



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Utopische Dystopie oder dystopische Utopie – Berührungspunkte und Divergenzen gelebter und fiktiver gesellschaftlicher Konstruktionen der Kommune 1 und *The Handmaid's Tale*“

verfasst von / submitted by

Vanessa Sophia Raiger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
Degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Wien, am

Vanessa Sophia Raiger

Danksagung

Größter Dank gebührt Frau Univ-Prof. Dr. Brigitte Marschall, die meine Masterarbeit betreut und begutachtet hat. Für die tatkräftige Unterstützung, die intensiven Auseinandersetzungen mit der vorliegenden Masterarbeit und die konstruktive Kritik, die es mir ermöglicht hat, mich stets weiterzuentwickeln. In einem Jahr, das von persönlichen Krisenmomenten geprägt war, wurde mir dadurch bewusst, dass auch in herausfordernden Zeiten, Positives entstehen kann. Dafür möchte ich mich herzlichst bedanken.

Ebenfalls möchte ich mich bei meinen Freunden und Eltern dafür bedanken, dass sie mich unentwegt positiv bestärkt haben. Besonderer Dank gilt Johannes Gerber, Larissa Wiegele und Lukas Kunze, die mir mit Durchhaltevermögen und Ehrlichkeit geholfen haben immer wieder auf den richtigen Weg zu gelangen. Abschließend möchte ich meiner Mutter für einfach alles danken, und ihr in diesem Sinne diese Arbeit widmen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Theoretische Grundlagen	3
<i>Utopie</i>	3
Entwicklung des Terms	4
Sozialutopie	7
Antike	9
Mittelalter	10
Frühe Neuzeit	12
<i>Utopia</i> und die Freiheit.....	15
<i>Civitas solis</i> und die Ordnung	17
<i>Anti – Utopie</i>	19
IROS-Methode	20
<i>Dystopie</i>	24
Das dystopische Genre	26
Der dystopische IROS-Ansatz	27
<i>Anti-Utopie vs. Dystopie</i>	28
<i>Tabellarische Übersicht</i>	33
Strukturelle Analyse	35
<i>Kommune 1</i>	36
<i>The Handmaid's Tale</i>	39
Synopsis	40
Geschichtlicher Hintergrund	41
<i>Utopische Ordnungsstrukturen in einer Dystopie</i>	42
<i>Die sozialutopischen Fragestellungen</i>	55
<i>Machtverhältnisse</i>	60
Parallelen	60
Differenzen	61
<i>Hierarchien</i>	61
Parallelen	61
Differenzen	62
<i>Ordnungsstrukturen</i>	63
Parallelen	63

Differenzen	64
Inszenatorische Analyse	65
<i>Theatralität – Inszenierung</i>	65
<i>Cultural Performances</i>	70
<i>Analytische Gegenüberstellung</i>	71
The Ceremony – in 3 Phasen	72
Die Trauerfeier in 3 Phasen	81
<i>Interpretationen und Rückschlüsse</i>	86
Conclusio.....	88
Quellen	93
Filmografie	97
Abbildungsverzeichnis.....	97
Anhang.....	98
<i>Abstract</i>	98

Einleitung

Es herrscht kriegsbedingte Ressourcenknappheit, die Menschen sind mit einer Inflation beträchtlichen Ausmaßes konfrontiert. Frauen wird die Entscheidungsfreiheit über ihren eigenen Körper entzogen, was auf ein gesetzliches Verbot von Abtreibungen zurückzuführen ist. Die Welt ist im Umbruch. Das war sie schon oft. Nichtsdestotrotz brechen die Negativschlagzeilen in einem unaufhörlichen Stakkato über uns hinein und schaffen eine von Zukunftsangst geprägte Atmosphäre. In Zeiten wie diesen ist es kaum verwunderlich, dass Assoziationsketten dystopischer Fiktion mit den gegenwärtigen Umständen verknüpft werden. Die Begrifflichkeiten der Utopie und Dystopie scheinen allgegenwärtig. Es handelt sich dabei um zwei Gegenpole, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Auf das Elementarste heruntergebrochen sind es gesellschaftliche Konstrukte, die einerseits einen Idealstaat, andererseits eine diktatorische Staatsform, in der den Menschen die eigenständige Entscheidungs- und Handlungsmacht entzogen wird, beschreiben. Taucht man jedoch tiefer in die Sphären dieser Systeme ein, wird ersichtlich, dass die Weichen zwischen Utopie und Dystopie fließend sind. Um deren Grenzen und Überschneidungspunkte auszuloten, sollen anhand zweier gesellschaftlicher Formationen die Verbindungen und Differenzen analysiert und offengelegt werden.

Gegenstand der vorliegenden Forschungsarbeit ist zum einen die Serie *The Handmaid's Tale*¹, die eine fiktive Dystopie, hinsichtlich der vorherrschenden gesellschaftlichen Strukturen, darstellt. Andererseits die Kommune 1, die aufgrund ihres Lebens- und Gemeinschaftsmodells eine Wirklichkeitskonstruktion errichtete, welche utopische Tendenzen aufweist und somit als oppositäres Beispiel herangezogen wird. Obgleich die unterschiedlichen Ebenen des Materialkorpus sehr komplementärer Natur sind, bieten sie dennoch eine vielversprechende Grundlage aus analytischer Sicht. Dies ist darauf zurückzuführen, dass das Hauptaugenmerk dieser Arbeit sowohl auf den angewandten ästhetischen Strategien beider Systeme als auch den Berührungspunkten einiger Aspekte hinsichtlich der Konstruktionen der gesellschaftlichen Formationen liegt.

Beide Exempel bedienen sich inszenatorischer Mittel und Werkzeuge. Da es sich bei *The Handmaid's Tale* um eine Fernsehserie handelt, steht hierbei die filmästhetische Inszenierung

¹ Miller, B. (Produzent) et al. (2017 – heute). *The Handmaid's Tale* [TV-Serie]. USA/CAN: MGM Television, HULU.

im Vordergrund. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Illustration der Gesellschaftsformen, die sich innerhalb Gileads, wobei es sich um den imaginären Staat der Serie handelt, etabliert haben. Die Kommune 1 hingegen kann aufgrund ihrer tatsächlichen Existenz in der realen Vergangenheit verortet werden². Jedoch bediente sich auch das Wohnkollektiv inszenatorischer Taktiken, da es eine große mediale Präsenz besaß, in der es auf strategische Art und Weise das eigene Lebensmodell der Öffentlichkeit präsentierte.

Resultierend aus dem Ansatz, den die beispielgebenden Gesellschaftsformen bieten, hat sich im Verlauf des Forschungsprozesses folgende Fragestellung herauskristallisiert: Worin liegen die Parallelen und Divergenzen gelebter und fiktiver gesellschaftlicher Konstrukte hinsichtlich ihrer dystopischen und utopischen Merkmale und inwiefern werden diesbezüglich die jeweiligen Inszenierungsformen der vorherrschenden Hierarchien, Ordnungsstrukturen und Machtverhältnisse innerhalb der Systeme in *The Handmaid's Tale* und der Kommune 1 dramaturgisch und ästhetisch verortet und als historisches (Kommune 1) und filmisches (H.M.T.) Narrativ analysiert?

Um der These, dass sowohl in einer Utopie dystopische Züge vorhanden sind als auch eine Dystopie utopische Elemente vorweisen kann, auf den Grund zu gehen, ist diese Forschungsarbeit in drei große Themenblöcke unterteilt. Zu Beginn steht die theoretische Fundierung der terminologischen Definitionen der Utopie und Dystopie im Zentrum. Leitgebend ist dabei Ernst Blochs Gesamtwerk *Das Prinzip Hoffnung*³ aus dem Jahr 1959, das in Frankfurt am Main veröffentlicht wurde. Der zweite Teil umfasst eine strukturelle Analyse der Gesellschaftskonstrukte, die sich sowohl in dem fiktiven Staat Gilead als auch in der real gelebten Kommune 1 etabliert haben. Dabei wird anfänglich ein zusammenfassender Einblick des jeweils utopischen und dystopischen Analysebeispiels geboten, um im Zuge dessen in einem gegenüberstellenden Verfahren die Hierarchien, Ordnungsstrukturen und Machtverhältnisse zu untersuchen. Um eine zielführende Auseinandersetzung zu gewährleisten, werden hierzu zwei unterschiedliche Modelle unter Anwendung stehen. Zum einen handelt es sich dabei um ein 12 Punkte Gesetzes-Modell, legislativer und sozialer Natur, von den Herausgebern Ulrich Arnswald und Hans-Petter Schütt aus dem Buch *Thomas Morus 'Utopia und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie*⁴, von 2010. Zum anderen um eine Zusammenfassung sozialutopischer Fragestellungen, die von Wilfried Korngiebel entwickelt wurden und in dem Sammelband *Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung* 2017 von

² West-Berlin, 1967-1969.

³ Bloch, E., & Bloch, E. (1977). *Das Prinzip Hoffnung*. (12. Auflage). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁴ Arnswald, U., Schütt, H.-P (2010). *Thomas Morus 'Utopia und das Genre der Utopie in*.

Rainer E. Zimmermann publiziert sind. Der abschließende Hauptteil dieser Arbeit ist eine inszenatorische Analyse, bei der die ästhetische Darstellungsweise der beiden Konstruktionen ermittelt wird. Hauptaugenmerk liegt in diesem Themenfeld auf der medialen und öffentlichen Inszenierung sowohl der filmästhetischen als auch theatralen Komponenten dieser fiktiven und realen Gruppierungen. Theoretisch bildet *Inszenierungsgesellschaft: Ein einführendes Handbuch*, erschienen im Jahr 1998 und herausgegeben von Herbert Willem und Martin Jurga, den Unterbau des gesamten Kapitels⁵. Das Szenen- und Bildmaterial wird anhand filmästhetischer Mittel mit der Methode von D. Bordwell und K. Thompson aus *Film Art. An Introduction* untersucht⁶.

In dem finalen Part, der Conclusio, werden die Ergebnisse des Forschungsprozess zusammengetragen, in dem Versuch die eben erläuterte Forschungsfrage zu beantworten.

Zunächst bildet der folgende Block die theoretische utopischen und dystopischen Basis, als Grundlage und Ausgangsposition der vorliegenden Arbeit.

Theoretische Grundlagen

Utopie

Unter der historischen Perspektive betrachtet haben sich die Normen und Wertevorstellungen von Gesellschaften von einem Gedanken, hinsichtlich einer produktiven und friedfertigen Gemeinschaft, zu einem darauf basierenden Modell transformiert, das kontinuierlich in den Metropolen dieser Erde adaptiert wurde. Es bildeten sich Hierarchien, es wurden Strukturen eines ökonomisch ertragreichen Alltags etabliert und auch soziale Verbindungen der Menschen wurden in die Gussform dieser Notionen gefüllt. Ob diese politischen Systeme nun als lebensfördernd oder lebenshemmend interpretiert werden ist nebensächlich.

Fakt ist, dass die Auseinandersetzung mit einer idealen Staatsform bereits zu Zeiten Platos ihren Anfang nahm und von weiteren Philosophen wie beispielsweise Thomas Morus, Rousseau, Kant, Hegel, Ernst Bloch, Karl Popper und Derrida immer wieder aufgegriffen wurde. Und mit der Idee einer klassenlosen Gesellschaft keimt die Utopie auf.

⁵ Willems, H., & Jurga, M. (Hrsg.). (1998). *Inszenierungsgesellschaft: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verl.

⁶ Bordwell, D., Thompson, K. (2013). *Film Art. An Introduction* (10. Aufl.). New York: McGraw-Hill.

Der erste große Block dieser Masterarbeit beschäftigt sich mit der Thematik der Utopie, wie auch einiger Subformationen, und schlussendlich deren Gegenpol, der Dystopie. Im Verlauf dieses Kapitels folgt eine explizite Auseinandersetzung mit den Grundzügen der Utopie, des geschichtlichen Ursprungs als auch verschiedener Formen eben jener. Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Sozialutopie, da sich diese im Forschungsprozess als vielversprechender Ausgangspunkt für die Analyse ergeben hat.

Nachdem ein Überblick der Begrifflichkeiten erläutert wurde, wird spezifisch auf die Anti-Utopie und in Folge dessen, auf die Dystopie eingegangen, um eine theoretisch fundierte Grundlage zu gewährleisten. Wie anfänglich erwähnt wird in diesem Teil der Masterarbeit hauptsächlich auf die Utopieforschung Ernst Blochs Bezug genommen. Entscheidend für diese Auswahl ist, dass ein Großteil der Literatur bezüglich der Utopie zwar unerschöpflich scheint, jedoch in den seltensten Fällen an den Werken des Philosophen vorbeiführt, weswegen sich seine Interpretationen und Schlussfolgerungen für den gesamten Theorieteil als relevant erwiesen haben. Aufgrund dieser Herangehensweise werden die behandelten Werke aus der Perspektive von, und den Überlegungen zu Ernst Bloch betrachtet. Auch Ernst Blochs Sohn, Jan Robert Bloch, widmete sich dem selbigen Forschungsgebiet, wodurch dessen Buch *Utopie: Ortsbestimmung im Nirgendwo: Begriff und Funktion von Gesellschaftsentwürfen*⁷ eine weitere Quelle an Inspirationen und Wissen darstellt. Um jedoch keinen einseitigen Blick auf ein derart breites Spektrum zu bekommen, beziehe ich mich unter anderem auch auf die IROS (The Imaginary Reconstitution of Society) Methode der Professorin Ruth Levitas, publiziert in *Utopia as Method*⁸.

Damit ein besseres Verständnis der gesamten Materie gewährleistet werden kann, wird zunächst auf die hierfür relevantesten theoretischen Aspekte der Utopie eingegangen.

Entwicklung des Terms

Eine Welt die aus den vortrefflichsten Ingredienzien eines Gesellschaftssystems besteht. In der zum Wohle der Bürger*innen Entscheidungen gefällt werden, die es gewährleisten ein friedliches Miteinander aufrecht zu erhalten. In der keine hierarchischen Gesellschaftsschichten existieren und jede Person mit identen Wertvorstellungen durchs Leben geht. Wo Geld keine Rolle spielt und Krieg ein Fremdwort ist. Das ist Utopie. „Als Utopie gilt somit eine

⁷ Bloch, J. R. (1997). *Utopie: Ortsbestimmung im Nirgendwo: Begriff und Funktion von Gesellschaftsentwürfen*. Opladen: Leske Budrich.

⁸ Levitas, R. (2013). *Utopia as method: The imaginary reconstruction of society*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Vorstellung, die als Idee zwar denkbar, aber unmittelbar nicht umzusetzen ist. Sie ist Wunschtraum, Konzept und Vision einer Welt oder einer Zeit, in der eine neue gesellschaftliche, religiöse oder technische Ordnung herrscht“.⁹ So definieren die Autoren Ulrich Arnswald und Hans-Peter Schütt die Grundzüge des utopischen Konzeptes.

Erstmals wurde der Utopiebegriff von dem humanistischen Autor und englischen Staatsmann Thomas Morus im Jahr 1516 verwendet. In dem Werk *De Optimo Rei Publica Statu deque nova insula Utopia Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus* zu deutsch *Von der besten Staatsverfassung und von der neuen Insel Utopia, ein wahrhaft goldenes Büchlein, genauso wohltuend wie heiter*¹⁰ konstruiert er einen fiktiven Idealstaat auf der Insel Utopia.

Auf satirische Weise beschreibt er in einem philosophisch politisierenden Stil, inwiefern sich der Staat Utopia von der vorherrschenden Welt abhebt und wie Staat und Gesellschaft eine exemplarische Symbiose eingehen.

„Morus prägte den Begriff ‚Utopia‘ als das ‚Nirgendwo‘. Der Neologismus *ou-topia*, also ‚Nicht-Ort‘ setzt sich aus den griechischen Wörtern *oú* für nicht und *tópos* für Ort zusammen. Dadurch entsteht in englischer Aussprache eine Homophonie, die auf *ou-topia* (Nichtort) oder auf *eu-topia* (Glücksland) anspielen kann. Utopie meint somit zweierlei: einerseits als *eu-tópos* bzw. als Eutopie den besten und schönsten Ort, andererseits als *oú-tópos*, den ‚Nicht-Ort‘ bzw. das ‚Nirgendwo‘. Morus spielt somit mit der doppelten Bedeutung des Präfixes wobei er darauf abzielt, dass sein *Utopia* in letzter Instanz doch kein Eutopia sein kann“¹¹.

