., 58, 132,
 137, 185, 226, 283, 353
 Bellow, Saul, 123
 Ben Gurion, David, 239
 Benford, Gregory, 344 ff.
 Bennett, Robert, 291, 303
 Berger, J. M., 253, 256 f.
 Berghahn, Klaus L., 21
 Berlet, Chip, 79
 BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSS-
 STADT, 219, 289
 Bernanke, Ben, 264
 Berneri, Marie Louise, 35
The Best that Money Can't Buy, *siehe*
 Fresco, Jacque
 Bettelheim, Bruno, 123
 Biene, Janusz, 247
 Biesterfeld, Wolfgang, 65
 BIG BROTHER, 109 f., 112
 bin Laden, Osama, 265
 Biressi, Anita, 111
 Blachut, Bastian, 138, 140
 BLADE RUNNER, 69
 Blaim, Artur, 20, 22, 25, 41, 43, 47, 76
 THE BLAIR WITCH PROJECT, 104, 120
 Bloch, Ernst, 12, 21, 31, 46, 67, 75,
 229
 Block, Mitchell W., 121
Blue Mars, *siehe* Robinson, Kim Stanley
 BLUT UND BODEN. GRUNDLAGEN
 ZUM NEUEN REICH, 218 f., 223, 241,
 281, 289
 Bockstette, Carsten, 248
 Bodenheimer, Alfred, 228, 232
 Bogdanov, Aleksandr, 348
 – *Der rote Stern*, 348
Bolo'bolo, *siehe* P. M.
 Borden, Lizzie, 75
 Borges, Jorge Luis, 45
 – *Utopie eines müden Mannes*, 45
 BORN IN FLAMES, 74 f., 128
 Boßdorf, Jacqueline, 116
 Botes, Costa, 121
 Bottomore, Stephen, 148
 Bould, Mark, 36
 Bowles, Nellie, 55
 A BOY & HIS DOG, 51
 Bradbury, Ray, 43, 185
 – *Fahrenheit 451*, 43 f., 58, 185
Brave New World, *siehe* Huxley, Al-
 dous
 BRAZIL, 52, 58, 69
 Brecht, Bertolt, 61, 358
 Brenner, Michael, 230
 Breton, Pat, 75
 Bruyn, Gerd de, 48, 275 f.
 Buber, Martin, 46, 229
 Buckland, Warren, 104
 Buder, Stanley, 283
 Bussemer, Thymian, 145 f., 148 f.,
 151, 153, 234
 BUT WHO IS BETTER THAN GOD IN
 JUDGEMENT: ESTABLISHING A LI-
 MIT UPON THE PEOPLE OF LÛT –
 WILĀYAT ḤOMṢ, 255
- C**
 Cabet, Etienne, 60, 226
 – *Reise nach Ikarien*, 226
 Callenbach, Ernest, 25, 49, 58
 – *Ecotopia*, 25, 49 ff., 58
 Campanella, Tommaso, 28, 62, 69,
 76, 82, 136 f., 194, 275
 – *Civitas Solis*, 28, 62, 275
 Capra, Frank, 149
 Carlin, George, 161
 Carroll, Noël, 100, 105 f.
 Catran, Jack, 164
 – *Walden Three*, 164
 Cave, Terence Christopher, 17
 C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS,
siehe MAN BITES DOG

- Chapman, Jane, 158
 CHELOVEK S KINO-APPARATOM, 223
 CHILDREN OF MEN, 69
 Chlada, Marvin, 45
 THE CHOICE IS OURS, 84, 173
 Chordas, Nina, 66
Christianopolis, siehe Andreae, Johann Valentin
 Cicero, 15
Città del Sole, siehe Campanella, Tommaso
 THE CITY, 277 ff., 281, 286–289, 294 ff., 298, 306, 324 f., 357
Civitas Solis, siehe Campanella, Tommaso
 Claeys, Gregory, 12, 40, 42 f., 51, 59, 75, 216, 251
 A CLOCKWORK ORANGE, 69, 200 f.
 CLOVERFIELD, 104, 120
 Coenen, Christopher, 56
 Cogdell, Christina, 306
 Cohen, Leonard, 333
 Cohn-Vossen, Richard, 182
 Cojocar, Mara-Daria, 302
 Coleman, Nathaniel, 275
 Coleridge, Samuel Taylor, 96
 Collins, Paul, 90
 Collins, Phillip D., 90
Commentariolus de Eudaemonensium Republica, siehe Stiblin, Kaspar
 LA COMMUNE (PARIS, 1871), 124 f.
 CONFESSIONS OF AN ECONOMIC HITMAN, 162
 Conrich, Ian, 121
 Cook, John, 124
 Copland, Aaron, 278
 Costa, Lúcio, 277
 Cotter, Bill, 315
 Cotton, William T., 286
 Courtemanche, Eleanor, 29
 THE COVE, 139
 Cromwell, Oliver, 23
 Crossley, Robert, 347 f.
 CSA: CONFEDERATE STATES OF AMERICA, 128
 Csicsery-Ronay, Istvan, 181
 Culbert, David, 147
 CULLODEN, 124 ff.
 Czarnik, Patricia, 346
 Czarnik, Tamarack R., 346
- D**
- Dachsel, Felix, 78, 86
 Dähne, Chris, 289
 Dalgaard, Niels, 348
 Darré, Richard Walther, 218 f.
 Darwin, Charles, 36 ff.
 – *On the Origins of Species*, 36
 Dauber, Cori E., 258
 Davies, Jim, 5
 Davis, C. J., 22
 Davis, Laurence, 35
 A DAY IN NOWA HUTA, 78
 DEATH OF A PRESIDENT, 128
 Dekel, Mikhal, 228
 Delany, Samuel R., 50
 – *Triton*, 50
 DEMAIN, 327 f., 330–333, 335–338, 351 f., 355 ff.
 DESIGN FOR DREAMING, 295
Designing the Future, siehe Fresco, Jacques
 DESTINATION – NOWA HUTA!, 78
Die deutsche Ideologie, siehe Marx, Karl
 Dickel, Sascha, 54 ff.
 d’Idler, Martin, 29, 49, 51, 75
 Dindo, Richard, 340, 342 f., 345 ff., 349 f., 352, 355
 DAS DING IM SCHLOSS, 181, 209, 211
 Dinwiddie, Nathanael, 171
 Dion, Cyril, 328 ff., 332, 334, 336 ff., 351
The Disappearing City, siehe Wright, Frank Lloyd
 DISCO 5: IM ZENTRUM DER US-MILITÄRSPIONAGE, 210
 DISCO 7: IN SIBIRIEN, 210
 DISCO 18: BERLIN, 210
 DISCO 38: SILLY, 211
 Disney, Roy, 310, 323
 Disney, Walt, 310–320, 322 ff., 344, 357

The Dispossessed, siehe Le Guin, Ursula K.

DISTRICT 9, 120

DIVERGENT, 75

Dixon, Wheeler Winston, 67

Dodd, Anna Bowman, 44

– *The Republic of the Future*, 44 f.

DON'T LOOK BACK, 102

Dorsch, T. S., 18, 32, 62

Dos Passos, John, 279

Doyle, Arthur Conan, 98

DRAGONS: A FANTASY MADE REAL,
siehe THE LAST DRAGON

Dreyfuss, Henry, 291

Duranti, Marco, 290

Dureau, Yona, 75

Dürer, Albrecht, 275 f.

Durst, Uwe, 36

Dutton, Jacqueline, 251

Dyer, Richard, 67

E

Eaton, Ruth, 276

Ebbrecht-Hartmann, Tobias, 110

Eco, Umberto, 312

Ecotopia, siehe Callenbach, Ernest

Eichhorn, Wolfgang, 188

Einstein, Albert, 172

Eisenstein, Sergei, 222

Eitzen, Dirk, 104, 123, 141–144, 152,
169, 288, 354, 357

Elboim-Dror, Rachel, 229

Elias, Norbert, 20, 26

Eliav-Feldon, Miriam, 228–232, 236

Elliott, Robert C., 62

Ellis, Cliff, 286

Ellis, Jack C., 278

Ellsworth, Elizabeth, 145

El-Shall, Maryam, 252

Elsner, Henry, 80 f.

Elter, Andreas, 248

EMPIRE ME – DER STAAT BIN ICH!,
177

Endter, Heike, 68, 76

Engels, Friedrich, 46, 183, 202, 224

– *Die deutsche Ideologie*, 46

– *Die Entwicklung des Sozialismus
von der Utopie zur Wissenschaft*, 46

The Engineers and the Price System,
siehe Veblen, Thorstein

ENTHUSIASMUS – DONBASSYMPHONIE,
siehe ENTUZIAZM (SIMFONIJA
DONBASSA)

Entrückt in die Zukunft, siehe Hertzka,
Theodor

ENTUZIAZM (SIMFONIJA DONBASSA),
222, 247

*Die Entwicklung des Sozialismus von
der Utopie zur Wissenschaft*, siehe
Engels, Friedrich

Enyeart, James, 286

Enzensberger, Christian, 65

EOLOMEA, 181

THE EPCOT FILM, 277, 310 f.,
313–316, 318–321, 323 ff.

EQUILIBRIUM, 48 f.

Erasmus von Rotterdam, 16 f., 19 f.,
66

– *Das Lob der Torheit*, 17

DIE ERDE RUFT, 217

*Erkenntnisse und Probleme, Methoden
und Ergebnisse bei der künstlerischen
Gestaltung sozialistischer
Zukunftsvorstellungen im Film unter
besonderer Berücksichtigung der
Erfahrungen der AG defa-futurum*,
siehe Hellwig, Joachim

ERNESTO «CHE» GUEVARA, DAS BOLIVIANISCHE
TAGEBUCH, 343

ERZÄHLUNGEN AUS DER NEUEN
WELT, 180, 182

Evans, Richard, 90

DER EWIGE JUDE, 146 f., 149

EWIGER WALD, 217 f.

EXIT THROUGH THE GIFT SHOP, 122 f.

F

FAHRENHEIT 451, 69

Fahrenheit 451, siehe Bradbury, Ray

Falkenhayner, Nicole, 95

Farahmadi, Saed, 113

Feldestein, Ariel L., 233 f., 237 f., 240,
242

- Feldman, Seth, 223
The Female Man, *siehe* Russ, Joanna
 Fest, Joachim, 11, 214, 221
 Filarete, 275 f.
 Fischbach, Franck, 46
 Fisher, Jaimey, 181, 183
 Fishman, Robert, 277, 283, 285,
 299–303
 Fiss, Karen, 290, 303
 Fitting, Peter, 51, 71, 73 ff., 77, 214,
 355
 Fjellman, Stephen Michael, 312
 Flaherty, Robert, 101 f.
 Flasch, Kurt, 28
 Fludernik, Monika, 94 f.
 Fohrmann, Jürgen, 16, 35, 37, 67
 Foigny, Gabriel de, 35
 – *Les aventures de Jacques Sadeur*, 35
 FORGOTTEN SILVER, 117 f., 121, 124
 Fotsch, Paul Mason, 305
 Foucault, Michel, 45
 Fourier, Charles, 46, 60
 Frakes, Jonathan, 119
 Frank, Thomas, 59
 Franklin, H. Bruce, 294
 FREAK OUT!, 177
 Freedman, Carl, 31
Freiland, *siehe* Hertzka, Theodor
 Fresco, Jacque, 80 f., 84–90, 162–165,
 167 ff., 171 ff., 199, 274, 309, 315,
 320, 357
 – *The Best that Money Can't Buy*, 84
 – *Designing the Future*, 84
 – *Introduction to Sociocyberneering*, 84
 – *Looking Forward*, 84, 87 f.
 – *The Zeitgeist Movement – Observa-
 tions And Responses*, 85
 Friedberg, Anne, 75
 Friedrich, Hans-Edwin, 30, 183
 Frisch, Max, 343
 Fritzsche, Sonja, 181, 187, 190
 Froben, Johann, 17
 Fromson, James, 253
 Frye, Northrop, 39
 Fuller, Buckminster, 172
 Furlinger, Ernst, 252
 FUTURE BY DESIGN, 84, 164, 172
- G**
 Gabler, Neal, 311
 Gaines, Jane M., 154
Garden Cities of To-morrow, *siehe*
 Howard, Ebenezer
Gargantua, *siehe* Rabelais, François
 GAS! OR IT BECAME NECESSARY TO
 DESTROY THE WORLD IN ORDER TO
 SAVE IT, 74
 GATTACA, 75
 Gavron, Daniel, 241
 GEBT MIR VIER JAHRE ZEIT. DES FÜH-
 RERS KAMPF FÜR VOLK UND REICH,
 220
 Gelber, Natan Michael, 229
 GENET À CHATILA, 343
 Genette, Gérard, 94
 Gennawey, Sam, 311, 317, 322
 Georgakas, Dan, 138
 Gerges, Fawaz A., 250
 Gerlach, Julia, 257
 Gernsback, Hugo, 81
 Getz, Shlomoh, 241
 Geus, Klaus, 22
 Gignoux, Philippe, 267
 Gilles, Peter, 14, 16, 66
 Gillette, Howard, 279, 286 f., 289
 Gilman, Charlotte Perkins, 25, 33
 – *Herland*, 25, 33
 Giocondo, Giovanni, 275
 GLADIATORERNA, *siehe* THE GLADIA-
 TORS
 THE GLADIATORS, 128
 Gladu, Derek, 351
 GLÜCKLICHES VOLK, 217
 Goebbels, Joseph, 146, 155
 Goethe, Johann Wolfgang von,
 157 f., 161
 Goldberg, Marcy, 343
 Goldberg, Michelle, 79 f., 89
 Gözl, Hanna, 111
 Gómez, Fernando, 66
 Gore, Al, 139, 328
 Gore, Jeff, 84
 Gorni, Yosef, 226 ff.