Ab einem gewissen Punkt der Utopieforschung entwickelte Ernst Bloch eine paradigmatische Verschiebung des gebräuchlichen Utopiebegriffs. Es findet eine Modifikation des Terminus statt, in dem das örtliche ‚Nirgend-wo‘ zu einem temporalen ‚Noch-Nicht‘ transformiert wird. Dadurch wird der Utopie eine antizipierende Komponente hinzugefügt. Der Ist-Zustand des gelebten sozialen Systems, das sich dem sinnierenden Subjekt zufolge, in einer frag- und verbesserungswürdigen Kondition befindet, könnte in der Zukunft eine positivistische Alternation durchleben. Die Sporen der ersehnten Imagination einer besseren Welt setzen sich in den zerebralen Hirnregionen des Phantasten fest und lassen Hoffnung aufkeimen.

⁹ Arnswald, Schütt, 2010, S. VII.

¹⁰ More, T., & Jäckel, E. (2021). *Utopia* (G. Ritter, Übers.; Bibliographisch ergänzte Ausgabe [2021]). Stuttgart: Reclam.

¹¹ Arnswald, Schütt, 2010, S. 19

Grundsätzlich dient die Utopie heutzutage als Medium um Kritik an bestehenden Strukturen, Institutionen als auch politischen Prozessen zu üben. Hierbei wird eine fiktionale Alternative erschaffen, um mögliche Besserungen in der Zukunft zu evozieren. Zusammenfassend bricht Elias Norbert den traditionellen Utopiebegriff wie folgt auf dessen Quintessenz herunter:

„Eine Utopie ist ein Phantasiebild einer Gesellschaft, das Lösungsvorschläge für ganz bestimmte ungelöste Probleme der jeweiligen Ursprungsgesellschaft enthält, und zwar Lösungsvorschläge, die entweder anzeigen, welche Änderungen der bestehenden Gesellschaft die Verfasser oder Träger einer solchen Utopie herbeiwünschen oder welche Änderungen sie fürchten und vielleicht manchmal beides zugleich. Man könnte noch einen Schritt weiter gehen. Ich vermute, daß sich alle Utopien als Furcht- oder Wunschgebilde auf akute Konflikte der Ursprungsgesellschaft beziehen. Sie orientieren darüber, welche Konfliktbewältigungen die Utopieträger als erwünscht oder als unerwünscht vor sich sehen“¹².

Im Laufe der Zeit haben sich die verschiedensten Variationen einer Utopie gebildet, was auch den temporalen Gegebenheiten jener Epochen obliegt, in denen die partiellen Suborientierungen entstanden sind. Das Spektrum ist demnach unerschöpflich, jedoch hat sich im Forschungsprozess herauskristallisiert, dass, bezüglich ihrer differenzierten Tendenzen, gerade die Sozialutopie für diese Masterarbeit relevant ist. Vor allem weil ihr auch Subformationen wie beispielsweise der Staats- oder Wirtschaftsutopie zugehörig sind.

Um die Grundierung dieser Utopie auf verständliche Weise festzulegen, ist es unumgänglich einen zusammenfassenden Überblick der divergierenden Strukturen und politisch motivierten Komponenten bereitzustellen. Dies geschieht im folgenden Unterkapitel. Dadurch kann terminologischen Unklarheiten vorgebeugt werden, wodurch die Sinnhaftigkeit des anschließenden Rekurses in die Spätantike des fünften Jahrhunderts, des darauffolgenden Mittelalters, das sich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts erstreckte, und der Frühen Neuzeit, die mit Beginn des 16. Jahrhunderts anbrach, gewährleistet wird. Die historische Entwicklungsgeschichte ist insofern wichtig, da sich in den unterschiedlichen Modifikationen, gerade in diesen Perioden die Wunschträume, Hoffnungen und Ideenreichtümer, hinsichtlich einer idealen Gesellschaft in den Konzepten der damaligen Philosophen manifestiert und transformiert haben.

¹² Elias, N (1982). „Thomas Morus' Staatskritik. Mit Überlegungen zur Bestimmung des Begriffs Utopie“ In: W. Vosskamp (Hrsg.), *Utopieforschung, Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, 3 Bd (1982). S. 101-150. Stuttgart: Metzler, S. 103.

Sozialutopie

Bevor in den weiteren Unterkapiteln intensiv auf zwei der wichtigsten Autoren der Neuzeit eingegangen werden kann, muss im Vorhinein geklärt werden, inwiefern sich die Sozialutopie von den anderen unterscheidet, wodurch sich diese auszeichnet und weshalb sie einen derart bedeutenden Stellenwert in dieser Arbeit einnimmt. In erster Linie beruht die Sozialutopie auf den Traditionen literarischer Überlieferungen gesellschaftlicher Gegebenheiten, die in Form einer narrativen Reise erzählt werden. Dabei handelt es sich um das Genre des Staatsromans. Wichtig ist hierbei, dass in den neuentdeckten Ländern differente Gesellschaftsverfassungen vorherrschend sind, als die, dem*der Entdecker*in bis dato bekannt sind. Durch die strukturelle Auseinandersetzung mit politischen und wirtschaftlichen Umständen, die temporal gesehen in dem Zeitalter des jeweiligen Autors vorherrschen, weisen die Inhalte und Konstruktionen unweigerlich Korrelationen zur Soziologie auf. „Die (partielle) Kongruenz von Soziologie und Utopie ergibt sich aus dem exponierten Kritikerspruch, den diese konkrete Wissenschaft mit dem fiktiven Gesellschaftsentwurf teilt (Levitas 2013: 98f.). Diese Parallele wird dadurch weiter gestärkt, dass es Möglichkeiten der reziproken Einflussnahme gibt“¹³. Die Sozialutopie, wie auch deren Pendant der Anti-Utopie und Dystopie, fungieren als Instrumentarien für eine kritische Auseinandersetzung mit den dominanten politischen Systemen, welche die Gegenwart der jeweiligen Autoren bestimmen aber in die Zukunft weisen sollen.

Fünf Fragen der Sozialutopie

Um die Charakteristika sozialutopischer Entwürfe pointiert zusammenzufassen, entwickelte Wilfried Korngiebel 5 leitgebende Fragestellungen, welche die Differenzierungen innerhalb utopischer Sphären veranschaulichen. Diese wurden anhand Ernst Blochs Textstruktur gebildet, um dessen Leitdifferenz zwischen den unterschiedlichen Formen hervorzuheben¹⁴.

Die erste Fragestellung beschäftigt sich mit der politischen Kategorisierung des jeweiligen Systems. Zentral wird hierbei eruiert, um welche Art der politischen Führung es sich innerhalb der jeweiligen Gesellschaftsstruktur handelt. Sie versucht beispielsweise zu klären, ob sich der Staat unter einer Demokratie oder einem totalitären Regime befindet und inwiefern dieser geleitet wird. Auch die geographische Verortung spielt dabei eine wichtige Rolle. Ob eine

¹³ Stoltenberg, L. M. (2016). „Die imaginäre Neuordnung der Gesellschaft: Literarische Utopien, Anti-Utopien und Dystopien als Elemente einer spekulativen Soziologie“. In: *Soziologiemagazin*, Vol. 9.1 (2016). S. 61-67, S. 64.

¹⁴ Zimmermann, R. (2017). *Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 178.

örtliche Beschränkung, beispielsweise in Morus's Fall eine Insel, gegeben ist, oder ob eine universelle Verbreitung der Regentschaft angestrebt wird¹⁵.

Mit der Zweiten, der ökonomischen Fragestellung, wird intensiv auf die gesellschaftlichen Umstände des utopischen Modells eingegangen. Dabei werden die Besitztümer der Menschen, bezüglich eines Privat- oder Gemeineigentums, beleuchtet. Auch die „hierarchische Arbeitsteilung“ und der Stellenwert des Geldes fallen unter diesen Bereich. Hinsichtlich der Produktionsbasis wird hinterfragt, ob diese unter agrarischer oder industrieller Beschaffenheit stattfindet, welche Relationen die Technik und Natur einnehmen und wie viele Stunden des täglichen Arbeitsbedarfs abgegolten werden müssen¹⁶.

Der dritte Sektor widmet sich der Gender-Frage. In diesem dreht sich alles um die unterschiedlichen Aspekte der geschlechtlichen Diskrepanz zwischen Mann und Frau. Höchste Priorität haben hierbei sowohl die Klärung der Gleichberechtigung als auch die Festlegung des Stellenwertes, den die unterschiedlichen Lebensverhältnisse einnehmen. Diese umfassen zumeist soziale Konstellationen wie Ehe und Familie¹⁷.

Viertens steht auch die praktische Realisierbarkeit im Blick. Dabei wird der Frage auf den Grund gegangen ob dem sozialutopischen Entwurf bereits eine experimentelle Erprobung, im Sinne von „Genossenschaftsprojekten, egalitären Siedlungsgründungen oder politischen Reformen“, vorausgehen¹⁸.

Zu guter Letzt wird auf die Besonderheiten der jeweiligen Sozialutopie eingegangen. Bei dieser Fragestellung wird in den Fokus genommen, inwiefern sich diese voneinander unterscheiden.¹⁹ „Sie [die Sozialutopien] gehorchen einem sozialen Auftrag, einer unterdrückten oder sich erst anbahnenden Tendenz der bevorstehenden gesellschaftlichen Stufe. Dieser Tendenz geben sie Ausdruck, wenn auch mit privater Meinung vermischt, sodann mit dem Traum der besten Verfassung schlechthin. [...] Bei Augustin hat die beginnende Feudalwirtschaft eingewirkt, bei Morus das freie Handelskapital, bei Campanella die absolutistische Manufakturperiode, bei Saint-Simon die neue Industrie“²⁰. Dergleichen fasst Ernst Bloch die Möglichkeiten der differenten Intentionen und Gegebenheiten sozialutopischer Entwürfe zusammen. Wodurch ersichtlich wird, dass die vorherrschenden politischen Systeme signifikanten Einfluss darauf

¹⁵ Vgl., Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 178.

¹⁷ Vgl., Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 178.

¹⁹ Um diese 5 Fragestellungen anhand utopischer Modelle zu erproben, werden im Analyseteil die beiden beispielgebenden Gesellschaftsformationen einer punktuellen Gegenüberstellung dieser Bereiche unterzogen, wodurch die unterschiedlichen Ergebnisse besser visualisiert werden können.

²⁰ Bloch & Bloch, 1977, S. 555-556.

nehmen, unter welchen Vorzeichen die jeweiligen Autoren ihre Utopien errichten. Gerade die Disparität der verschiedenen Standorte der Autoren prägen deren Lektüren ungemein. Die Herkunft und die historische Zeit „[...] beeinflusst den Engländer Morus, den Italiener Campanella ganz entschieden. Morus' Utopie der Freiheit entspricht in ihren nicht-kommunistischen Teilen so der kommenden parlamentarischen Form der englischen Innenpolitik wie Campanellas Utopie der Ordnung der absolutistischen des Kontinents“²¹.

Antike

Lange bevor der Begriff der Utopie seinen Weg in den Duden und somit auch in unseren täglichen Sprachgebrauch fand, manifestierten sich Gedankengänge hinsichtlich einer besseren Welt. Bereits im goldenen Zeitalter der Antike, nachdem der Peloponnesische Krieg, der sich von 431 v. Chr. Bis 404 v. Chr. zog, beendet war, entstanden die Leitmotive, die sich mit der hypothetischen Idee einer höchst funktionellen Gesellschaft auseinandersetzten. Ernst Bloch findet hierzu in der Gesetzgebung des Solon (Teilung des Besitzes), bei den Kynikern (Bedürfnislosigkeit) als auch im Hedonismus (kluge Genussfähigkeit) utopische Elementarteilchen²².

Die wohl folgenreichsten utopischen Werke der Antike stammen jedoch von Platon und beinhalten sowohl die *Politeia*, als auch dessen Spätwerk *Nomoi*²³. Jedoch findet Bloch nur bedingte Teilbereiche der Utopie in Platons Schriften wieder, da sich in der *Politeia* eine hierarchische Ordnung inklusive einer Kastengesellschaft herauslesen lässt. Diese bestehen aus den Bauern/Handwerkern, den Kriegern, und den Philosophen als Regenten. Lediglich letztere Kaste wird dabei als „Gemeinschaft“ angesehen, wodurch die Grundzüge dieser Staatsform negativ konnotiert sind und keinen gleichberechtigten Ausblick auf eine Gemeinschaft innerhalb des Systems bieten. Allerdings stellt er bei seinen Auslegungen eine geradezu paradoxe Rezeptionsgeschichte fest, die ein „produktives Missverständnis“ offenbart:

„[...] das Goldene Zeitalter-Bild, das Platon spartanisch gewendet hatte, wurde nun wieder urkommunistisch erinnert, und so, als wäre Platon, indem er Kommune als das Beste für seine Adelsstände auszeichnete, auch der Führer zu diesem Besten für alle gewesen. So stellte sich am großen Idealisten gleichsam die »Idee« der sozialen Utopie wieder her, als eine ohne Klassen und Stände. An

²¹ Ebd., S. 556.

²² Vgl., Ebd.

²³ Vgl., Zimmermann, 2017.

Ort und Stelle sah Platons bester Staat freilich anders aus; er wunschträumte, im Rahmen Spartas, eher ein mittelalterliches, ja militär-klerikales Kirchenreich als ein sozialistisches Gebilde. Und lange bevor die Freiheit ihren Staatsroman fand, hat Platons »Politeia« Ordnung utopisiert. Eine vollendet spartanische, mit Menschen als Sokkeln, Mauern, Fenster, wobei alle nur dazu frei sind, tragend, schützend, erhellend im Gliedbau zu sein“²⁴.

Demzufolge kann Platons spartanischer Ständestaat im Sinne eines egalitären Zeitalters aufgefasst werden und habe laut Bloch als utopische Inspiration früher sozialistisch-kommunistischer Strömungen gewirkt²⁵.

Weitere nennenswerte Schriften der Antike umfassen die Jambulos und die Stoa. Beispielsweise finden sich in den hellenistischen Schriften „Sonneninsel“ des Jambolus Thematiken, die sich mit der imaginierten Aufhebung von Sklaverei und Kastenwesen, Gemeineigentum und gemeinschaftliche Teilung von Arbeit und Genuss beschäftigen. Bei der philosophischen Schule der Stoa hebt Bloch würdigend das „Wegfallen aller Rangunterschiede, die Ethik der Vernunft, de[n] Universalismus und die Intention auf Weltvollkommenheit“ hervor²⁶. Es zeigt sich somit, dass sich bereits in der Antike der Wunschtraum einer idealen Weltordnung finden lässt, obgleich die Prioritäten zu dieser Zeit noch anders gesetzt wurden.

Mittelalter

Auch im darauffolgenden Mittelalter, das ungefähr zur Mitte des 5. Jahrhunderts begann und sich bis zum Fall Konstantinopels 1453 erstreckte, zeigen sich utopische Tendenzen, hinsichtlich der Literatur dieses Zeitalters. Jedoch herrscht in dieser Ära ein gewisser Paradigmenwechsel, in dem ganz klar die religiösen Komponenten an erste Stelle treten aber im Laufe der Jahrhunderte einer profanen Betrachtung weichen. Ernst Bloch erforscht dabei sowohl das *Alte Testament* als auch das *Neue*, und kommt zu dem Schluss, dass beide Schriften utopisch-symptomatische Aspekte aufweisen. Anders als die antiken Lektüren können sie jedoch nicht in den Bereich der Sozialutopie eingegliedert werden. Der „Exodus“ beispielsweise wird für Bloch zum Modellfall, da in diesem Moses das Volk aus der Knechtschaft Ägyptens führt und es somit aus einer unerträglichen und unterdrückten Gegenwart befreit²⁷. Gerade die Verheißung Jesu „einen neuen Himmel und eine neue Erde“

²⁴ Bloch & Bloch, 1977, S. 566.