- Gray, John, 29, 47
Green Mars, siehe Robinson, Kim Stanley
 Greenblatt, Stephen, 29
 Greenspan, Alan, 264
 Grierson, John, 100, 147, 196, 354
 Griffith, Richard, 294
 Grisko, Michael, 181
 Groeben, Norbert, 107
 Groys, Boris, 54
 Gruen, Victor, 317
 – *The Heart of our Cities*, 317
 Gruszevska-Blaim, Ludmiła, 41, 43, 76
 LA GUERRE EST FINIE, 69
 Guggenheim, Davis, 139
 Gunnell, John G., 82
 Gunning, Tom, 101
 Gwinn, Nancy, 290
- H**
- Habermas, Jürgen, 59
 Hadly, Elizabeth A., 329
 Hadomi, Leah, 229
 Hagel, Michael Dominik, 25 f., 28 f., 39, 134 f.
 Hagemeister, Michael, 54
 Halachmi, Joseph, 233
 Hall, Peter, 285, 302
 Handy, Henry Jamison («Jam»), 294
 Hanneman, Robert, 241
 A HARD DAY'S NIGHT, 69
Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt, siehe Murakami, Haruki
 Hardy, Liz, 329
 Harlan, Jan, 124
 Harmetz, Aljean, 121
 Harris, Neil, 312
 Harrison, Helen A., 290
 Hartmann, Britta, 122
 Hattendorf, Manfred, 121, 159
 Haydn, Joseph, 239
 HEALTH SERVICES IN THE ISLAMIC STATE, 253, 257, 269
The Heart of our Cities, siehe Gruen, Victor
 Hediger, Vinzenz, 100, 102, 111
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 47
 Heil, Hans-Jürgen, 227
 Heinemann, S., 210
 Heinisch, Klaus J., 14
 Heinlein, Robert A., 269
 – *Starship Troopers*, 269
 Heinrich VIII., 16
 Heiserman, A. R., 62
 Hellmann, Kai-Uwe, 70
 Hellwig, Joachim, 179–187, 189–203, 206, 208–211, 354
 – *Erkenntnisse und Probleme, Methoden und Ergebnisse bei der künstlerischen Gestaltung sozialistischer Zukunftsvorstellungen im Film unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen der AG defa-futurum*, 179
 Hempfer, Klaus W., 11
 Hendrix, Howard V., 348
 Henseler, Daniel, 52
 Hepfer, Karl, 169
 Herfroy-Mischler, Alexandra, 257
Herland, siehe Gilman, Charlotte Perkins
 Herman, David, 226
 Hermand, Jost, 216 f.
 Herrmann, Leo, 234
 Hertzka, Theodor, 59, 224–227
 – *Entrückt in die Zukunft*, 224
 – *Freiland*, 59, 224 ff.
 – *Eine Reise nach Freiland*, 224
 Herzl, Theodor, 59, 223–233, 243, 245 f.
 – *Altneuland*, 226–230, 232 f., 245
 – *Der Judenstaat*, 223, 225 ff., 230, 232, 246
 Hesse, Horst, 210
 Hexter, J. H., 14, 20
 Heyer, Andreas, 11, 14, 68, 214
 Hickethier, Knut, 11, 70
 Hielscher, Eva, 289
 HIGH SCHOOL, 102
 Hight, Craig, 117–122, 126, 128, 132
 Hilton, James, 72
 HIMMELSKIBET, 75

- Hippler, Fritz, 146 f., 149
 Hißnauer, Christian, 95, 101, 104,
 107, 109–112, 117 f., 120 ff., 126 ff.,
 132, 142, 165 f.
 Hitler, Adolf, 153, 155, 214–217, 220,
 222, 277
 Hobbs, Priscilla, 312
 Hoffmann, Kay, 149, 217, 219
 Hohenberger, Eva, 95
 Hohendahl, Peter Uwe, 39
 Holland-Cunz, Barbara, 242
 Holland-Moritz, Renate, 202, 206 f.
 Hollinger, Veronica, 54
 Hollm, Jan, 33, 49
 Hölscher, Lucian, 187
 Honke, Gudrun, 134
 Hopkins, Rob, 329
Horizons, *siehe* Bel Geddes, Norman
 Hornshøj-Møller, Stig, 147
 Houston, Chloë, 53
 Howard, Ebenezer, 277, 283–287,
 298–301, 303 f., 306 ff., 316–319,
 322, 324
 – *Garden Cities of To-morrow*,
 283–286, 317
 THE HUNGER GAMES, 75
 Huxley, Aldous, 33, 40, 45, 54
 – *Brave New World*, 40, 45, 58
 – *Island*, 33
- I**
 ICH BIN EIN STAR – HOLT MICH HIER
 RAUS!, 110, 112
*Ich werde hier sein im Sonnenschein
 und im Schatten*, *siehe* Kracht,
 Christian
 IM LAND DER ADLER UND KREUZE,
 211
 IM STAUB DER STERNE, 181
 IN – INTERNATIONALES JUGENDMA-
 GAZIN 5, 209
 AN INCONVENIENT TRUTH, 139,
 143 f., 152, 328
 INTO ETERNITY, 127
Introduction to Sociocyberneering, *sie-*
he Fresco, Jacque
 Isaacs, Jason, 3
- Isekenmeier, Guido, 62
 THE ISLAMIC POLICE IN THE CITY OF
 SIRT, 253, 257, 269
Island, *siehe* Huxley, Aldous
 Ivanova, Mariana Zaharieva, 180
- J**
 Jackson, Peter, 121
 Jacobs, Steven, 289
 Jacobson, Brian R., 338
 Jacoby, Russell, 229
 Jaffe, Ira, 109
 JAHRE DER ENTSCHEIDUNG, 220
 Jameson, Fredric, 18, 31, 62 f., 75,
 348 f.
 Jaumann, Herbert, 37
 Jauss, Hans Robert, 101
 JEDEN DZIEŃ W NOWEJ HUCIE, *siehe*
 A DAY IN NOWA HUTA
 Jennings, Chris, 60
 LA JETÉE, 51
 JFK, 109, 140 f.
 Johann Valentin Andreae, 28, 62
 Johns, Alessa, 50
 Johnson, Peter, 45
 JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN
 2000, 74
 Jonas, Carsten, 275 f.
 Joseph, Peter, 78 ff., 85 f., 89 ff., 156 f.,
 159–163, 168–172, 265, 267, 356
 – *The Zeitgeist Movement – Observa-*
tions And Responses, 85
 Jowett, Garth S., 154
 JUDGMENT OF THE CREATOR TO
 FIGHT AGAINST THE CRIME OF
 ROBBERY – WILĀYAT NĪNAWĀ, 255,
 257
 Juhasz, Alexandra, 117, 121
 Juncker, Jean-Claude, 334
 Jung, Fernand, 30
- K**
 KAMPF UM DEUTSCHLAND, 182
 Kannapin, Detlef, 181
 Kaplan, Eran, 230, 232
 Kargon, Robert H., 290, 303
 Kasper-Marienberg, Verena, 170