²⁵ Vgl., Zimmermann, 2017.

²⁶ Zimmermann, 2017, S. 179.

²⁷ Vgl., Ebd.

schaffen zu wollen sowie das apokalyptische Versprechen des „Reichs“, kündigen im *Neuen Testament* ein *Novum* im *utopischen Futur* an, da sie als „Geist der Gemeinschaft, des Friedens und der Gleichheit unter Menschen“ verstanden werden könne²⁸. Mit Blochs Worten:

“Das Christentum ist nicht nur ein Schrei gegen die Not, es ist ein Schrei gegen den Tod und die Leere und setzt in beide den Menschensohn ein. Aber enthält die Bibel auch keine ausgeführte Sozialutopie, so zeigt sie doch aufs heftigste im Verneinenden wie Bejahenden, auf diesen Exodus und dieses Reich hin. Und wenn die Kundschafter vom Land berichten, wo Milch und Honig fließt, so fehlten weder die Krieger, die es erobern wollten, noch nachher, als das Land kein Kanaan war, die harten und brennenden Träumer, die es immer weiter suchten, in immer aufreizenderen Superlativ setzten, immer näher zu den Menschen führen wollten“²⁹.

In den religiösen Schriften des Alten und Neuen Testaments tritt somit das Wohl der Menschen in den Vordergrund. Es bilden sich Phantasmen, in denen die Sklaverei unterjocht wird und Welten voller Überfluss an Nahrung und ohne Leid entstehen. Dennoch weisen diese keine sozialutopischen Komponenten auf, da die Hoffnung auf Besserung von den außerweltlichen, religiös konnotierten Kräften dargeboten wird, und somit nicht aus der irdischen Handlungsmacht des Menschen resultiert. Parallel dazu entsteht eine Norm aus dem Christlichen Glauben, indem die Kirche vorschreibt, dass schon ihr irdisches Verhalten ausschlaggebend dafür ist, um in ein paradiesisches Umfeld im Jenseits zu gelangen.

Ein weiterer Text des Mittelalters ist die äußerst einflussreiche Schrift *De civitate Dei* von Augustinus de Hippo. Auch wenn das Werk über den Gottesstaat durch die Verheißung einer neuen Erde utopische Züge aufweist, beinhaltet es dennoch laut Bloch eine gewisse Ambivalenz. Dies rührt daher, dass die göttliche Gnade alle Zukunft determiniert und somit dem menschlichen Willen äußerst wenig Raum gelassen wird. Die Einordnung in das sozialutopische Universum wird dadurch fraglich³⁰.

Anders verhält es sich mit der heilgeschichtlichen Lehre des kalabrischen Abtes Joachim di Fiore, welche Bloch zufolge die „folgenreichste Sozialutopie des Mittelalters“ ist³¹. Zwar weisen Fiores Ideologien einige Aspekte der neutestamentarischen *Offenbarung* auf, so wenden sich diese dennoch explizit auf die Zukunft des Evangeliums, wodurch der sozialutopische Charakter gestärkt wird. Nach di Fiore gibt es drei Stufen der Geschichte, wobei sich jede

²⁸ Ebd., S. 180.

²⁹ Bloch & Bloch, 1977, S. 582.

³⁰ Vgl., Zimmermann, 2017.

³¹ Bloch & Bloch, 1977, S. 590.

Einzelne exponentiell steigernd zum Durchbruch des vollkommenen Reichs hinwendet. Dieses sogenannte „Dritte Reich“³² erschien bei dem Abt „im Modus und als Status historischer Zukunft“³³. In seinen Lehren wird eine „societas amicorum“ etabliert, die in Form einer „mystische[n] Demokratie“ sogar Toleranz „gegenüber Juden und Heiden“ aufweist³⁴. Dies führte dazu, dass di Fiores Lehren als „Ketzerchristentum“ und „revolutionär-adventistische Utopie“ angesehen wurde, was dem Zeitgeist und der Denkart dieser Epoche geschuldet ist³⁵. Die Theologie Joachims handelt vor allem von der allumfassenden Liebe und der christlichen Freiheit und sprengt dadurch die Fesseln der Unterdrückung und Zensur. Sie eröffnet einen Ausblick auf eine wünschenswerte Zukunft innerhalb des Evangeliums in der es keine Minoritäten gibt und der Glaube als Basis alles Guten dient. Diese trinitäre heilsgeschichtliche Lehre, die in zweiter Stufe den Sieg über den Anti-Christen beinhaltet, um in letzter Instanz in eben jenes Dritte Reich zu gelangen, wurde in der frühen Neuzeit peu á peu durch „rational konstruierte Denkmodelle des bestmöglichen Staates“ ersetzt³⁶.

Da nun die notwendige Basis der Theorie erklärt wurde, kann nun der Bogen zur wohl wichtigsten Epoche im nächsten Unterkapitel gespannt werden, da in ihr die Geburtsstunde des Begriffs der Utopie verortet wird. Inwiefern sich also dieses Modell des optimalen Staates zusammensetzt und welche Autoren dafür von großer Bedeutung sind wird in den anschließenden Unterkapiteln erläutert.

Frühe Neuzeit

„Im Übergang vom Feudalismus zum Frühkapitalismus, in der Zwischenwelt des Nicht-Mehr der Desintegration und des Noch-Nicht der Antizipation, stellen sich auf allen Lebensgebieten die altneuen Probleme der Antike schärfer. Das Neue der Renaissance beginnt mit der kritisch-entdeckenden Rückwendung zum Alten. Die erstarrte Wirklichkeit der Gegenwart ist die Negation einer möglichen besseren Welt – und die Utopie die Negation dieser Negation“³⁷.

³² Interessant zu erwähnen ist hierbei, dass Ernst Bloch die spätere, völlig umwertende Inbesitznahme des von Joachim geprägten Begriffs *Drittes Reich* durch die Alltagsmythologie des Hitlerfaschismus in seinem Essay *Originalgeschichte des Dritten Reichs* ausführlich kommentierte. (Bloch 1972, S. 291-318) (Zimmermann, 2017).

³³ Bloch & Bloch, 1977, S. 592.

³⁴ Ebd., S. 593.

³⁵ Ebd., S. 597.

³⁶ Zimmermann, 2017, S. 182.

³⁷ Bloch, 1997, S.24.

Die Neuentdeckung der Welt veränderte alles. Die Grenzen der habituellen und individuellen Entfaltungsmöglichkeiten der Menschen wurden gesprengt und offenbarten sowohl innerliche als auch äußerliche Gegebenheiten, die es vermochten Hoffnung aufkeimen zu lassen. „In den politischen Utopien der Renaissance werden die Grundrisse der Entwürfe bestimmter, wird das Gleichheits- und Gerechtigkeitsmotiv der athenischen Vorbilder prinzipieller und drängender“³⁸. Die Antike lebt durch ihre Antizipation des ersehnten Ideals einer klassenlosen Gesellschaft wieder auf, die göttlichen Vorahnungen des kirchlichen Mittelalters treten in den Hintergrund. Anhand Luthers Bibelübersetzung, die 1522 erschien, wurde der breiten Masse der Zugang zum Evangelium ermöglicht, wodurch sowohl der Oberschicht als auch den breiteren Bevölkerungsschichten die Rezeption ermöglicht wurde. Irdische Rationalität wurde durch den Bruch mit der päpstlichen Romkirche, im Sinne einer Reformation, vergesellschaftet³⁹. Selbsterkenntnis, und vor allem Selbstvertrauen „wird für alle Menschen erreichbar, indem sie mit der ‚Freiheit eines Christenmenschen‘ jenseits klerikaler Vormundschaft Gott unmittelbar erreichen können“, und nisteten sich in parasitärer Manier in den Gedankengängen des Einzelnen ein⁴⁰. Durch die Hoffnung entstand Mut das regierende Zepter zu übernehmen und die Courage, die eigene Handlungsmacht walten zu lassen. Es entstand „[...] das Vertrauen in die eigene Fähigkeit, den künftigen Staatsorganismus, das ideale Gemeinwesen *selber* herzustellen. Mit der einsetzenden Befreiung vom fremdbestimmten und begrenzten Weltverständnis, mit der Abkehr vom kirchlichen Dogma und vom engen feudalen Korsett, entsteht ein neuer Menschentypus: das selbstbewußte [sic!] erfolgreiche und universale Individuum, das seine Verhältnisse gestaltet und beherrscht [...]“⁴¹. Dieses Subjekt vermochte es zu eben jener Zeit den sogenannten Staatsroman dem literarischen Universum hinzuzufügen. Dabei handelt es sich um eine schöpferische Gattung in denen erstmals moderne, antizipierende Gedankenspiele in den Text einfließen.

Um im Anschluss ausführlich auf die genannten Werke der Neuzeit eingehen zu können, erfolgt im nächsten Unterkapitel eine theoretische Ausarbeitung der dualistischen Termini von Freiheit und Ordnung.

³⁸ Ebd., S. 24.

³⁹ Vgl., Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 25.

⁴¹ Ebd., S. 24-25.

Freiheit versus Ordnung

Beruhend auf den erwähnten frühneuzeitlichen Utopie Modellen, erstellt Ernst Bloch die paradigmatische Opposition „Freiheitsutopie versus Ordnungsutopie“, bei welchen es sich jeweils um eine Unterkategorie der Sozialutopie handelt. Die Maßgeblichen Unterschiede liegen dabei darin, dass die Freiheitsutopien tendenziell dezentraler und demokratischer Strukturen unterliegen, wohingegen Ordnungsutopien zentralistische und autoritäre Tendenzen aufweisen⁴². Weitere Gegenüberstellungen, die zu einer differenzierenden Orientierung innerhalb der Ordnungs- und Freiheitsutopien genannt werden können, sind beispielsweise oppositäre Verben wie „statisch und dynamisch, regional und kosmopolitisch, egalitär und hierarchisch, weiblich und männlich, kontingent und unbegrenzt, opulent und asketisch, weltlich und messianistisch, dionysisch und apollinisch, religiös und rational, spielerisch und szientistisch, barock und kristallin, pädagogisch und funktional, eintönig und vielfältig, romantisch und sachlich, geschlossen und offen“⁴³. Sie geben die Möglichkeit zu einer Kategorisierung der utopischen Modelle, wobei sie nicht als Klassifikation eben dieser interpretiert werden sollten. Viel mehr werden sie „als Tendenzkunde zur schärferen Konturierung der Antizipationen“ angesehen und gehen auf den sogenannten Kälte- und Wärmestrom⁴⁴, zwischen dem Ernst Bloch im Marxismus unterschied, zurück⁴⁵.

„Nur der Wille Freiheit hat einen Inhalt, der Logos Ordnung hat keinen eigenen Inhalt; mit anderen Worten: das Reich der Freiheit enthält nicht wieder ein Reich, sondern es enthält die Freiheit oder jenes Fürsichsein, zu dem hin einzig organisiert und geordnet wird“⁴⁶.

Die Grenzen zwischen Ordnung und Freiheit sind demnach äußerst dialektischer Natur, sie bedingen einander, „schlagen immer wieder ineinander über“ wodurch eine Situationslosigkeit hergestellt wird.

„Die Freiheit wird durch Ordnung beendet, indem sie sie in einem *gebauten* Raum oder Reich landen läßt, statt daß Freiheit in der Willenszeit endlos weiterläuft. Die Ordnung wiederum findet in der Freiheit ihr Ende, nämlich ihren

⁴² Vgl., Zimmermann, 2017.

⁴³ Bloch, 1997, S. 34.

⁴⁴ Dieses Begriffspaar entwickelte Ernst Bloch im *Antizipierenden Bewusstsein*, welches im zweiten Teil seines Werkes *Das Prinzip Hoffnung* niedergeschrieben ist. Es wird von Wilfred Korngiebel wie folgt zusammengefasst: „Der vom Verstand dominierte *Kältestrom* der gesellschaftlichen Analyse, Formalabstraktion und Kritik muss immer von einem *Wärmestrom* des Enthusiasmus, der ethischen Impulse und der kollektiven Phantasie begleitet werden, um überhaupt massenwirksam eingreifen und ergreifen zu können: das „konkret-antizipierte Ziel regiert den konkreten Weg“, das „*Pathos des Grundziels*“ der alten Utopisten bleibt bedeutsam. (PH 678).“ (Zimmermann, 2017, S. 191).

⁴⁵ Bloch, 1997, S. 34.

⁴⁶ Bloch & Bloch, 1977, S. 620.

einzigsten Inhalt, oder das Eine, was in Ordnung zu sein not tut: den menschlichen Willen, das wesenhafte Selbst und Was dieses Willens. Das weist die Ordnung letztthin auf die Freiheit, auf dieses allerdings einzig Substantielle der Ordnung, sei es Freiheit der unterdrückten Klasse oder schließlich der klassenlos gewordenen Individuen, mit einem aus ihnen entspringenden Kollektiv“⁴⁷.

Diese Opposition von Freiheit und Ordnung entwickelte Bloch aufgrund der ihm vorliegenden Grundsteine der Utopie, die sich sowohl aus der Kunst, der Literatur als auch der Wissenschaft zusammensetzen. Den Werken *Utopia* von Thomas Morus und *Civitas Solis* von Tommaso Campanella. In deren strukturellen Formen der vorherrschenden Machtsysteme finden sich zahlreiche Parallelen zu den beispielgebenden sozialen Konstruktionen der Kommune 1 und *The Handmaid's Tale*, weshalb in den letzten beiden Unterkapitel des Theorieteils zur Utopie, die prägnantesten Komponenten der Staatsromane erläutert werden.

***Utopia* und die Freiheit**

Wie bereits erwähnt etablierte der englische Diplomat Thomas Morus im 16ten Jahrhundert den Begriff der Utopie, sowohl im englischen als auch deutschen Sprachgebrauch. Bei dem auf Latein verfassten Text handelt es sich um einen Reisebericht, der in Form eines Dialogs zwischen Morus selbst und der fiktiven Figur Raphael Hythlodeus aufgebaut ist. Raphael erzählt von der Insel Utopia, die in der Südsee verortet ist, auf der die Menschen unter verhältnismäßig freieren Umständen ihren Lebensweg beschreiten. Ihr Alltag ist von flachen Hierarchien bestimmt, die demokratische Aspekte aufweisen. Es herrscht eine Kollektivwirtschaft und der Arbeitstag beträgt lediglich sechs Stunden, wobei die Bürger*innen zumeist handwerkliche Tätigkeiten ausführen oder als Bauern ihren Soll erfüllen. Es wird eine Ideologie vertreten die von Gleichheit, Toleranz, Epikureismus und Glaubensfreiheit durchzogen ist. Für diese Masterarbeit ist es auch wichtig zu erwähnen, dass die Familien in kommuneartigen Gemeinschaftshäusern zusammenleben. Obgleich all diese Faktoren dazu beitragen, dass die etablierten Gesellschaftsformen auf Utopia größten Teils positiv konnotiert sind, gibt es auch negative Aspekte, die eher dystopische Tendenzen beherbergen. Denn obwohl auf der Insel ein weit liberaleres Wertesystem vertreten ist, werden auch hier Aktionen krimineller Natur mit radikalen Bestrafungen durch die reformierte Justiz verhängen. Diese

⁴⁷ Ebd., S. 620.

reichen von schwerer Sklavenarbeit bis hin zur Todesstrafe. Auch Ernst Bloch stellt bei der Rezeption der Lektüre fest, dass Utopia „keineswegs aus einem Guss“ sei. Vielmehr weist die Erzählstruktur differenzierte narrative oder logische „Bruchstellen“ auf, wobei sich diese kritischen Einschränkungen kaum auf dessen positivistisches Gesamturteil, bezüglich *Utopias*, auswirken⁴⁸.

„Die »Utopia« ist und bleibt, mit allen ihren Schlacken, das erste neuere Gemälde demokratisch-kommunistischer Wunschträume. Im Schoß eben erst beginnender kapitalistischer Kräfte antizipierte sich eine künftige und überkünftige Welt: sowohl die der formalen Demokratie, welche den Kapitalismus entbindet, wie die der materiell-humanen, welche ihn aufhebt. Zum erstenmal [sic!] wurde hier Demokratie im humanen Sinn, im Sinn *öffentlicher Freiheit und Toleranz* mit Kollektivwirtschaft verbunden (als welche allemal leicht von Bürokratischem, ja Klerikalem bedroht ist). Zum Unterschied von den bisher erträumten Kollektivismen des besten Staats ist bei Thomas Morus Freiheit dem Kollektiv eingeschrieben, und echte, materiell-humane Demokratie wird sein Inhalt. Dieser Inhalt macht die »Utopia«, wesentlichen Partien nach, zu einer Art liberalem Gedenk- und Bedenkbuch des Sozialismus und Kommunismus“⁴⁹.

Im Ansinnen einer gerechteren Welt gelang es Morus somit eine Ära philosophischer Phantastereien einzuläuten, die, wenn auch mit der einen oder anderen Unstimmigkeit, eine liberale Gemeinschaft voller Sinnesfreuden und Gleichberechtigung sinniert. Es ist ein fiktives Konstrukt, das einen Ausblick auf eine bessere Zukunft preisgeben soll. Die in den Möglichkeiten zur Besserung der gesellschaftspolitischen Regime keineswegs obsolet sind, und deshalb verworfen werden müssten. Es ist eine Manifestation an Wunschträumen, und darin liegt die Daseinsberechtigung dieser Autarkie, in dem Hoffen auf das *Was wäre, wenn...*⁵⁰

⁴⁸ Bloch & Bloch, 1977, S. 602-603.

⁴⁹ Bloch & Bloch, 1977, S. 603.

⁵⁰ Tatsächlich hat sich im Laufe der Zeit ein weiterer Sub-Typus entwickelt in dem diese ‚Was wäre, wenn...‘ Thematik aufgegriffen und als eigenständige literarische Form dargestellt wird. Dabei handelt es sich um die sogenannte *Uchronie*. Sie ist ein Kofferwort, das sich aus Utopie und Chronus, dem griechischen Wort für Zeit, zusammensetzt. In derartigen Texten wird eine spezifische Alternativwelt errichtet die einer kontrafaktischen Geschichtsschreibung obliegt. Es handelt sich dabei um Möglichkeitsszenarien, die zwar auf historischen Fakten basieren, welche jedoch einer eklatanten Alternation unterzogen wurden. Es sind hypothetische Gedankenspiele, wie die des Schriftstellers Philipp K. Dick der in seinem Roman *The Man in the High Castle* (1962), den zweiten Weltkrieg mit einem differenten Ende versehen hat, und im Zuge dessen eine transformierte Weltordnung erschaffen hat. Uchronien weisen mitunter auch ein Näheverhältnis zu sowohl dem Cyberpunk Genre als auch den nihilistischen Dystopien, welche im weiteren Verlauf noch eingehend erläutert werden, auf.

Obwohl das Staatskonstrukt von Thomas Morus *summa summarum* eine Vielzahl freiheitsutopischer Motive beinhaltet, finden sich dennoch in dem Gedankengut des Schriftstellers dystopische Züge wieder. So wird auch der Alltag der Bevölkerung, die auf der Insel im Nirgendwo lebt, von strengen Regularien bestimmt. Hinsichtlich des legislativen Aufbaus stößt man in dem Buch auf eine Reihe von Vorschriften und Gesetzen, die von strikten Ordnungsstrukturen bestimmt sind. Hierbei wird ersichtlich, dass ein feiner Grat zwischen Utopie und Dystopie herrscht. Die Lesart trägt dabei einen großen Teil zur Interpretation bei, wobei die Grenzen der negativen und positiven Aspekte verschwimmen und somit einer individuellen Auffassung unterliegen.

Um eine übersichtliche Ausarbeitung dieser punktuell gegliederten Vorgaben der Bewohner*innen zu gewährleisten und veranschaulichen zu können, werden diese anhand einer Gegenüberstellung der Regierungsform, die in *The Handmaid's Tale* dominierend ist, und dem Lebensmodell der Kommune 1, im Analyseteile ausgearbeitet.

Doch zunächst widmet sich das folgende Unterkapitel der Ordnungsutopie, die Ernst Bloch aufgrund des Werkes *Civitas solis*⁵¹ benannt und analysiert hat.

***Civitas solis* und die Ordnung**

Fast 100 Jahre nach Thomas Morus *Utopia*, erschien 1623 der Staatsroman *Civitas solis*, zu deutsch ‚Der Sonnenstaat‘, des süditalienischen Dominikanermönches Tommaso Campanella. Ernst Bloch bezeichnet dieses literarische Werk als das „Gegenstück zu Morus“ Freiheitsutopie⁵². Denn anders als bei dem englischen Diplomaten ist das Leben der Bewohner*innen der Sonnenstadt von weitaus strengeren Regularien bestimmt. Der Mensch per se wird entindividualisiert, das Gemeinwohl steht über dem subjektiven Befinden. Die Ordnung und strukturelle Aufstellung des Staates haben oberste Priorität. Es handelt sich somit um einen bürokratischen Zentralstaat, der Bloch zufolge als Schablone des zeitgenössischen Absolutismus Modell stand⁵³. Militärmonarchistisch orientiert sich der Alltag der Menschen streng nach der Uhr, 4 Stunden haben diese an Arbeit zu absolvieren. Es herrscht eine soziale Ordnung, die zwar klassenlos ist, dennoch, von einem politischen Standpunkt aus gesehen, extrem hierarchisch, auf Befehl und Gehorsam, aufgebaut ist⁵⁴. Der Sonnenstaat „[...] stellt

⁵¹ Campanella, T., & Wessely, E. (2012). *Der Sonnenstaat. Idee eines philosophischen Gemeinwesens. Ein poetischer Dialog*. Köln: Anaconda Verlag.

⁵² Bloch & Bloch, 1977, S.607.

⁵³ Vgl., Zimmermann, 2017.

⁵⁴ Vgl., Ebd.

auch in seiner Humanität den äußersten Gegenpol zur Utopie der Freiheit dar. Ordnung ist die Tugend selbst und ihre Versammlung. [...] Glück bleibt auch in dieser harten Utopie *Summum bonum*, doch eben das Glück des Dienens, angeschirrt zu einem Gottesdienst, der – bei völliger Einheit geistlicher und weltlicher Gewalt – dasselbe ist wie Staatsdienst“⁵⁵. Das Subjekt löst sich völlig in dem getakteten Alltag auf. Das Individuum transformiert sich zu einer kollektiven Einheit, die von religiöser und legislativer Hand geführt wird. Es waltet totaler Konformismus, in dem ein Unterton byzantinischer und katholischer Hierarchien mitschwingt, die zu Campanellas Zeiten präsent waren⁵⁶. Die Sozialutopie des Theologen forciert das disponierte Glück der Bevölkerung durch das zentralistische Regiment. „Die durchgehende Verwaltung aller Lebensbezirke schließt jedwede individuelle, jenseits des Staatsinteresses liegende Differenzierung aus – so auch die private Eigentumsbildung⁵⁷. Aufgrund der Abschaffung des Privateigentums kann hierbei eine Verbindung zu Morus aufgezeigt werden, da auch die Bürger*innen Utopias keine Besitztümer außerhalb der Gemeinschaft haben. Daraus gründet, dass die Menschen keiner Ausbeutung zum Opfer fallen können, da auch finanzieller Ertrag in beiderlei utopischen Welten keine Rolle spielt.

Die Intentionen hinter diesen Gemeinsamkeiten könnten jedoch unterschiedlicher nicht sein.

„Bei Morus entspringt dieser vorweggenommene Kommunismus dem verweltlichten Wunschbild nach Gleichheit und Gerechtigkeit im demokratischen Kollektiv, nach Vergesellschaftung des Eigentums, dieser Quelle allen Elends, bei Campanella dem messianistischen Wunschbild nach höchster Verstaatlichung (indem der Staat das vollendete Abbild des Sonnengottes ist) [...] Was in ‚Utopia‘ die Voraussetzung für demokratische Gleichheit ist, wird im ‚Sonnenstaat‘ die Grundlage für eine nach astrologischen Maßgaben geregelte Ordnung. Daher sind im kühlen, theokratischen Pyramidenbau Campanellas die Strukturen unter dem Regiment des allwaltenden Sonnengottes hierarchisch aufgestuft“⁵⁸.

Das staatssozialistische Reich der *Solaria* folgt demnach einer kosmischen Ordnung, in der der Staat zum Non plus Ultra der zweckgetriebenen Nation wird. Das Gegensatzpaar Freiheit und Ordnung fruchtet aus der Sozialutopie, bedingt sich einander, zeigt aber auch die Schwachstellen und unterschiedlichen Strukturen des jeweils anderen auf.

⁵⁵ Bloch & Bloch, 1977, S. 612-613.

⁵⁶ Vgl., Ebd.

⁵⁷ Vgl., Bloch, 1997.

⁵⁸ Bloch, 1997, S. 29.

Die Ordnungsutopie Campanellas ist zwar von strengen Richtlinien durchzogen, kann nichtsdestotrotz den Sozialutopien zugeteilt werden. Wie in den vorangegangenen Darlegungen aufgezeigt, variieren die utopischen Modell stetig und unterliegen einer Vielzahl an Faktoren, die sie zu dem machen, was sie sind: Hoffnungsträger und Ausflüchte aus fragwürdigen sozialen Konstrukten. Auch wenn die Ordnungsutopie als Gegenstück zur Freiheit steht, wird sie dennoch als Utopie verstanden. Im Laufe der Zeit haben sich jedoch wahrhaftige Oppositionen der Utopie im literarischen Raum entfaltet. Wie zu Beginn erwähnt, handelt es sich einerseits um die sogenannte Anti-Utopie andererseits um die Dystopie. Inwiefern sich diese von der Utopie unterscheiden wird in den folgenden Kapiteln offengelegt.

Anti – Utopie

Zur theoretischen Fundierung der Anti-Utopie sei zuallererst gesagt, dass diese Formation ohne der utopischen Grundlage, nicht existieren könnte. Sie gründet auf der selbigen Idee, die hinter einer Utopie steht, zehrt von deren Inhalten, kehrt diese jedoch um. Sie ist ein Element davon, zeitgleich aber auch die Konsequenz der Utopie, indem sie Bruchstellen und Unsicherheiten eben jener offenbart. Die Anti-Utopie kann als Bindeglied zwischen der Utopie und Dystopie gelesen werden. Fälschlicherweise wird sie aufgrund der wörtlichen Nähe zu den anderen Formen inadäquat interpretiert. Sie steht weder als Synonym der Dystopie, noch fällt sie zur Gänze in den Bereich der Utopie. Die Kernaussage der Anti-Utopie steht für sich alleine, auch wenn sie sich aus der Utopie speist. Krishna Kumar definiert in seinem Buch *Utopia and anti-utopia in modern times* den Kern der Anti-Utopie wie folgt: „The anti-utopia is formed by utopia, and feeds parasitically on it. [...] It is utopia that provides the positive content to which anti-utopia makes the negative response. Anti-utopia draws its material from utopia and reassembles it in a manner that denies the affirmation of utopia“⁵⁹. Utopie und Anti-Utopie existieren in einem parallelen Wechselverhältnis, wobei die Anti-Utopie von den Aspekten der Utopie zehrt und auf deren inneren Strukturen basiert, diese jedoch umkehrt. Dieser Gedanke inkludiert, dass sich die Anti-Utopie immer aus einem spezifischen Utopie-Modell gründet. Der Grundgehalt wird dabei extrahiert, um im Zuge dessen die Leerstellen zu überprüfen, die mit zweifelndem Blick bezüglich der Akkuratess rezipiert werden. Aus diesem Vorgang resultierend können schlussendlich etwaige fehlerhafte Komponenten an den Pranger gestellt

⁵⁹ Kumar, K. (1987). *Utopia and anti-utopia in modern times*. Oxford: Blackwell, S. 100.

werden. Oft wird sie auch als Gegenutopie oder „mocking doppelgänger“ bezeichnet. Die Anti-Utopie prüft demnach die Grenzen der Hoffnung auf ein besseres Leben wobei sich die Bedeutung der subjektiven Perspektive herauskristallisiert. Sie ist die negative Antwort auf die positiven Vorstellungen und imaginären Konzepte einer besseren Gesellschaft der Utopie. Durch den Fokus auf die Handlungsmacht des Individuums tritt die Befürchtung des menschlichen Unvermögens in den Vordergrund wodurch das utopische Versprechen auf kollektive Besserung hinterfragt wird⁶⁰. Daraus resultiert, dass die Verwirklichung der utopischen Idee negative Resultate in alptraumhafter Manier nach sich zieht und die ersehnte, gemeinschaftliche Interaktion bedroht wird⁶¹.

Ruth Levitas entwickelte eine Methodik, um die Utopie auf deren Realisierungspotenzial zu prüfen damit „auf der Grundlage eines solchen Utopieverständnisses die soziologische und politische Bedeutung von derartigen Visionen und Wunschbildern aufgezeigt werden kann“⁶². Die Utopie selbst beschreibt dabei eine Methode einer ‚imaginären Neuordnung der Gesellschaft‘, und wird von Levitas als die „IROS“ (Imaginary Reconstitution of Society) Methode, in ihrer Publikation *Utopia as Methode*⁶³, betitelt. Die IROS Methode wird in drei unterschiedliche Modi aufgeschlüsselt welche jeweils unterschiedliche Relationen der Utopie hervorheben und verdeutlichen. Da gerade der erste Modus für diese Arbeit große Signifikanz besitzt, wird im folgenden Unterkapitel die gesamte Methodik kurz skizziert, um danach explizit auf das relevanteste anti-utopische Schema eingehen zu können.

IROS-Methode

Ruth Levitas Modell zur Neuordnung einer imaginären Gesellschaft erweist sich als wesentlich, gerade weil durch sie die unterschiedlichen Utopien und Dystopien von anderen Blickwinkeln aus beleuchtet werden können. Dadurch werden etwaige Argumentationsketten hinsichtlich der real gelebten und fiktiven Gesellschaftsformen, welche im analytischen Teil systematisch unter Betrachtung stehen, in einen weltlichen Kontext gebracht, der sich außerhalb literarischer Genres bewegt.

Die Methode setzt sich aus drei Modi zusammen, wobei es sich um den archäologischen, den architektonischen und den ontologischen Modus handelt. Die drei Modi stehen in einem symbiotischen Verhältnis zueinander. Sie greifen ineinander über, indem sie die Utopie aus

⁶⁰ Stoltenberg, 2016, S. 66.

⁶¹ Vgl., Kumar, 1987.

⁶² Stoltenberg, 2016, S. 64.

⁶³ Levitas, 2013.

unterschiedlichen Winkeln betrachten. Somit entsteht eine Vielzahl an unterschiedlichen Möglichkeiten einer analytischen Auseinandersetzung spekulativer Utopien. Unter Verwendung des IROS-Ansatzes, können interdisziplinäre Verbindungen zu weiteren wissenschaftlichen Feldern, wie zum Beispiel der Soziologie, gezogen werden. Sie fügt der Utopie das Potential einer „kritischen Evaluation von gegenwärtigen sozialen und politischen Missständen“ hinzu, wodurch die Prägnanz der kontextuellen Lesart hervortritt⁶⁴. Die drei Vorgehensweisen können sowohl aufbauend aufeinander als auch separat angewendet werden. Der archäologische Modus überprüft in erster Linie die politischen Diskurse, in denen Ideen einer optimierten strukturellen Gesellschaftsform gesponnen werden. „Diese Diskurse werden in der Utopie zu einem kohärenten Gesamtbild zusammengesetzt, auf dessen Grundlage Kritik geübt werden kann“⁶⁵. Durch seinen begutachtenden Charakter wird dieser Modus folglich synonym zu einem analytischen gesetzt. Im architektonischen Modus, der aus kultureller Rezeptionssicht gängigste, werden alternative Gesellschaftskonstrukte auf den Prüfstand gestellt. Dabei werden die imaginierten Rekonstruktionen sozialer Institutionen beleuchtet und auf ihre holistischen Modelle untersucht. „Konkret lassen sich unter diesem Punkt Fragen nach tatsächlichen gesellschaftlichen Entwicklungspotenzialen unter der Berücksichtigung von ökologischen, politischen, sozialen und ökonomischen Einflüssen subsumieren“⁶⁶. Die architektonische Analyse der Utopie beinhaltet ebenfalls kritische Gesichtspunkte der analytischen Betrachtungsweise. So werden in diesem Modus beispielsweise zusätzlich scheinbar positiv konnotierte Alternativen genauestens begutachtet, damit auch minimale Schwachstellen offengelegt werden können. Der ontologische Modus dient als Basis der beiden Vorgehensweisen, da eine imaginäre Neuordnung der Gesellschaft ohne die Komponente Mensch obsolet wäre. Diese Kategorie konzentriert sich auf die soziologischen Formierungen, wobei in diesem die menschliche Natur im Zentrum steht. Die Crux beginnt bereits bei dem schwammigen Begriff der ‚menschlichen Natur‘, da diese immer mit der kulturellen Einbettung des Subjektes selbst einher geht. Daraus schließt sich, dass durch die Relation zwischen der Soziologie und der Utopie, durch die Addition der menschlichen Gesinnung, das utopische Modell selbst in Frage gestellt wird. „A frequent objection to utopia is that it demands perfection of its inhabitants, which is inconsistent with the necessarily flawed nature of real human beings. As we have seen, this feeds into the claim that utopia is dangerous: attempts to impose it will mean forcing fallible humans into the procrustean bed of an externally imposed

⁶⁴ Stoltenberg, 2016, S. 65.