- Kassirer, Alex, 259
 Keagle, James M., 250
 Keeley, Brian L., 169
 Kegler, Karl R., 275, 277, 313
 Keil, Charlie, 282, 289
 Keller, Klaus, 69
 Kennedy, John F., 140
 Kermodé, Mark, *siehe* Isaacs, Jason
 Kershaw, Ian, 216
 Kessler, Frank, 100, 105 f.
 Kessler, Kelly, 67
 Keyes, Kenneth, 84, 88
 – *Looking Forward*, 84, 87 f.
 KIERUNEK – NOWA HUTA!, *siehe* DESTINATION – NOWA HUTA!
 Kihlstedt, Folke T., 291, 293, 307
 King, Geoff, 345
 King, Martin Luther, 161
 King, Noel, 138
 KINGDOM OF HEAVEN, 264 f.
 Kinik, Anthony, 289
 Kinna, Ruth, 35
 Kirsten, Guido, 100
 Kissinger, Henry, 124
 Klauk, Tobias, 94
 Klaus, Elisabeth, 111
 Klein, Arne, 70
 Klein, Christian, 95 ff.
 Klein, Günter, 180 f.
 Klonowska, Barbara, 77
 Klug, Daniel, 111 f., 114–117
 Kluge, Alexander, 67
 Knight, Cher Krause, 312, 319, 324
 Knüpfer, Stefan, 143
 Komsta, Marta, 78
 Konrad, Eva-Maria, 100
 Köppe, Tilmann, 94
 Koschorke, Albrecht, 59, 95
 Koselleck, Reinhart, 35
 Kötzing, Andreas, 180
 Kowalczyk, Andrzej Sławomir, 77
 Kowalski, André, 116
 KOYAANISQATSI, 103
 Kracht, Christian
 – *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, 45
 Kraidy, Marwan M., 271
 Krautz, Alfred, 211
 Krebs, Geri, 351
 Kretschmer, Winfried, 290
Krieg und Frieden, *siehe* Tolstoi, Lew
 Krishnamurti, Jiddu, 156 ff., 170
 Kröber, Günter, 188
 Kroll, Frank-Lothar, 215 f., 218, 222
 Kruft, Hanno-Walter, 276
 Krug, Manfred, 210
 Krüger, Oliver, 54
 Kruschel, Karsten, 181
 K.S.E. – KOMSOMOL SHEF ELEKTRIFIKATSII, 223
 Kubrick, Christiane, 124
 Kubrick, Stanley, 117, 124 f., 200 f.
 Kuhlmann, Hilke, 60
 Kumar, Krishan, 251
 Künzli, Arnold, 46
 Kuon, Peter, 17, 19, 22, 28, 61 f., 64, 76, 136 f.
- L**
- Lahoud, Nelly, 260
Das Lalebuch, 134 f.
 LAND OF PROMISE (1924), 234
 LAND OF PROMISE (1935), 213, 234–247, 253, 270–273, 308, 357
 Landauer, Gustav, 12
 La Rochelle, Réal, 138
 Laßwitz, Kurd, 184
 THE LAST DRAGON, 165 f., 168
 THE LAST EXORCISM, 120
 Laurent, Mélanie, 328 ff., 332 f., 336 ff., 351, 355
 Lauretis, Teresa de, 75
 Lauri, Marco, 252
 Layh, Susanna, 22, 41, 44 f., 48, 50 ff., 65, 69, 223
 L'CHAYIM HADASHIM, *siehe* LAND OF PROMISE (1935)
 LEAVE IT TO ROLL-OH, 295
 Le Corbusier, 277, 299, 301–304, 306 ff., 316 f.
 Lederer, Karin, 70
 Lee, Gentry, 342
 Lee, Jonathan J., 260