⁶⁵ Ebd., S. 65.

⁶⁶ Ebd., S. 65.

system, resulting in totalitarian repression and violence”⁶⁷. Dies zeigt auf, dass die Handlungsmacht des Homo Sapiens dazu führt den Schwankungsbereich zwischen Utopie und Dystopie, innerhalb des Systems, anhand folgenreicher Entscheidungen zu retardieren, wodurch die Balance gestört wird, und somit totalitäre Regime entstehen können.⁶⁸ Laut Levitas treten im alltäglichen Leben die ontologischen Merkmale mittels Tagträumereien der Individuen zum Vorschein: „Imagining ourselves otherwise is not an impossible project; we do it all the time. We play routinely with narratives of self that place us in other relationships, with better bodies and more money, in smarter houses, as more effective operators in the world“⁶⁹.

Abschließend fasst Luise Maria Stoltenberg den 3 Phasen Ansatz wie folgt zusammen:

„Die drei Modi verdeutlichen, dass sich die Utopie zeitlich stets in einem Raum zwischen Gegenwart (archäologischer Modus) und naher oder ferner Zukunft (architektonischer Modus) bewegt. Außerdem erfolgt eine permanente Überarbeitung und Neujustierung der Utopie, da sie mit Hilfe [sic!] der Vorstellungskraft ihrer Urheber veränderten Ausgangssituationen und Bedingungen angepasst werden muss (ontologischer Modus). Daraus ergibt sich der dynamische und hochflexible Charakter der Utopie, der vor allem aus der raum-/zeitlichen Verortung zwischen dem gelebten Moment und der imaginierten besseren Welt folgt“⁷⁰.

Da das Fundament der IROS-Methode gelegt wurde, folgt nun ein Rekurs zur Anti-Utopie, deren theoretische Struktur anhand des archäologischen Modus ausführlicher dargelegt werden kann.

Archäologische Modus

Wie bereits erwähnt spielen in diesem Bereich der Methode die politischen Diskurse eine große Rolle. Dabei wird das Bildnis des symbolträchtigen Aushängeschildes einer optimalen Gesellschaft examiniert, das sich sowohl aus den innerpolitischen Programmen als auch deren sozialen und ökonomischen Regularien zusammensetzt. Begrifflich basiert dieses Schema auf der Disziplin der Archäologie, deren Querverbindungen Ruth Levitas wie folgt illustriert: „Archaeology undertakes excavations and reconstructions of both artefacts or cultures, based

⁶⁷ Levitas, 2013, S. 176.

⁶⁸ Dieser Gedanke wird anhand des analytischen Teils dieser Arbeit vertiefend aufgegriffen und durch die institutionelle Regierungsform Gileads veranschaulicht.

⁶⁹ Levitas, R. (2010): „Back to the future: Wells, Sociology, Utopia and Method“. In: *The Sociological Review*, Jg. 58/4 (2010). S. 530-547, S. 544.

⁷⁰ Stoltenberg, 2016, S. 65.

on a mixture of evidence, deduction and imagination, representing as whole something of which only shards and fragments remain. Where images of the good society are buried and denied, they are rendered partial and fragmentary. Utopia as archaeology entails the imaginary reconstitution of the models of the good society underpinning policy, politics and culture, exposing them to scrutiny and critique”⁷¹.

Aufgrund der Tatsache, dass es sich um die Untersuchung einer optimalen Gesellschaft in einer futuristischen Zeitform handelt, in der implizite Abbildungen zukünftiger Studien de facto nicht möglich sind, ist eine lückenlose Deskription der Utopie als Archäologie ausgeschlossen. Dies liegt dem Umstand zugrunde, dass alle Darstellungen der Vergangenheit, gegenwärtiger oder potenziell künftiger Gesellschaften, partiell interpretiert werden müssen. Selbst rezente Utopien besitzen signifikante Leerstellen. Die Relevanz eben jener werden seit dem späten 20ten Jahrhundert anhand dekonstruktiver Methoden, auf theoretischer Ebene, identifiziert und hinterfragt. Die Aufgabe der IROS-Methode besteht im archäologischen Modus darin, diese Leerstellen zu identifizieren, um im Zuge dessen die fehlenden Elemente einfügen zu können, oder zumindest diese Bruchstellen offenzulegen⁷². Hierbei tritt die Importanz der Anti-Utopie zum Vorschein. Grundsätzlich fungiert diese, wie bereits erwähnt, als kritisches Gegenstück der Utopie. Sie speist sich zwar daraus, doch nur unter dem Vorzeichen, die brüchigen Momente der spekulativen besseren Welt sichtbar zu machen. Aus diesem Grund wird diese als weitere Facette gewertet, die zu einer umfassenden Analyse innerhalb der IROS-Methodik nötig ist. Durch die Integration der Anti-Utopie in den archäologischen Ansatz werden die angestrebten Transformationsprozesse der Utopie von mehrerlei Standpunkten aus überprüft und folglich in Frage gestellt.

Im Verlauf dieses Theorieteils wurde der Utopiebegriff aufgrund seiner optimistischen Charakteristika untersucht, wobei sich exponentiell steigend einige pessimistisch konnotierte Subformationen aufzeigen ließen. Wurde zu Beginn von der bestmöglichen Alternativwelt eines gemeinschaftlichen Miteinanders ausgegangen, gestalteten sich die Betrachtungsweisen und Sachverhalte fortlaufend negativer. Von der Utopie, zur Ordnungsutopie bis hin zur Anti-Utopie wurden die Aussichten immer düsterer. Schlussendlich folgt nun das letzte Modell der theoretischen Untermalung. Die Dystopie, die repräsentativste Verneinung der Utopie.

⁷¹ Levitas, 2013, S. 154.

⁷² Vgl., Ebd.

Dystopie

Der Traum einer bestmöglichen Gesellschaft hat sich im dystopischen Genre in einen Albtraum verwandelt. Anders als bei der Utopie, handelt es sich bei der Dystopie um eine weit jüngere literarische Gattung, die sich im Laufe des 19ten Jahrhunderts im Zuge der Industrialisierung etabliert hatte. Einer der ersten Texte in diesem Gattungsfeld war Mary Shelleys Roman *Verney, der letzte Mensch*⁷³, der im Jahr 1826 veröffentlicht wurde und sich mit einer kritischen Auseinandersetzung der vorherrschenden Verhältnisse befasst.

Dystopie gründet sich aus den altgriechischen Worten *Dys*, was synonym mit dem deutschen Begriff für *schlecht* einher geht, und dem Wort *Topos*, das für *Ort* steht. Sinngemäß handelt es sich somit bei einer Dystopie um einen schlechten Ort. Dieser wird ausschließlich anhand eines Zukunftsszenarios veranschaulicht, wodurch der*die Autor*in eine gewisse Distanz, während der Rezeption der Materie, gewährleistet. Die örtliche und zeitliche Abgrenzung zwischen dem ‚Nirgend-wo‘ und dem ‚Noch-nicht‘, die sich, wie veranschaulicht, innerhalb des Utopiebegriffs abgespalten hat, löst sich somit in der Dystopie wieder auf, da in ihr die örtlichen und zeitlichen Parameter von vornherein festgelegt sind. Festzuhalten sei hierbei, dass sich die dystopischen Konstruktionen aus dem speisen, was zu Zeiten ihrer Entstehung bereits Realität ist. Sie spiegeln die gegenwärtigen Missstände, in denen sich die Autor*innen befinden wider. Im Zuge dessen haben sich über die Jahrhunderte hinweg etliche Kennzeichen innerhalb des dystopischen Genres etabliert. Hierbei handelt es sich vor allem um die Privatisierung der Daseinsvorsorge, die ein wiederkehrendes Motiv in Dystopien beschreibt. Diese Privatisierung ist eine in alle Lebensbereiche ausufernde. Sie wird von der öffentlichen Verwaltung evoziert, die auf politischer und behördlicher Ebene agiert und bis hin zu Strafverfolgungen, bei Missachten der etablierten Legislativen, führen kann. Die Bürger*innen sind umgeben von einer staatlichen Propagandamaschinerie, die in alle Lebensbereiche eingreift, wodurch eine mediale Omnipräsenz entsteht. Es herrscht eine allmächtige Staatsgewalt, die zumeist faschistische Charakteristika aufweist, oder anhand totalitärer Regime demonstriert wird. Nicht selten werden Kriege aller Art in den politischen Reigen des narrativen Sub-Plots integriert. Innerhalb des Staates befindet sich ein weit auseinanderklaffendes Klassensystem, in dem die Mittelschicht entweder ausstirbt, oder bereits annihiliert wurde. Die Schere zwischen Arm und Reich wird immer größer. Dabei wird das Subjekt aufgelöst, existiert nur mehr im Kollektiv

⁷³ Shelley, M., et al. (2021). *Der letzte Mensch*. Ditzingen: Reclam.

der Arbeiterklasse, wodurch das Individuum einer Entmenschlichung von den machthabenden Oberhäuptern unterzogen wird.

Ein weiteres repetitives Motiv, das als Kennzeichen der Dystopie gilt, ist, dass die vorherrschende Regierung innerhalb des jeweiligen Systems, deren Konstitutionen und die daraus resultierende Gesellschaftsformen selbst, aus der utopischen Perspektive betrachtet werden. Durch die angeführten Merkmale wird somit ersichtlich, dass Dystopien pauschal gesehen als negative Utopien bezeichnet werden können. In einem essentiellen Faktor jedoch tritt eine Gemeinsamkeit der beiden dissonanten Kategorien zum Vorschein. Beide lechzen nach Veränderung. Veränderung eines Zustands, der gegenwärtig ist, zukünftig aber eine Alternation erfahren soll. Die Beiden artikulieren eine Gesellschaftsvision, doch wo die Utopie das bestmögliche Resultat erträumt, driftet die Dystopie in eine albtraumhafte Erosion des sozialen Wertesystems apokalyptischen Ausmaßes ab. Das kontradiktorische Pendant zehrt von den utopischen Elementen, kehrt diese um und richtet sich simultan, in kritischer Manier, gegen die anti-utopischen Aspekte, die in dem Kanon der Wunschträume eingeflossen sind.

Dystopien sind Utopias ‚evil twin‘ indem die positivistischen Grundzüge modifiziert werden. Charakteristisch steht in ihnen das Narrativ des menschlichen Versagens, autoritärer Repression, katastrophaler Ereignisse und nihilistischer Zukunftsvisionen eingeschrieben⁷⁴.

„[...] [U]topias function chiefly as models which demonstrate a society based upon enhanced friendship and trust, while dystopias alienate individuals from each other, and destroy ‘society’ by undermining institutions of mutual support“⁷⁵. Auch hier finden sich wieder Ähnlichkeitsverhältnisse zwischen Utopie und Dystopie, wobei erstere den Nährboden gibt. Strebt die Utopie nach sozialer Perfektion, so widersetzt sich die Dystopie diesem Idealismus und baut auf dem Recht unglücklich zu sein⁷⁶.

Obgleich diese beiden Gegenpole eine starke Dissonanz aufweisen, bedingen sie dennoch einander. Anhand der räumlichen und temporalen Flexibilität der Ideen zur Konstruktion einer neuen Gesellschaftsform, wird die Rezeption der Inhalte permanent alterniert. Sie changieren wie die zwei Seiten einer Medaille. Simultan gilt dies ebenso für die Anti-Utopie. Alle drei Formationen stehen dadurch in einem wechselseitigen Austausch⁷⁷.

Um ein besseres Verständnis bezüglich der literarischen Komponenten und Subgenres, die sich innerhalb dieser Gattungsform abgespalten haben, zu gewährleisten, folgt nun eine

⁷⁴ Vgl., Stoltenberg, 2016.

⁷⁵ Claeys, G. (2013). „New from Somewhere: Enhanced Sociability and the Composite Definition of Utopia and Dystopia“. In: *History*, Vol.98 (2013). S. 145-173, S. 156.

⁷⁶ Vgl., Stoltenberg, 2016.

⁷⁷ Vgl., Ebd., 2016.

Zusammenfassung eben jener. Dabei wird vor allem auf Thomas Moylans Werk *Scraps of the Untainted Sky*⁷⁸, das im Jahr 2000 veröffentlicht wurde, zurückgegriffen.

Das dystopische Genre

Wie bereits erwähnt handelt es sich bei dem dystopischen Genre um eine relativ junge Hybridform der Utopie. Das soziale Terrain wird auf eine weitaus instabilere und umstrittene Art und Weise, als bei deren utopischen und anti-utopischen Blaupause anzutreffen ist, behandelt. Als literarische Form arbeitet sie zwischen den vorgegebenen historischen Antinomien, wobei sie von den textuellen Qualitäten der beiden anderen ihre Schlüsse zieht. Daraus resultierend verschwimmen die Grenzen der Subgenres, da der typische dystopische Text eine hybride Textualität aufweist, die politisch aufgeladene Thematiken behandelt. Obwohl alle dystopischen Texte eine detaillierte und pessimistische Repräsentation einer denkbar schlechten gesellschaftlichen Alternativwelt bieten, weisen sie dennoch einige assoziierbare utopische Tendenzen auf, da sie im Narrativ einen Hoffnungsschimmer erkennen lassen.

Andere wiederum erscheinen lediglich unter dem Deckmantel des dystopischen Verbündeten der Utopie. Sie behalten alle anti-utopischen Dispositionen bei, in denen die transformativen Möglichkeiten hinsichtlich einer Besserung der gegenwärtigen Verhältnisse ausgeschlossen werden. Wieder andere besitzen eine strategisch doppeldeutige Position, die sich in einem undefinierbaren Punkt des antinomischen Kontinuums befindet⁷⁹.

Demzufolge fruchtet daraus eine narrative Struktur, in der sich ein*e verfremdete*r Protagonist*in gegen das dominante Machtregime auflehnt, wodurch dieser politische und formal flexible Standpunkt des Plots einen erleichterten Zugang erhält und somit plausibler bei der Rezeption erscheint. Exakt aus dieser Kapazität der Erzählweise heraus, wird die Möglichkeit kreierte, Kritik an den sozialen Gegebenheiten zu äußern und eine utopische Erwartungshaltung zu erzeugen. „Paradoxically, dystopias reach toward the cognitively compelling nonnarrative function of Utopia precisely through their facilitation of pleasurable reading experiences derived from conflicts that develop in the discrete elements of plot and characterological action“⁸⁰. Angemerkt sei hierbei, dass die Lesart einer intendierten dystopischen oder utopischen Geschichte immer mit der kulturellen Einbettung der

⁷⁸ Moylan, T. (2019). *Scraps of the Untainted Sky: Science fiction, utopia, dystopia*. Boulder: Routledge.

⁷⁹ Vgl., Moylan, 2019.

⁸⁰ Moylan, 2019, S. 147-148.