- Lee, Robert G., 217
 LeGates, Richard T., 305
 Le Guin, Ursula K., 50 f.
 – *The Dispossessed*, 50
 Leiß, Judith, 45
 Leman, Juda, 234, 236, 247
 Leonardo da Vinci, 172, 275
 Lerner, Jesse, 117, 121
 Leucht, Robert, 25, 34, 36, 45, 59,
 225, 228
 Levine, Neil, 301
 Levitas, Ruth, 12, 29, 46, 50, 62
 Lewis, Tom, 305
 Lezzi, Eva, 245
 LIEBE 2002, 198–204, 206 ff., 210, 273
 Lietaer, Bernard, 157
Life in a Technocracy, *siehe* Loeb, Harold
 LIFE OF THE JEWS OF PALESTINE,
 233 f.
 Ling, Justin, 263
 Lipkin, Steven N., 110 f., 117, 124
 Lippmann, Walter, 147, 306
 Lisarelli, Diane, 336
The Living City, *siehe* Wright,
 Frank Lloyd
 Livnat, Andrea, 232
 Llubera, Rodrigo, 5
Das Lob der Torheit, *siehe* Erasmus
 von Rotterdam
 Löchel, Rolf, 50
 Loeb, Harold, 81 f., 84
 – *Life in a Technocracy*, 81
 Loewy, Raymond, 291
 Logan, George M., 15, 22
 LOGAN'S RUN, 52, 69
 Loiperdinger, Martin, 148, 155
 Long, Jerry M., 253
Looking Backward, *siehe* Bellamy, Edward
Looking Forward, *siehe* Keyes, Kenneth
Looking Further Forward, *siehe* Michaelis, Richard
Looking Within, *siehe* Roberts,
 John W.
- The Lord of the Rings*, *siehe* Tolkien,
 J. R. R.
 Lorentz, Pare, 287 f.
 LOST HORIZON, 72 ff., 76
 Low, Morris, 290, 303
 Lucian, 19
 Lücke, Stephanie, 111
 Luckhurst, Roger, 81, 294
 Lüdemann, Susanne, 59
- M**
- MacDonald, Scott, 128
 MÄDEL IM LANDJAHR, 217
 Maggioni, Monica, 250
 MAGIC HIGHWAY U.S.A., 318
Magic Motorways, *siehe* Bel Geddes,
 Norman
 Magri, Paolo, 250
 Mahlouly, Dounia, 257
 Maletzke, Gerhard, 145
 MAN BITES DOG, 128
Manifest der Kommunistischen Partei,
siehe Marx, Karl
 DER MANN AUS DEM 1. JAHRHUN-
 DERT, *siehe* MUZ Z PRVNÍHO STOLE-
 TÍ
 DER MANN MIT DER KAMERA, *siehe*
 CHELOVEK S KINO-APPARATOM
 Mannheim, Karl, 12, 216, 271
 Mannheim, Steve, 310 f., 317, 322
 Manuel, Frank E., 251
 Manuel, Fritzie Prigohzy, 251
 Marchand, Roland, 293, 306
 Marin, Louis, 312
 Marling, Karal Ann, 312 f.
 THE MARS DREAMERS, 327 f., 339 f.,
 342 f., 345, 348–352, 354
 Martínez, Matías, 95 ff., 105
 Marx, Karl, 20, 46 f., 180, 183, 185,
 188, 202, 224, 229
 – *Die deutsche Ideologie*, 46
 – *Manifest der Kommunistischen Par-
 tei*, 183
 Masroori, Cyrus, 252
 Mastracci, Davide, 263
 THE MATRIX, 69
 MAX FRISCH, JOURNAL I–II, 343

- Mayo, Simon, *siehe* Isaacs, Jason
 THE MAZE RUNNER, 75
 McCants, William, 252, 254, 259
 McCord, William, 22
 McCutcheon, Elizabeth, 17, 21, 64
 McKay, Chris, 339 f., 342, 349
 McLane, Betsy, 278
 McQuillen, Colleen, 54
 Meadows, Roxanne, 80, 85 f., 89,
 162–165, 171 f.
 – *The Zeitgeist Movement – Observations
 And Responses*, 85
 Medley, Marcus, 345
 MEINE KEINE FAMILIE, 177
 Mercier, Louis-Sébastien, 37
 – *L'An 2440*, 37
 Merkel, Angela, 334
 Merzbach, Sven, 70
 METROPOLIS, 69, 73
 Metz, Anneke M., 165–168
 Metz, Christian, 100
 Meyer, Stephan, 41, 48
 Michaelis, Richard, 45
 – *Looking Further Forward*, 45
 Micheels, Kurt A., 342
 THE MIDDLETON FAMILY AT THE
 NEW YORK WORLD'S FAIR, 295
 Miles, George Carpenter, 267
 Milner, Andrew, 31, 51
 Milton, Daniel, 249
 MINORITY REPORT, 69, 75
A Modern Utopia, *siehe* Wells, H. G.
 Mohl, Robert von, 65
 Mol, John de, 112
 Moran, James M., 165
 More, Thomas, *siehe* Morus, Thomas
 Morris, Benny, 245
 Morris, Erroll, 103
 Morris, William, 33, 39, 54, 290, 353
 – *News from Nowhere*, 33, 38 f., 46 f.,
 49, 54, 219, 290, 353
 Morshed, Adnan, 295, 307
 Morson, Gary Saul, 65, 136
 Morus, Thomas, 5, 7, 11, 13–23, 25,
 27 f., 30, 32, 34, 36, 38 f., 41–44, 47,
 49, 52 f., 57 f., 62–70, 74, 76, 82, 87,
 89, 133–136, 152, 184, 194, 216,
 224 f., 227, 230 f., 241 f., 245, 250,
 253, 265, 275, 327, 353, 355
 – *Utopia*, 5, 7, 11, 13–29, 32, 36 f.,
 42 f., 53, 57 f., 62 f., 65 f., 68 f., 71,
 82, 93, 99, 132–137, 152, 169, 194,
 214, 242, 252, 272, 275, 353, 355
 Moylan, Tom, 41, 43, 45, 50 ff., 56,
 337, 349 f.
 Mückenberger, Christiane, 182
 Muehl, Otto, 177
 Müller, André, 68 f., 76
 Müller, Götz, 61
 Mumford, Lewis, 286 f., 289, 296,
 303, 306
 Mundhenke, Florian, 11 f., 95, 97,
 101, 104, 109, 117, 120, 126
 Müntzer, Thomas, 216
 Murakami, Haruki, 45
 – *Hard-boiled Wonderland und das
 Ende der Welt*, 45
 Murphy, Robert P., 163
 MUZ Z PRVNÍHO STOLETÍ, 194
- N**
- Nagel, Alan F., 18
 NANOOK OF THE NORTH, 101 f., 148
 Ndalians, Angela, 294
 Neale, Steve, 13, 67, 145
 Near, Henry, 227
 Nelson, Steve, 324
 Neugebauer-Wölk, Monika, 169
 Neumann, Dietrich, 305
 Neumann, Peter R., 252
 Neumann-Braun, Klaus, 111 f., 114 f.
 Neusüss, Arnhelm, 11, 21, 47, 64
The New World Order, *siehe* Wells,
 H. G.
 New, Peter, 133
 Newman, Alex, 78
 NEWTOPIA, 110, 112 ff., 116 f.
 Nichols, Bill, 99 f., 110, 126, 142,
 147 f., 150, 278, 287 f., 332, 337
 Nickel-Bacon, Irmgard, 107
 Niemann, Julia, 111
 Niemeier, Oscar, 277