Leser*innenschaft einher geht. Durch deren kulturelles Gedächtnis, eigenen ästhetischen Vorstellungen und politischen Denkweisen, ergibt sich ihre Interpretation des Werkes. Somit können utopische Romane, als dystopische interpretiert werden und vice versa. Folglich können konzeptuelle Diskrepanzen entstehen, die von den erzielten Intentionen abdriften. Diese Krux wird sich vor allem im analytischen Teil dieser Arbeit offenbaren.

Um vertiefend eine analytische Rahmung zu erstellen, damit die textuellen Mechanismen und soziopolitischen Potentiale des dystopischen Erzählstrangs studiert werden können, konstruierte Thomas Moylan ein 3 Schritte Verfahren, welches er wie folgt erläutert: „[...] [T]hese are (1) the categorical separation of Utopia as impulse or historical force from its various expressions (as texts, communal societies, or social theories); (2) the formal differentiation of the dystopian from the anti-utopian text; and (3) the political differentiation between dystopian texts that work from a position of utopian pessimism and those that are fully anti-utopian“⁸¹. Durch diese schematische Herangehensweise zeigt sich umso mehr, dass die Grenzen zwischen einer Dystopie und einer Anti-Utopie mit den feinsten Linien gezeichnet sind, wodurch eine intensivere Auseinandersetzung mit den Subgenres der beiden Gattungen unvermeidbar ist.

Doch zunächst folgt ein kurzer Rekurs zur dystopischen Lesart innerhalb der imaginierten Neuordnung der Gesellschaft. Damit kann der Bogen zu einer fiktiven oder gelebten Realität gespannt werden, wodurch im analytischen Teil dieser Arbeit die sozialen Konstruktionen nicht nur auf literarische Weise sondern auch als praktisches Experiment gesehen, beleuchtet werden können.

Der dystopische IROS-Ansatz

Durch die überspitzte, kritische Darstellungsform eines Gesellschaftsentwurfes weist auch die Dystopie Funktionen der spekulativen Soziologie auf, wodurch auch sie nahtlos in Ruth Levitas IROS- Methode übernommen werden kann. Luise Maria Stoltenberg adaptiert die Dystopie in das besagte 3-Phasen Modell und fasst diesen Vorgang pointiert wie folgt zusammen:

„Ihr archäologischer Modus evaluiert nicht nur Konzepte und Vorstellungen einer besseren Gesellschaftsordnung, sondern integriert zusätzlich mögliche negative Potenziale sowie generelle pessimistische Tendenzen und Annahmen. Diese werden im Zuge des architektonischen Modus zu einer umfangreichen

⁸¹ Moylan, 2019, S. 155.

Sozialvision synthetisiert, die sich der Schilderung von Katastrophen und Unheil bedient, um ihre Kritik zu entfalten. Analog zur Utopie und Anti-Utopie errichtet der ontologische Modus das Fundament, auf dem derartige Prozesse vollzogen werden können. Demzufolge übt die Dystopie eine radikale Negativkritik an bestehenden Gesellschaftsverhältnissen und leistet gerade durch diesen Ansatz einen wesentlichen Beitrag für extensive Überlegungen zur imaginären Neuordnung der Gesellschaft“⁸².

Durch die Inklusion der Dystopie in Levitas Ansatz öffnet sich ein analytisches Feld, in dem verschiedene gesellschaftliche Konstruktionen von einem realitätsnahen Standpunkt aus betrachtet werden können, wodurch sich spekulative und negative Tendenzen derartiger gemeinschaftlicher Institutionen eruieren lassen. Es zeigt sich einmal mehr wie eng verflochten die drei Modi der IROS-Methode sind. Innerhalb des Ansatzes herrscht eine permanente Korrelation, aufgrund welcher eine verständliche analytische Betrachtungsweise sowohl utopischer, anti-utopischer als auch dystopischer Verhältnisse innerhalb eines Gesellschaftssystems gewährleistet werden kann. Um dem Folge zu leisten und diese theoretischen Fundamente zu verdeutlichen, werden im analytischen Teil die erläuterten Definitionen anhand der beispielgebenden gesellschaftlichen Formationen, fiktiver und gelebter Natur, im Detail unter Beobachtung gestellt.

Doch zunächst schließt sich ein Kapitel an, in dem die Unterschiede zwischen der Anti-Utopie und der Dystopie analysiert werden, um im weiteren Verlauf eine klare Abgrenzung beider Genres gewährleisten zu können.

Anti-Utopie vs. Dystopie

Beginnend in den 1950er Jahren mit dem Kalten Krieg, der sich geopolitisch in der Nachkriegszeit verstärkte, wurde die literarische Landschaft des 20ten Jahrhunderts, mit einem besonderen Aufschwung in den 70ern, von dystopischen und anti-utopischen Texten geprägt. Derartige Werke wurden vor allem von Schriftsteller*innen wie Aldouse Huxley, George Orwell, Yevgeny Zamaytin über Margret Atwood verfasst, die bis heute einen hohen Stellenwert in der Literatur beziehen und immer wieder als Vorlage für andere Autor*innen oder Filmemacher*innen dienen. Wie bereits erwähnt werden diese beiden Sub-Genres

⁸² Stoltenberg, 2016, S. 69.

fälschlicherweise oftmals als ident wahrgenommen. Um diesen Irrglauben auszumerzen, skizziert Antonis Balasopoulos, in seinem Artikel „Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field“⁸³, die beiden Gattung innerhalb des zugrunde liegenden Feldes in jeweils 5 generische Dividenden. Zuerst widmet er sich den Anti-Utopien deren Quintessenz er wie folgt erläutert: „Taking anti-Utopias as representations which do not restrict themselves to an „internal“ critique of Utopian visions but which move to a rejection of Utopianism from a position allegedly outside it – whether by locating themselves in hybrids of realism, pragmatism and cynicism or by affiliating themselves with „post-Utopian political visions of justice, freedom and democracy [...]“⁸⁴. Auf dieser Definition aufbauend unterteilt er die Anti-Utopie und Dystopie in die folgenden 10 Sub-Kategorien.

Satirische Anti-Utopien

Hierbei werden vorangegangene Arbeiten attackiert und mit deren Traditionen gebrochen, indem sie als theoretisch nicht ausführbare und unrealistische Utopien entlarvt werden. Insofern beziehen sie Kritik bezüglich etwaiger Darstellungen des guten Lebens oder der guten Gesellschaft, um diese folglich zu delegitimieren. Aldous Huxleys *Brave New World*⁸⁵ (1932) ist für diese Kategorie beispielgebend.

Dogmatisch fiktionale Anti-Utopien

In dieser Kategorie werden literarische und fiktionale Texte, in denen utopische Visionen, die auf spezifischen Vorlagen oder gelebter Traditionen basieren, als realisiert geltend gemacht. Jedoch tragen sie katastrophale Effekte innerhalb des beschriebenen Universums mit sich. Anders als bei der vorangegangenen Sub-Form werden nicht die unnützen, unpraktischen oder sinnlosen Erwartungen, die sich in der Utopie entfalten, verhöhnt, sondern sie attackieren das katastrophale Potential eben jener. Der Kern dieser Anti-Utopie besteht darin, dass in dieser Form der Gesellschaft das Möglichkeitsdenken und die Realisation des utopischen Ideals, hinsichtlich einer pazifistischen, geschlechtlich gleichberechtigten Gemeinschaft ohne Ausbeutung der niederen Klassen, zugesprochen wird. Der Angelpunkt ist dabei, dass die Errichtung eines derartigen Systems fatale Folgen für die Menschen nach sich zieht. „The implication is that, contrary to naively Utopian projections and expectations, human society is

⁸³ Balasopoulos, A. (2006). „Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field“. In: *Utopia Project Archive, 2006-2010* (2006). S. 59-67.

⁸⁴ Balasopoulos, 2006, S. 61.

⁸⁵ Huxley, A., Atwood, M., & Bradshaw, D. (2007). *Brave new world*. New York: Vintage.

not an organism that functions optimally without making a number of concessions to its „fallen nature“ (to greed, exploitation, hierarchy, injustice, etc.)“⁸⁶. Sie richtet sich somit vor allem gegen die menschliche Fehlbarkeit, die scheinbar in den Grundfesten unserer DNA verankert ist, und früher oder später zu Tage tritt.

Dogmatisch nicht-fiktionale Anti-Utopien

Mit einem ähnlichen Hauptaugenmerk richtet sich auch diese Kategorie gegen das Vorurteil, die Vektoren der Utopie seien zutiefst fehlerhaft. Da sie auf der theoretischen Konstruktion einer guten Gemeinschaft beruht, die sich aus den Intentionen und Interpretationen der Autor*innen speisen. Hierbei stehen aber keine imaginären Projektionen unter Begutachtung, sondern werden utopische Wunschgedanken als eine bereits existierende, gegenwärtige Tendenz diagnostiziert. Dabei wird nicht die Utopie selbst als Möglichkeit der Perversion als falsch interpretiert, vielmehr kritisiert diese Anti-utopie die grundsätzliche Substanz⁸⁷.

Präventive Anti-Utopien

Diese Form umfasst sowohl fiktionale Texte als auch Sachbücher, die weder eine Negation der utopischen Vorstellungen noch Verfahren katastrophaler Projektionen in der Zukunft beinhalten. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass die existierende Realität bereits eine Utopie beschreibt. In der präventiven Anti-Utopie ist eine kontinuierliche Unzufriedenheit mit den gegenwärtigen Umständen, sowohl implizit als auch explizit, unrechtmäßig, meist sogar gefährlich⁸⁸.

Kritische Anti-Utopien

Unter dieser Rubrik versteht sich eine anti-utopische Haltung gegenüber wissenschaftlichen Texten oder Sachbüchern die sich in den Gefilden der Philosophie, Psychoanalyse und politischen Theorien bewegen. Dabei geht es um Theorien, die sich gegen eine Form des Utopismus richten, die sich nicht mit der Besserungswürdigkeit gegenwärtiger sozialer Ordnungen, oder zukünftiger radikaler Änderungen, beschäftigen. Schriften solcher Art fanden einen dominanten Aufschwung in den 1968ern. Diese politisch links gerichteten Gedanken inkludieren Terminologien oder theoretische Alternativen wie beispielsweise die Heterotopie

⁸⁶ Balasopoulos, 2006, S. 61.

⁸⁷ Vgl., Ebd.

⁸⁸ Vgl., Ebd.

von Michel Foucault, die pure Immanenz von Gilles Deleuze und Félix Guattari, oder Jacques Derridas unmögliche Möglichkeiten⁸⁹.

Dystopien des tragischen Versagens

Diese Sub-Kategorie steht in einem engen Verhältnis mit der vorangegangenen kritischen Anti-Utopie, da auch sie sich vor allem mit den Grundzügen der menschlichen Natur auseinandersetzt. Hauptsächlich handelt es sich bei den dargestellten Sachverhalten eben dieser, um die Fundamente des Seins und des Versagens des Menschen. Diese zeichnen sich in dieser dystopischen Form anhand ideologischer Widersprüchlichkeit, dem vorherrschenden Antagonismus oder gewaltsamer Repression, aus. Ein Charakteristikum dieser Dystopie ist der negativ konnotierte Ausgang eines utopischen Projektes. Lars von Triers *Idioten* (1998) wäre ein derartiges Beispiel, da in diesem Film der Zerfall einer gegenkulturellen Kommune verhandelt wird⁹⁰.

Dystopien autoritärer Unterdrückung

Hierbei handelt es sich um die wohl bekannteste Abspaltung des dystopischen Genres. Bei dieser Kategorie wird der utopische Gedanke lediglich als leere Form konstruiert, ohne jeglichen authentischen und essenziellen Inhalt. Dadurch driftet die Geschichte in suizidale, auto-destruktive Mechanismen ab, in denen das kollektive Glück durch den Einsatz von Staatsterror, Überwachung, eiserner Disziplin und Intoleranz den Bewohner*innen aufgezwungen wird. In derartigen Texten treten vor allem die Verzweiflung und Handlungslosigkeit des individuellen Subjekts in den Vordergrund. Zu diesem Genre zählen Romane der Autor*innen George Orwell mit seinem Werk *1984*⁹¹ (1948) und Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*^{92,93}.

Dystopien katastrophaler Eventualitäten

In diesen Bereich fallen alle Dystopien in denen katastrophaler Content, innerhalb des Science-Fiction Genres, verhandelt wird. Dazu zählen mitunter Alien Invasionen, die Ausbreitung eines Virus, Kollisionen mit Meteoriten, plötzliche biologische Mutationen, etc. Derlei Dystopien haben zwar einen gewissen kritischen Standpunkt hinsichtlich staatlicher Agenden oder der

⁸⁹ Vgl., Ebd.

⁹⁰ Vgl., Ebd.

⁹¹ Orwell, G. (1990). *1984* London: Penguin Books.

⁹² Atwood, M. (1998). *The Handmaid's Tale*. New York: Anchor Books.

⁹³ Vgl., Balasopoulos, 2006.

Dysfunktionalität sozialer Einrichtungen, jedoch werden diese Faktoren nicht als primärer Grund des ausgebrochenen Desasters angesehen⁹⁴.

Nihilistische Dystopien

Die nihilistischen Dystopien gehen Hand in Hand mit dem Cyberpunk Genre der 1980er Jahren, das von Autor*innen wie Philip K. Dick geprägt wurde. In dieser Kategorie werden Welten beschrieben in denen die ‚schmutzige Realität‘ mit diffusen, und oftmals ideologisch inkohärenten Tadel gegen die existente soziale Ordnung kombiniert werden. In ihnen stehen multinationale Konzerne über dem Staat, und technologische Mutationen über der Politik. Dadurch wird eine Bürokratisierung und der Zerfall des gesellschaftlichen Konstruktes evoziert. Ihr Realismus involviert, anders als bei der apokalyptischen und der katastrophalen Dystopie, eine weit emphatischere, dennoch kritische Dimension, da sie sich auf bereits existierende soziale Einrichtungen und Praxen bezieht⁹⁵.

Kritische Dystopien

Hierbei handelt es sich um einen dystopischen Typus, der sich in den 1990er Jahren etablierte. In den Texten dieser Gattung werden Fabeln gesponnen, in denen die technologische, ökologische und sozio-politische Ordnung der Dinge als zum Scheitern verurteilte Konsequenz der gesellschaftlichen Strukturen präsentiert werden. Diese Dystopie ist angereichert mit einer weitaus tristeren Sicht auf die gegenwärtigen Missstände, die anhand einer analytischen Vorgehensweise die gefährlichen Tendenzen der existierenden Welt aufzeigt, wodurch das nihilistische Temperament eben dieser unter zentraler Beobachtung liegt. Wie auch die kritische Anti-Utopie bezeichnet diese Form eine Anomalie, die ihren Gattungsgenossen gegenübersteht und viel eher mit den Traditionen des kritischen Utopismus in Verbindung gebracht werden kann. Der Unterschied zwischen der Utopie und Dystopie liegt dabei weniger in deren grundsätzlicher Substanz, sondern in den Akzenten, die in dem Text gesetzt werden. „[I]n the critical Utopia, faith in Utopian vision prevails, albeit tempered by reflexive skepticism; in the critical dystopia, it is the condemnation of the existent order that takes precedence, but not as something that precludes affirmative investment in the possibility of radical change and a different future“⁹⁶. Obgleich sich diese 10 Sub-Kategorien aufgrund verschiedener Faktoren unterscheiden und voneinander abspalten, können dennoch keine klaren Grenzen zwischen

⁹⁴ Vgl., Ebd.

⁹⁵ Vgl., Ebd.

⁹⁶ Ebd., 2006, S. 66.

ihnen gezogen werden. Keine von ihnen besitzt eine ‚pure‘ Form, die lediglich aus ihrem eigenen Genrebereich zehrt. Vielmehr finden sich in fast allen Formen gattungsübergreifende Interferenzen wieder, die dem gemeinsamen Genrestamm entspringen⁹⁷. Dennoch wird durch die angeführte Aufstellung der 5 anti-utopischen und 5 dystopischen Kategorien der Unterschied zwischen diesen beiden Formen ersichtlicher gemacht. Obgleich sie sich in gewissen Punkten überschneiden und Parallelen aufweisen, stehen sie nichtsdestotrotz für sich alleine und besitzen eigene Kernaussagen, auf welche innerhalb ihres Spektrums Bezug genommen werden kann. Dadurch treten die differenten kritischen Auseinandersetzungen unterschiedlicher Systeme in den Vordergrund, und erfahren einen pointierten Zugang analytischer Praxen.

Da die Divergenzen zwischen der Anti-Utopie und der Dystopie aufgezeigt wurden, folgt im abschließenden Theorieteil eine zusammenfassende Übersicht der, für diese Arbeit, relevantesten Formationen des gesamten theoretischen Korpus.

Tabellarische Übersicht

In der tabellarischen Übersicht werden die wichtigsten Kriterien des theoretischen Grundgerüsts zusammenfassend kategorisiert. Dies soll einen erleichterten Zugang zur Rezeption des folgenden Analyseteils gewährleisten und einen übersichtlicheren Rekurs zu den Utopie- und Dystopie- Typen bieten.

⁹⁷ Vgl., Ebd.

Kriterien	Utopie	Anti-Utopie	Dystopie
Positive Charakteristika	Imagination einer bestmöglichen Gesellschaft	Gründet auf den positiven Komponenten der Utopie	Durch das Aufzeigen potentieller, katastrophaler Tendenzen des gegenwärtigen Systems, entsteht die Möglichkeit einer frühzeitigen Intervention
Negative Charakteristika	Schwer realisierbare, naive Vorstellungen inwiefern sich das System ändern könnte	Tritt dem utopischen Gedanken auf satirische Art gegenüber und kritisiert diesen.	Darstellung einer Welt, die von Unterdrückung und Faschismus durchzogen ist. Ausgang der Geschichte, augenscheinlich ohne positive Auflösung
Ordnungsstrukturen	Mit Fokus auf dem Wohlergehen der Menschen → Ordnungsutopie	Utopische Ordnung mit fatalem Ausgang → Dogmatische Anti-Utopie	Dient zur Repression des Volkes → Dystopie autoritärer Unterdrückung
Hierarchien	Dramaturgisch meist mit Hierarchien verbunden → Sozialutopien	Dramaturgisch meist mit Hierarchien verbunden → satirische, kritische Anti-Utopien	Dramaturgisch meist mit Hierarchien verbunden → nihilistische Dystopien
Machtverhältnisse	Unterliegen im Grundprinzip einer Vermeidung	Ambivalente Natur. Zeigen durch die Kritik an der Utopie, die Charakteristika der Dystopie innerhalb des Systems.	Besitzen omnipräsenten Charakter. Werden den Bürger*innen permanent vor Augen geführt.

Strukturelle Analyse

In der Welt der Utopien und Dystopien kollidieren verschiedene Faktoren und Aspekte des jeweils anderen Gedankengefüge permanent miteinander. Wie Schatten und Licht bedingen sie sich und zehren von den Qualitäten des Gegenübers. Dies geschieht jedoch nicht auf augenscheinlicher Ebene. Die Parallelen überschneiden sich in den dunklen Ecken des imaginierten Universums. Im öffentlichen Licht erscheint die Dystopie als Nemesis der Utopie. Dass es sich dabei um eine zu simpel gefasste Ansicht handelt, wurde durch die Ausarbeitung sowohl der verschiedenen Sub-Typen als auch deren Charakteristika und der Überschneidungsmomente veranschaulicht. Um das theoretische Fundament anhand praktischer Beispiele zu verdeutlichen, wird im analytischen Teil ein fiktives Gesellschaftskonstrukt einem real gelebten gegenübergestellt. Dabei dient das Fiktive, vorerst, als Ikon der Dystopie, das Gelebte steht für die Utopie. Die theoretischen Erkenntnisse sollen bei der Analyse als Werkzeuge sowohl zur Differenzierung als auch zur Kalkulation der auftretenden Gemeinsamkeiten und Brüche der Exempel dienen. Damit eine genaue Vorgehensweise gewährleistet werden kann, wird die Analyse in zwei Teile aufgebrochen, in welchen unterschiedliche Bereiche der Gesellschaftssysteme zentral beleuchtet werden.

Im ersten Teil werden anfänglich die beispielgebenden Gesellschaftsformen, bezüglich ihrer historischen und narrativen Fundamente, erläutert. Wie bereits am Anfang dieser Arbeit erwähnt, handelt es sich dabei um die Kommune 1, die in diesem Szenario für die Utopie steht, und um den fiktiven, totalitären Staat *Gilead* aus *The Handmaid's Tale*, welcher die Dystopie repräsentiert.

Nach der Darlegung der faktischen Grundstrukturen beider Systeme, werden diese anhand verschiedener Modelle und Methoden auf deren utopische und dystopische Merkmale untersucht. Die daraus resultierenden Relationen werden im Zuge dessen dazu verwendet, die vorherrschenden Machtverhältnisse, Hierarchien und Ordnungsstrukturen, die sich innerhalb dieser Gesellschaften in den jeweiligen historischen Kontexten und soziopolitischen Rahmenbedingungen etabliert haben, aufzuzeigen.

Aufbauend auf diesen Ergebnissen widmet sich der zweite Teil der Analyse den inszenatorischen und ästhetischen Mitteln der Kommune 1 und *Gileads*. Diese sollen anhand einer hermeneutischen Bild- und Szenenanalyse eruiert werden. Hierbei wird mediales Bildmaterial der Kommune 1, Szenenausschnitten der Serie *The Handmaid's Tale*

gegenübergestellt, um etwaige Äquivalenzen und Divergenzen hinsichtlich der Inszenierung der gesellschaftlichen Konstruktionen sichtbar zu machen.

Kommune 1

In den 1960er Jahren herrschte auf dem gesamten Planeten eine politische und gesellschaftliche Umbruchstimmung. Die Nachwehen des zweiten Weltkriegs waren noch nicht überwunden, der Kalte Krieg war ausgebrochen und erstickte die Hoffnung eines friedvollen Miteinanders. Die Menschen waren es leid, tatenlos sowohl den inner- und weltpolitischen Machtkämpfen als auch dem Schwinden der Demokratie als stillschweigende Observatoren ins Auge zu blicken, weshalb sich etliche Formationen gründeten, um gegen diese Missstände anzukämpfen. Zahlreiche Studentenbewegungen und außerparlamentarische Oppositionen etablierten sich in fast allen Städten und Ländern dieser Welt. Auch die deutsche Bevölkerung schwamm mit auf dieser Welle der Solidarität. 1962 wurde die *Subversive Aktion* von den Gründungsmitgliedern Dieter Kunzelmann, Frank Böckelmann und Herbert Nagel konstituiert. In den Fahrwassern von „Organisationen“ wie der avantgardistischen Künstlergruppierung *SPUR* und der *Situationistischen Internationalen* (SI) wurde ein Wendepunkt der aktionistischen Handlungsmacht gesetzt und eine Ära des Aufbegehrens eingeläutet. „Es ging den subversiven Aktivisten darum, ihre bürgerliche Existenz - Karriere, Familie, Integration und Sicherheit [...] - hinter sich zu lassen, um zu einer Sabotage der gesellschaftlichen Werte und Normen in der Lage zu sein“⁹⁸.

Die Mitglieder dieser Verbindungen interpretierten sich selbst als Bohème, die der Bourgeoisie entgegentrat. Sie waren Provokateur*innen, die nicht davor zurückscheuten, sich einem Gefecht mit der Justiz auszusetzen. In den Erregungen öffentlichen Ärgernisses, politisch motivierter Happenings und der Verteilung von Flugblättern, trat ihre oppositionelle Haltung gegenüber dem Staat, der Kirche und der allgemein geltenden bürgerlichen Ordnung zum Vorschein. Sie schulten ihr kritisches Auge mit Texten von Karl Marx und beriefen sich auf die Schriften der Frankfurter Schule. Sie versuchten die theoretische Kontemplation eines Theodor Adornos, Max Horkheimers oder Herbert Marcuse in die Praxis zu adaptieren und verliehen diesem Vorhaben Ausdruck mit Parolen wie „Kritik muß [sic!] in Aktion umschlagen“⁹⁹. Ferner rezipierten sie Werke Sigmund Freuds und Wilhelm Reichs, woraus ersichtlich wird, dass sie

⁹⁸ Klimke, M., & Scharloth, J. (Hrsg.). (2007). *1968: Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 107.

⁹⁹ Ebd., 2007, S. 107.

sich hauptsächlich mit Thematiken der Psychoanalyse und des Marxismus auseinandersetzten¹⁰⁰.

Im Laufe der Zeit traten einige Mitglieder der *Subversiven Aktion* regionaler SDS-Verbände bei, wodurch der antiautoritäre Flügel des Sozialistisch Deutschen Studentenbundes gestärkt wurde. 1966 stießen Rudi Dutschke, Dieter Kunzelmann und Ulrich Enzensberger aufeinander und gründeten eine Suborganisation des SDS, die sie nach dem gemeinsam rezipierten Film, *Viva Maria!*, des Regisseurs Louise Malle, benannten. Anders als bei der *Subversiven Aktion*, die ein breitgefächertes Erkenntnisinteresse pflegte und sich nicht auf ein thematisches Feld konkretisierte, verhielt es sich mit der revolutionsromantischen Gruppierung *Viva Maria!*. Innerhalb dieser Organisation wurde der Fokus auf antiimperialistische Themenkomplexe gerichtet. Sie sympathisierten mit dem Gedankengut Che Guevaras und nahmen eine offenkundige Position gegen den Vietnamkrieg ein¹⁰¹.

Mit Gründung der *Viva Maria!* spitzte sich zeitgleich die Lage innerhalb der *Subversiven Aktion* deutlich zu. Die diskrepanten Wertevorstellungen und Ansichten der Mitglieder nahmen überhand, woraufhin Rudi Dutschke gänzlich aus der Vereinigung ausgeschlossen wurde. Er und Dieter Kunzelmann können als zentrale Akteure der Etablierung einer neuen, subversiv-revolutionären Mikrozelle angesehen werden. Ihrer Ansicht nach waren die bis dato initiierten Verbindungen unzulänglich. „Trotz der zahlreichen Wechsel der Organisationsformen ging es immer wieder um dasselbe: Die Kritik an der Kulturindustrie und der politische Aktionismus sollten zu einer grundlegenden Veränderung der Einstellungen und Verhaltensweisen führen und ein revolutionäres Potential entfalten“¹⁰². Es ist dieser Wille nach Realisierung des ‚revolutionären Potentials‘, der 1966 immer konkreter wurde und den Weg zur Gründung der Kommune 1 ebnete.

Von der Idee zur Umsetzung sollte es noch ein weiteres Jahr dauern. Obgleich die Kommunard*innen am 19.02.1967 in die gemeinsame Wohnung einzogen, geht der 01.01.1967 in die Annalen der Gründungsgeschichte ein. Ulrich Enzensberger, ein tatkräftiges Mitglied der ersten Stunde, beschreibt in seinem autobiographischen Werk *Die Jahre der Kommune I. Berlin 1967- 1969* die Intentionen der Gemeinschaft wie folgt:

„Wir wollten mit der Revolution bei uns selbst beginnen. Wir wollten uns selbst, das bürgerliche Individuum revolutionieren, wir wollten nicht Apparatschiks werden, vertrottelte Seminar marxisten im Ohrenbackensessel mit

¹⁰⁰ Vgl., Ebd.

¹⁰¹ Vgl., Ebd.

¹⁰² Reichardt, S. (2014). *Authentizität und Gemeinschaft: Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*. Berlin: Suhrkamp, S. 108.

Professorenbüchlein, Ehefrau, Enkeln und Pantoffeln, Tote auf Urlaub, Hosentaschenstrategen, ausgelaugte Politikader oder uns als vertrocknete Verbands- oder Parteifunktionäre im ewigen Karussell der Lohn- und Diskussionsrunden im Kreise drehen“¹⁰³.

Die Gemeinschaft suchte einen Ausweg aus dem präfixierten Alltagstrott, aus den spießbürgerlich vorgegeben Familienstrukturen, doch vor allem stand ein aktiver Tatendrang gegen das politische System ganz oben auf der Agenda der Kommunard*innen.

Was mit einem antiautoritären Wohnexperiment begonnen hatte, entwickelte sich rasch zu einer Gegenbewegung der vorherrschenden Gesellschaftsformen. Sie adaptierten die erwähnten links-intellektuellen Theorien in ihre strategischen Vorhaben und setzten sie durch ihre politisch-subversiv motivierten Aktionen in die Praxis um. Ziel war es, ein „revolutionäres Protestmilieu“ zu schaffen, indem sie ein neuartiges Wohn- und Arbeitsmodell etablierten¹⁰⁴.

Durch ihre unentwegten Maßnahmen, wie beispielsweise dem Pudding-Attentat, entwickelte das Wohnkollektiv eine große mediale Präsenz, der sie sich bewusst bediente, um ihre Idee eines funktionierenden Lebens- und Wohnmodells der Öffentlichkeit zu präsentieren. Anhand des erweckten medialen Interesses konnte sich die K1 als „Provokationselite“ einen Namen im öffentlichen Raum machen, die durch spektakuläre Happenings und der Verteilung von Flugblättern große Aufmerksamkeit auf sich zogen. Daraus resultierte ein reges Interesse der Menschen, was dazu führte, dass zahlreiche neue Mitglieder dem Projekt beitraten¹⁰⁵.

Diese, in einem binären System gedachte, Lebensgemeinschaft, in der Frauen, Männer und Kinder in einer ebenbürtigen Konstellation koexistieren sollten, kann als sozialutopisches Experiment interpretiert werden. Dies geht vor allem aus dem vierseitigen Artikel „Notizen zur Gründung revolutionärer Kommunen in den Metropolen“, der 1966 von Dieter Kunzelmann veröffentlicht wurde, hervor. Bei Kunzelmanns Artikel handelt es sich zwar nicht um ein Gründungsmanifest das zur Bestimmung etwaiger Regularien diene, kann dennoch als programmatische Schrift aufgefasst werden. Niedergeschrieben wurde der Grundriss der Kommune 1, in dem die essenziellen Aspekte und Ziele auf den Punkt gebracht wurden. Damit erschuf Kunzelmann ein konzeptuelles Traktat, das den Konventionen eines utopischen Sozialismus in nichts nachstand. Hierbei kann der Bogen zu Ernst Blochs Interpretation zu einer symbiotischen Adaption des utopischen Gedankens mit der praktischen Umsetzung gespannt werden. Dabei wird zentral davon ausgegangen, dass eine Verschränkung zwischen dem

¹⁰³ Enzensberger, U. (2004). *Die Jahre der Kommune I. Berlin 1967- 1969*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 296.

¹⁰⁴ Ebd., 2004, S.168.

¹⁰⁵ Vgl., Ebd.

subjektiven Handeln eines Individuums mit einer vorgegebenen Latenz des Weltprozesses aufgebaut wird, die das Latente in historische Realität verwandelt.

„Diese Latenz des Weltprozesses korreliert dergestalt mit dem antizipierenden Bewußtsein [sic!] des handelnden Subjekts: als objektiv Mögliches in der Wirklichkeit, dessen Verwirklichung aussteht, als real-utopische Möglichkeit des Objekts, die durch die menschliche Praxis manifestiert wird. [...] In dieser Subjekt-Objekt-Relation schreibt Bloch dem subjektiven Faktor folgende Aufgaben zu: a) Herausbringen des Gehalts des utopischen Ideals, b) Erkennen des adäquaten Handelns zur Verwirklichung des Ideals, c) Handeln im Sinne dieser Erkenntnis. Diese Aufgaben des subjektiven Faktors sind ein Sollen, eine moralische Forderung“¹⁰⁶.

Übersetzt man diese ‚Subjekt-Objekt-Relation‘ in das Konstrukt der Kommune 1, wird anhand Kunzelmanns Verschriftlichung der Grundidee Punkt a) ersichtlich, dass durch den Artikel das ‚utopische Ideal‘ verbalisiert wurde. Aufgrund des tatsächlich gelebten Wohnmodells wurde diese somit in den Jahren von 1967 bis 1969 auch verwirklicht, wodurch das ‚adäquate Handeln‘ zum Vorschein tritt. Vor allem durch die radikale Umsetzung ihres Gedankenguts kann somit auch bestätigt werden, dass die Kommune 1 ‚im Sinne der Erkenntnis‘ gehandelt hat. Daraus resultiert, dass die Kommune 1 von utopischem Ideenreichtum durchzogen war, weshalb sie für diese Arbeit als beispielgebendes Utopiekonstrukt einer tatsächlich gelebten Gesellschaft fungieren kann.