- Nineteen Eighty-Four*, *siehe* Orwell, George
 Nitschke, Peter, 30
 ... NO LIES, 119 ff., 123 f.
 Nordau, Max, 231
 Nordstrom, Justin, 45
 NOWA HUTA – LABIRYNT PAMIĘCI, *siehe* NOWA HUTA – THE LABYRINTH OF MEMORY
 NOWA HUTA – THE LABYRINTH OF MEMORY, 78
 Noyes, John Humphrey, 60
 Nunn, Heather, 111
 Nye, David E., 296, 308
- O**
 Obama, Barack, 334
 Odin, Roger, 7, 97, 104–108, 110 f., 118, 121 ff., 131 ff., 136, 138, 141, 154, 160 ff., 177 f., 196, 256
 O'Donnell, Victoria, 154
 Olson, Richard G., 80
 OLYMPIA: FEST DER SCHÖNHEIT, 216
 OLYMPIA: FEST DER VÖLKER, 216
On the Origins of Species, *siehe* Darwin, Charles
The Open Conspiracy, *siehe* Wells, H. G.
 OPÉRATION LUNE, 117, 120, 124
 Orth, Dominik, 70, 95 f., 98 f., 108
 Orth, Michael, 214
 Orwell, George, 40, 45, 54
 – *Nineteen Eighty-Four*, 40, 43 ff., 51, 58
 OTOLITH I, 127
 OTOLITH II, 127
 OTOLITH III, 127
 OUT OF THIS WORLD, 295
 Oved, Yaacov, 227
 Owen, Robert, 46, 60
- P**
 Padua, Pat, 338
 Paget, Derek, 110 f., 117, 124
 Paine, Thomas, 161
 Pak, Chris, 348
 Pappé, Ilan, 245
 PARADISE OR OBLIVION, 84, 173
 PARANORMAL ACTIVITY, 104
 Parrinder, Patrick, 27, 59
 Parsons, Kermit C., 286
 Partington, John S., 38
 Paul, Ron, 80, 266
 Pavsek, Christopher, 67
 Paz, Idit, 227
 Peck, Clemens, 228
 Pelletier, Vincent, 297
 Penley, Constance, 51
 Perkins, John, 161 f.
Perry Rhodan, 186 f.
 Petrić, Vlada, 223
 Pfahl-Traugher, Armin, 79
 Phillips, Vaughan, 256, 258 f.
 PIANOMANIA, 143
 Piercy, Marge, 50 f.
 – *Woman on the Edge of Time*, 50
 Pieslak, Jonatahn, 260
 Pinker, Steven, 5, 47
 THE PLANET, 127
 Plantinga, Carl, 93, 96, 105 f., 109, 147 f., 152, 196, 337
 Platon, 15, 18, 22, 30, 47, 136, 214
 – *Politeia*, 22
 Platthaus, Andreas, 311
 THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS, 278
 P. M., 49, 58
 – *Bolo'bolo*, 49 f., 58
Politeia, *siehe* Platon
 Popper, Karl R., 12, 47, 214, 221
 Posner, Sarah, 80
 Poss, Ingrid, 182
 Prase, Tilo, 182
 Prelinger, Richard, 294 f.
 Price, Bronwen, 32
 PRIMARY, 102
 PROJECT MOON BASE, 84
 PROJECTIONS OF AMERICA (2015), 149
 PROJECTIONS-OF-AMERICA-Reihe, 149, 151, 213, 247, 259, 308
Die Protokolle der Weisen von Zion, 170

PUNISHMENT PARK, 127 ff.

Q

Quintero, Ruben, 62

Quiroga, Vasco de, 66, 133 f.

R

Rabelais, François, 35, 134

– *Gargantua*, 35

Rabhi, Pierre, 331

Rabkin, Eric S., 348

Radkau, Joachim, 187

Radocchia, Samantha, 55

Rand, Ayn, 75

Rapfogel, Jared, 127

Raue, Dieter, 209 f.

Rauscher, Andreas, 70

Red Mars, siehe Robinson, Kim Stanley

Reeves, Carl Nicholas, 154

Eine Reise nach Freiland, siehe Hertzka, Theodor

Reise nach Ikarien, siehe Cabet, Etienne

Renov, Michael, 100

The Republic of the Future, siehe

Dodd, Anna Bowman

Reybrouck, David von, 333

Richter, Anne, 182

Ricœur, Paul, 61

Riefenstahl, Leni, 216

Rifkin, Jeremy, 331

THE RISE OF THE KHILAFAH. RETURN OF THE GOLD DINAR, 256, 259, 263–267, 269, 271 f., 330

Riskin, Robert, 149

Rismal, Nina, 46

Ritter, Claus, 179–187, 189–203, 206, 209

– *Erkenntnisse und Probleme, Methoden und Ergebnisse bei der künstlerischen Gestaltung sozialistischer Zukunftsvorstellungen im Film unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen der AG defa-futurum*, 179

Ritzer, Ivo, 109

Robert, Paul-Julien, 177

Roberts, Adam, 31, 61

Roberts, John W., 45

– *Looking Within*, 45

Robinson, Kim Stanley, 52, 348–351

– *Blue Mars*, 52

– *Green Mars*, 52

– *Red Mars*, 52

Robinson, Mark, 258

Robson, James, 254

Rodiek, Christoph, 36

Roemer, Kenneth M., 36, 132, 137

Rohgalf, Jan, 26, 41, 54, 62, 64

Rolfe, Lionel, 84

ROLLERBALL, 58, 69

Roosevelt, Franklin D., 286, 306

Roscoe, Jane, 110 f., 117–122, 124, 126, 128, 132

Rosenau, Helen, 275 f.

Rosenberg, Alfred, 217

Roser, Max, 5

Ross, Andrew, 82, 324

Rössler, Günter, 203

Der rote Stern, siehe Bogdanov, Aleksandr

Rother, Hans-Jörg, 182, 208

Rouse, William, 314 ff.

Rousseau, Jean-Jacques, 35

Rovner, Adam, 229

Rowe, Colin, 275

Rumsfeld, Donald, 124

Ruppert, Peter, 67, 131, 137

Russ, Joanna

– *The Female Man*, 50

Russell, Raymond, 241

Ruttmann, Walter, 219

Rydell, Robert William, 290 f.

S

Saage, Richard, 11, 13 f., 18 f., 23, 34 f., 51, 55, 63 f., 276

Sagan, Carl, 161

Said, Behnam T., 250, 260

Saint-Simon, Henri de, 46, 82

Salazar, Juan Francisco, 127

Samjatin, Jewgenij, 40, 54

– *Wir*, 40, 44, 58

- Santilli, Ray, 119
 SANTILLI-FILM, 118 f.
 Sargent, Lyman Tower, 12, 38, 40, 43,
 46, 48, 52, 61 f., 75, 214, 251 f.
 Sargisson, Lucy, 29, 50, 216, 252
 Sarrazin, Thilo, 47
 Schaer, Roland, 75
 Scheffel, Michael, 96, 105
 Schenk, Michael, 111
 Schenk, Ralf, 180
 Schetsche, Michael, 78 f.
 Schiaparelli, Giovanni, 347 f.
 Schiavo, Laura Burd, 290
 SCHINDLER'S LIST, 110
 Schink, Alan, 90, 169
 Schlaeger, Jürgen, 25
 Schmidt, Axel, 114
 Schmidtke, Oliver, 17 f., 26 f., 37
 Schmitz-Emans, Monika, 63
 Schoeps, Julis H., 228, 233
 Schölderle, Thomas, 11–14, 16–19,
 21–25, 28, 30, 32, 34 f., 40, 43, 47,
 55 f., 58, 60 ff., 65, 76 f., 90, 95, 97,
 177 f., 213–217, 219, 223, 225, 246,
 256, 270, 272, 332, 351
 Schreiber, Eduard, 211
 Schreier, Margrit, 107
 Schulte Herbrüggen, Hubertus, 26
 Schulze, Peter W., 109
 Schuyler, David, 285 f.
 Schweinitz, Jörg, 12
 Schwonke, Martin, 30
 Scott, Howard, 80–84, 89 f., 173
 Scott, Ian, 149
 THE SECRET GARDEN, 77
 Seeber, Hans Ulrich, 14, 16, 32, 34,
 39, 43 ff., 49, 53, 59, 63–66, 76, 99,
 131, 137, 350, 353
 Seefried, Elke, 187, 190
 Seel, Martin, 62
 Seeßlen, Georg, 30
 Segal, Howard P., 81 f., 290, 311
 Segev, Tom, 245
 Seibt, Ferdinand, 29
 Seidensticker, Tilman, 247
 SELF-ERECTING STRUCTURES, 84
 Seng, Eva-Maria, 275 f.
 Servier, Jean, 54
 Seyferth, Peter, 33, 35, 84, 88
The Shape of Things to Come, *siehe*
 Wells, H. G.
 Shelton, Robert, 72
 Shelton, Ted, 304
 Shiva, Vandana, 331, 334 f.
 Shlaim, Avi, 245
 Shorrocks, Anthony, 5
 Shub, Esfir, 222
 SIGNALE – EIN WELTRAUMABENTEU-
 ER, 181
 Simon, Heinrich, 251 f.
 Simon, Ron, 111
 Simon, Steven, 253
 Skinner, B. F., 25, 58, 60, 89
 – *Walden Two*, 25, 58, 60
 Skinner, Quentin, 15
 Slotkin, Richard, 345
 Slusser, George, 348
 Smith, Roy, 121
 SNOWPIERCER, 58, 69
 SO MACHT MAN KANZLER, 182
 Sobchack, Vivian C., 75, 121
 Soldovieri, Stefan, 181
 Somay, Bülent, 50
 DIE SONNE AUF DIE ERDE HOLEN,
 209
Der Sonnenstaat, *siehe* Campanella,
 Tommaso
 Sontag, Susan, 123
 Sørenssen, Bjørn, 78
 Sorokin, Vladimir, 52
 – *Der Tag des Opritschniks*, 52
 Souriau, Etienne, 94
 SOYLENT GREEN, 69
 Spark, Alasdair, 90
 Spiro, Melford E., 241
 Spruce, Sonny, 346 f., 350
Der Staat, *siehe* Platon
 Stalin, Josef, 214, 222
 STAR TREK, 70 f., 119
 STAR WARS, 211
 Starkulla, Heinz W., 146

Starship Troopers, siehe Heinlein, Robert A.
 Stein, Clarence, 286 f.
 Steiner, Julia, 95
 Steiner, Ralph, 288, 325
 Steinkopff, Volker, 182, 191, 209
 Steinmüller, Karlheinz, 187 f., 191 f.
 Stenersen, Anne, 258
 Stern, Jessica, 253, 256 f.
 Sternberg, Josef von, 151
 Stiblin, Kaspar, 136
 – *Commentariolus de Eudaemonensium Republica*, 136
 Stock, Adam, 60
 Stockinger, Ludwig, 62, 64, 93
 Stollow, Jeremy, 228 f., 231
 Stone, Oliver, 141
 Stoppe, Sebastian, 70 f.
 Stötzer, Werner, 203
 Stout, Frederic, 305
 Straumann, Patrick, 338
 Strauss, Richard, 201
 THE STRUCTURE OF THE KHILAFAH, 259–263, 272 f., 308
 Strugazki, Arkadi, 209
 Strugazki, Boris, 209
 Stückrath, Lutz, 209
 Sudmann, Andreas, 46
 Surtz, Edward, 14
 Suvin, Darko, 31, 41, 61 f.
 Szerlip, B. Alexandra, 293

T

Der Tag des Opritschniks, siehe Sorokin, Vladimir
 EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK, 181
 Taylor, Fredrick W., 80
 Teague, Walter Dorwin, 291
 Telotte, J. P., 294, 315
 THE TERMINATOR, 51
 Theisohn, Philipp, 228
 THEODOR HERZL, DER BANNERTRÄGER DES JÜDISCHEN VOLKES, 243
 THE THIN BLUE LINE, 103
 THINGS TO COME, 71–74, 76, 151
 THIS IS SPINAL TAP, 120

Thon, Jan-Noël, 95
 THX 1138, 52, 69
 Tietgen, Jörn, 67–71, 73 f., 76
The Time Machine, siehe Wells, H. G.
 TITANIC, 109, 138
 TO NEW HORIZONS, 277, 294–297, 304, 307 ff., 324 f.
 Tode, Thomas, 197
 Toderici, Radu, 13, 67, 75
 Tolkien, J. R. R., 98
 – *The Lord of the Rings*, 98
 Tolstoi, Alexei, 348
 Tolstoi, Lew, 97 f.
 – *Krieg und Frieden*, 97 f.
To-morrow: a Peaceful Path to Real Reform, siehe Howard, Ebenezer, *Garden Cities of To-morrow*
 TOMORROWLAND, 75
 Tonry, Michael, 5
 Torner, Evan, 181
 THE TOWN, 151
Triton, siehe Delany, Samuel R.
 TRIUMPH DES WILLENS, 154, 216
 Tröhler, Margrit, 94 f., 104, 108, 119
 Trump, Donald, 97
 Tryster, Hillel, 233 f., 236, 241, 243, 246
 TUESDAY IN NOVEMBER, 149 ff., 154, 220
 TUMANNOST ANDROMEDY, 76
 Turin, Wiktor, 222
 TURKSIB, 223, 247
 Tuttle Ross, Sheryl, 149, 152
 Tzm Lecture Team
 – *The Zeitgeist Movement Defined*, 85

U

Uspenskij, Boris, 20
Utopia, siehe More, Thomas
 UTOPIA, 112
Utopie eines müden Mannes, siehe Borges, Jorge Luis

V

V FOR VENDETTA, 69
 Vaingurt, Julia, 54
 Van Dyke, Willard, 288, 325

- Veblen, Thorstein, 80, 84
 – *The Engineers and the Price System*, 80
 Veilleux-Lepage, Yannick, 248, 250
 Venus Project, 84–89, 91, 152 f., 164, 171 ff.
 THE VENUS PROJECT: THE REDESIGN OF A CULTURE, 84, 88, 172
 Verais, Denis, 194
 VERTIGO, 338
 Vertov, Dziga, 196 f., 222 f.
 Vespucci, Amerigo, 15
 Vickers, Brian, 62
 Vint, Sherryl, 128 f.
 Vitale, Heather Marie, 250
 Voas, David, 170
 THE VOICE, 112
 Voigt, Andreas, 35
 Voßkamp, Wilhelm, 19 f., 22, 25 f., 28, 31, 64, 229
- W**
- Waddell, Nathan, 46
 Wagar, W. Warren, 81
 Waibel, Désirée, 78
Walden Three, siehe Catran, Jack
Walden Two, siehe Skinner, B. F.
 Waldron, Dara, 67
 Walk, Ines, 181
 WALKING WITH DINOSAURS, 165 f., 168, 199
 Wallace, Mike, 312
 Wallasch, Chris, 198, 207
 WALL·E, 69
 Walsh, Richard, 94
 Walter, Michael K., 78 f.
 THE WAR GAME, 125 ff., 129
The War of the Worlds, siehe Wells, H. G.
 Ward, Charlotte, 170
 Ward, Paul, 142
 Warren, Stacy, 324
 WASHINGTON: BEHIND CLOSED DOORS, 111
 Wasson, Haidee, 294
 WATCHTOWER OVER TOMORROW, 151 f.
 Watkins, Peter, 124, 127 f.
 Wauchope, Arthur, 239
 Waugh, Thomas, 138
 Wayne, Mike, 67
 Weber, Hartmut, 41
 Weber, Max, 23
 Wedegärtner, Thomas, 182, 191, 200, 202 f., 209 f.
 Wegner, Philip E., 31
 Weichert, Stephan, 248
 Weidacher, Georg, 97 ff.
 Weik von Mossner, Alexa, 143
 Weiß, Ulrich, 32
 Weiss, Werner, 317
 Weiss, Yfaat, 230
 WELCOME TO THE FUTURE, 84, 172
 Wells, H. G., 37–40, 45, 72, 89 f., 132, 169, 291, 293, 348
 – *A Modern Utopia*, 38, 132
 – *The New World Order*, 90
 – *The Open Conspiracy*, 38
 – *The Shape of Things to Come*, 72, 90
 – *The Time Machine*, 37 f.
 – *The War of the Worlds*, 38, 348
 DIE WELT DER GESPENSTER, 186 f., 195
 Wenger, Christian, 70
 WER DIE ERDE LIEBT, 201
 WER WAR KAFKA?, 343
 Werder, Hans, 54
 Werder, Peter R., 49, 54 f., 62
 WERKSTATT ZUKUNFT I, 198, 203 ff.
 WERKSTATT ZUKUNFT II, 198, 201, 203 f.
 WERKSTATT ZUKUNFT III, 198, 204 f., 209
 Werner, Steffen, 187
 Westfahl, Gary, 345
 WHERE TO INVADE NEXT, 332
 White, Hayden, 53, 94
 Whitehead, Alfred North, 22
 WHY WE FIGHT, 148 f.
 Widmer, Hans, siehe P. M.
 Wiechmann, Gerhard, 181
 Wilkie, Sabine, 217
 Willeke, Stefan, 80 f.

Wilson, N. G., 17
Winstanley, Gerrard, 23, 184
– *The Law of Freedom*, 23, 25, 58, 97
Winston, Brian, 102, 126
Winter, Charlie, 248 ff., 252 f., 255 ff.,
269
Winter, Michael, 36
Winterbauer, Stefan, 116
Wir, *siehe* Samjatin, Jewgenij
WITNESS, 71
Wittenberg, David, 37
Wittertainment, *siehe* Isaacs, Jason
Woiak, Joanne, 46
Wolf, Mark J. P., 165 f., 168
Wolfe, Charles, 278
Wolfe, Elizabeth, 341 f.
Wolfschlag, Claus M., 70
Wolle, Stefan, 187
Woman on the Edge of Time, *siehe* Pier-
cy, Marge
Wood, Andrew, 324
Wooden, Warren W., 17
DAS WORT AUS STEIN, 221, 277
Wright, Frank Lloyd, 277, 299–308,
316, 319
– *The Disappearing City*, 301
– *The Living City*, 301
DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS,
101
Wythoff, Grant, 81

Y
Yoran, Hanan, 18, 20, 26

Young, George M., 54

Z

Zahlmann, Stefan, 205 f.
Zechner, Johannes, 217
Zeissler, Elena, 41, 48
Zeitgeist Movement, 86, 90, 152 f.,
170 f., 173
*The Zeitgeist Movement – Observa-
tions And Responses*, *siehe* Joseph,
Peter
The Zeitgeist Movement Defined, *siehe*
Tzm Lecture Team
ZEITGEIST: ADDENDUM, 78 ff., 85 f.,
88, 90 f., 93, 110, 119, 129, 131,
154–158, 160 ff., 164 f., 167–173,
200, 203, 220, 244, 265 ff., 273, 308,
319, 336, 355 ff.
ZEITGEIST: THE MOVIE, 78 ff., 86, 88,
90, 157 ff., 267
ZEITGEIST: MOVING FORWARD, 86
ZELIG, 119, 123
Zelin, Aaron Y., 248
Ziegler, Reiner, 221
Zilbersheid, Uri, 232, 241
Zimmermann, Patricia Rodden, 138
Zimmermann, Peter, 149, 217, 219 f.
Zirnstein, Chloé, 68 f., 71, 76 f.
Žižek, Slavoj, 62
Zutavern, Julia, 138
Zywietz, Bernd, 254, 258