Inwiefern sich die inneren Strukturen erkenntlich machen, welche Ordnungen herrschten und ob sich Hierarchien gebildet haben, wird im weiteren Verlauf erforscht, doch zunächst folgt eine Ausarbeitung des dystopischen Gegenläufers.

The Handmaid's Tale

16 Jahre nachdem sich die Kommune 1 aufgelöst hatte, erschien 1985 der dystopische Roman *The Handmaid's Tale* der Schriftstellerin Margaret Atwood¹⁰⁷. Die Novelle bettete sich unverzüglich in die Landschaft der Bestseller Literatur ein und wurde von den Kritiker*innen hoch gepriesen. Atwood läutete in der Geschichte ein dunkles Zeitalter ein. Zu Zeiten der immer lauter werdenden Frauenbewegung gestaltete sie den Roman als literarischen Schachzug, der

¹⁰⁶ Bloch, 1997, S.97.

¹⁰⁷ Atwood, 1998.

starke Kritik an den vorherrschenden patriarchalen Machtstrukturen, deren Omnipräsenz sich über den gesamten Planeten erstreckte, übte. Obwohl es sich um eine fiktionale Geschichte handelt, deren temporale Verortung in einem Amerika der Zukunft angesiedelt ist, verwob die Autorin historische Fakten in den Stoff, die Allgemeingültigkeit besitzen. *The Handmaid's Tale* erlangte derart großes Aufsehen und Ansehen, dass der US-Amerikanische Fernsehsender Hulu mehr als 30 Jahre nach Erscheinungsdatum die gleichnamige Serienadaption in das 21. Jahrhundert verfrachtete. Dadurch wird die Prägnanz der Lektüre unterstrichen, insofern sich eine Vielzahl der aufgezeigten Missstände bis dato nicht sonderlich geändert haben. Die Serie, wie auch die literarische Vorlage, ist bis heute ein großer Erfolg und erfreut sich einer länderübergreifenden Anhängerschaft. Da jedoch die erste Staffel äußerst kongruente Charakteristika zum Prosawerk aufweist, wird lediglich eben jene im weiteren Verlauf genauer unter Betrachtung stehen. Anzumerken sei hierbei jedoch, dass Margret Atwood am Produktionsprozess aller Staffeln beteiligt war und ist, wodurch die audio-visuelle Adaption einen Grad an narrativer Authentizität hinsichtlich der weiteren Entwicklung des Plots beibehält.

Um ein Verständnis der grundlegenden Geschichte, und der historischen Hintergründe, zu bieten, werden diese in den folgenden Unterkapitel detaillierter erläutert.

Synopsis

Die Welt ist aus den Fugen geraten. Aufgrund eines katastrophalen Zustandes der Umwelt, der auf die atomare Verschmutzung durch Menschenhand zurückzuführen ist, ist die Geburtenrate stark gesunken. Die Bevölkerung blickt der Gefahr einer universellen Unfruchtbarkeit epidemischen Ausmaßes ins Auge. Diese apokalyptischen Umstände nutzt die radikale Gruppierung, der selbsternannten ‚Sons of Jacob‘, und errichtet den autoritären Staat Gilead, der unter der strengen Hand eines christlich-fundamentalistischen System geführt wird. Innerhalb dieser theokratischen Diktatur werden die Menschen, vor allem eine gesonderte Gruppe an nach wie vor fertilen Frauen, verdinglicht und auf ihre körperlichen Funktionen der Reproduktion reduziert. Die Machthaber erstellen Sektionen des Arbeitsmarktes in denen die Individuen zu willen- und sprachlosen Werkzeugen gemacht und zum Zwecke eines staatlichen Nutzens ausgebeutet werden. Den Rezipient*innen wird eine Welt vorgeführt, in der sich eine Zeit der Repression durch die Augen der Handmaid¹⁰⁸ Offred (Elisabeth Moss) entfaltet.

¹⁰⁸ Da die Rezeption der Buchvorlage und die theoretische Literatur in Englisch erfolgte, werden in dieser Masterarbeit die originalen Termini verwendet.

Gewaltsam wurde sie, wie etliche andere Leidensgenossinnen, ihrem gewohnten Umfeld, ihrer Familie und Freunden entrissen. Sie wurde zu einem Dasein als instrumentelle Gebärmachine verdammt, deren einzige Aufgabe es ist, durch die rituell erfolgten Vergewaltigungen einen Nachkommen für ihren Commander (Joseph Fiennes) und dessen Frau (Yvonne Strahovski) zu produzieren. Von dem Willen getrieben, diesem Elend zu entkommen, stößt Offred, ehemalige June Osborne, auf unterwartet Hilfe sowohl des Chauffeurs Nick (Max Minghella), der im Haus ihres Commanders zur ständigen Überwachung positioniert ist, als auch der im Untergrund agierenden Widerstandsbewegung Mayday.

Geschichtlicher Hintergrund

And when Rachel saw that she bare Jacob no children, Rachel envied her sister; and said unto Jacob, Give me children, or else I die.

And Jacob's anger was kindled against Rachel; and he said, Am I in God's stead, who hath withheld from thee the fruit of the womb?

And she said, Behold my maid Bilhah, go in unto her; and she shall bear upon my knees, that I may also have children by her.

-Genesis, 30:1-3¹⁰⁹

Diese Zeilen des Alten Testaments läuten den Auftakt der erzählerischen Berichterstattung Offreds in Margret Atwoods Roman ein. Sie bezeichnen wegweisende Worte, die es vermögen, den*die Rezipient*in errahnen zu lassen, in welche Richtung sich die Lektüren entfalten wird. Sie sind Indikatoren auf welchem Fundament an Wertvorstellungen aufgebaut wurde, aber allem voran manifestieren sich in ihnen die historischen Säulen der religiösen Geschichtsschreibung.

In der literarischen Vorlage, wie auch in der Serienadaption, finden sich zahlreiche intertextuelle Referenzpunkte bezüglich historischer Ereignisse. Dabei können Parallelen zu der Geburtenpolitik in der rumänischen Ceausescus Ära gezogen werden, der Bücherverbrennungen durch die katholische Kirche in Zeiten der Inquisition, oder der Reichskristallnacht der Nationalsozialisten. Vor allem lehnt das fundamentalistische System jedoch an die radikal-religiösen Weltanschauung des puritanischen Neuenglands des 17ten Jahrhunderts an¹¹⁰. Der kolonialistische Puritanismus ist die archetypische Blaupause, auf der

¹⁰⁹ Atwood, 1998, Vorwort, S.5.

¹¹⁰ Harner, J. (2021). "Inherited Radicalism in The Handmaid's Tale: The Prophesied Birth of the Sons of Jacob, Rewriting the Sacrificial Narrative, and the American Jeremiad". In: *Margarte Atwood Studies*, 14 (2021). S. 16-30. Chicago: Margaret Atwood Society.

die Schriftstellerin den Staat Gilead aufbaute. Wie auch die Gemeinschaft in den 1630er Jahren, verortet Atwood ihre Geschichte nach Cambridge, Massachusetts. Es herrscht ein strenges Regime, in dem die biblischen Verse als Leitfaden des täglichen Lebens gelten. Die Glaubensrichtung wird vom Staat vorgegeben, die Sprache unterliegt strengen Regularien, die sich lediglich anhand religiöser Phrasen äußert, und bei Missachten des strikten Moralkodex werden die Bürger*innen mit brachialen Strafen geahndet. Das Imperium wird ausschließlich von Männern geführt, da Frauen aufgrund Adam und Evas Sündenfall als das schwächere Geschlecht betrachtet werden¹¹¹.

Margret Atwood reichert den Handlungsstrang des dystopischen Universums mit überspitzten Darstellungen der puritanischen Lebensweise an und erzählt dadurch eine Fabel der Zerstörung des Individualismus, der auf dem fanatischen Glauben einer Gruppe selbsternannter Retter der Zivilisation beruht. Es ist eine fiktionale Geschichte, jedoch kann sie nicht in den Konnex der Science-Fiction eingegliedert werden. Atwood selbst bezeichnet *The Handmaid's Tale* als spekulative Fiktion, da alle Begebenheiten bereits in der realen Welt stattgefunden haben¹¹².

Da nun die grundlegenden Hintergrundinformationen erläutert wurden, kann im folgenden Kapitel vertiefend auf die gesamte Konstruktion des autoritären Machtsystems und dessen Bewohner*innen eingegangen werden. Ziel ist es, die dystopischen Strukturen anhand eines utopischen Regelwerks zu analysieren und simultan den Verhältnissen in der real gelebten Kommune 1 gegenüberzustellen.

Utopische Ordnungsstrukturen in einer Dystopie

Im Kapitel ‚Utopia und die Freiheit‘ wurde im theoretischen Teil dieser Arbeit bereits im Groben auf die Ordnungsstrukturen, die auf Thomas Morus Insel *Utopia* herrschen, eingegangen. Obwohl es sich bei dem literarischen Werk des englischen Diplomaten um das Sinnbild einer Freiheitsutopie handelt, ist das Leben der Menschen Utopias dennoch von staatlich induzierten Regularien bestimmt, was bereits in genanntem Kapitel erwähnt wurde.

Die Herausgeber Ulrich Arnswald und Hans-Petter Schütt von *Thomas Morus' Utopia und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie*, haben diese Ordnungsstrukturen zusammengetragen, wodurch sich 12 unterschiedliche Gesetze legislativer und sozialer Natur

¹¹¹ VanWormer, T. (2021). "Reality and The Handmaid's Tale," In: *3690: A Journal of First-Year Student Research Writing*: Vol. 2020 (2021). Artikel 4.

¹¹² Atwood, M. (2005). "Aliens have taken the place of angels": *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/film/2005/jun/17/sciencefictionfantasyandhorror.margaretatwood> 17.06.2005, abg.: 03.05.2022.

gebildet haben. Anbei befindet sich ein Resümee der wichtigsten Information der staatlichen Verfassung *Utopias* ¹¹³.

- 1) Staatliches Primat der Kontrolle aller Lebensbereiche. Jeder Bürger wird direkt oder indirekt kontrolliert.
- 2) Müßiggang wird nicht geduldet. Es herrscht strenge Arbeitspflicht
- 3) Der Tagesablauf ist gänzlich gleichförmig vorgeschrieben.
- 4) Jegliche Individualität in Form von Kleidung, Schmuck, Ehre, Adel. Etc. wird ausgelöscht, damit jeder Utopier als eine Art menschliches Zahnrad für die Zwecke der tugendhaften Maschinerie funktioniere.
- 5) Die Utopier lassen keinerlei Privatsphäre zu.
- 6) Es herrscht eine Art Tugendterror. Der Staat schreibt vor, was erlaubt ist und was nicht.
- 7) Der Staat greift für die niedrigsten Arbeiten auf einen Sklavenstand zurück, der den Utopiern dient. Dieses Sklavensystem basiert auf Kriegsgefangenen, verurteilten Verbrechern aus *Utopia* selbst, sowie zum Tode Verurteilten, die aus anderen Staaten für einen geringen Preis angekauft werden.
- 8) Ehebrecher werden mit härtester Sklaverei bestraft.
- 9) Die Bewegungsfreiheit der Bürger *Utopias* ist eingeschränkt. Will jemand in eine andere Stadt verreisen, so benötigt er die Erlaubnis der Behörde.
- 10) *Utopia* basiert auf einem expansiven außenpolitischen Handelsregime, dass die benachbarten Staaten wirtschaftlich beherrscht, obwohl die Ideologie der Insulaner angeblich der Kommunismus ist.
- 11) Zu den Kriegsgründen zählen geradezu imperialistische Politiken. Das wirtschaftliche Eigeninteresse der Utopier reicht unter anderem als Kriegsgrund, ohne dass eine Aggression der anderen Seite vorliegen muss.
- 12) Es ist in *Utopia* verboten, außerhalb des Senats und der Volksversammlung über öffentliche Angelegenheiten zu diskutieren bzw. zu beraten. ¹¹⁴

Anhand dieser Übersicht folgt nun eine schrittweise Analyse der strukturellen Ordnungsformen, die sich innerhalb der Kommune 1 und *Gilead* herausgebildet haben. Ziel ist es, den Schwankungsbereich zwischen den utopischen und dystopischen Gegebenheiten zu

¹¹³ Arnswald, Schütt, 2010, S. 10-16.

¹¹⁴ Quelle: Da Arnswald und Schütt hierbei nur die maskuline Form genutzt haben, wurde dies für die Auflistung so übernommen. Für den Verlauf dieser Arbeit wird aber hier eine gegenderte Form genutzt, da es neben Männern auch Frauen betrifft.

überprüfen, um die gewonnen Erkenntnisse in der Conclusio verwerten zu können¹¹⁵. Deshalb werden folglich die beispielgebenden Gesellschaftsformen in einem Wechselverhältnis einander gegenübergestellt.

1) Staatliches Primat der Kontrolle aller Lebensbereiche. Jeder Bürger wird direkt oder indirekt kontrolliert.

K1:

Sich gegen die vorgeformten Konzeptionen eines familiären Haushaltes aufzubauen, wurde als Prämisse für ein liberales Miteinander angesehen. Die Kommune 1 pochte auf den Bruch mit den indoktrinierten Konventionen des kleinbürgerlichen Verständnisses einer intakten Familienkonstellation. Sie forderten eine „tendenzielle Auflösung aller bürgerlichen Abhängigkeitsverhältnisse (Ehe, Besitzanspruch auf Mann, Frau und Kind etc.), Destruierung der Privatsphäre und aller uns präformierenden Alltäglichkeiten, Gewohnheiten und verschiedenen Verdinglichungsgraden“¹¹⁶. Dergestalt tritt die K1 als Gegenmodell hinsichtlich einer staatlichen Repression auf. Sie plädierten auf ein Zusammensein, dass sich nicht von den Regularien systemischer Institutionen unterjochen lässt. Demnach wurde den Kommunard*innen durch den Eintritt in das Wohnexperiment ein Ausweg aus dem Panoptikum der Staatsmacht geboten.

Gilead

Dem gegenüber steht die autoritäre Staatsgewalt Gileads. Nachdem die US-Amerikanische Regierung von den ‚Sons of Jacob‘ gestürzt wurde, fand ein systemischer Wechsel der Staatsführung statt. Den Bürger*innen wurde das demokratische Recht auf Selbstbestimmung entzogen und von einer oligarchischen, patriarchalen Diktatur unterdrückt.¹¹⁷ Die Menschen stehen unter permanenter Überwachung. Eigens zu diesem Zweck wurde der Staatsapparat der sogenannten ‚Eyes‘ am reformierten Arbeitsmarkt etabliert, die als eine Geheimpolizei und

¹¹⁵ Um eine ineffiziente Wiederholung thematischer Fakten zu vermeiden, werden die Punkte je nach Gewichtigkeit der Umstände innerhalb des analysierten Konstruktes ausgearbeitet. Besteht ein zu großes Ähnlichkeitsverhältnis des Ergebnisses zu einem bereits erläuterten Punkt, wird auf diesen lediglich rückverwiesen.

¹¹⁶ Kunzelmann, D. (1968). „Notizen zur Gründung revolutionärer Kommunen in den Metropolen“. In: *Richtlinien und Anschläge: Materialien zur Kritik der repressiven Gesellschaft* (1968). S. 100. München: Harner, S. 100.

¹¹⁷ Bacci, F. (2017). "The Originality of THE HANDMAID'S TALE and THE CHILDREN OF MEN: Religion, Justice, and Feminism in Dystopian Fiction". In: *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 3.2 (2017).

Regierungsinstrument fungiert. Anhand ihrer Omnipräsenz innerhalb jeglichen Lebensbereiches der Bewohner*innen, stehen nicht nur Individuen niederen Standes unter Beobachtung, sondern auch die Oberhäupter des Regimes. „The Sons of Jacob created a surveillance system that uses instruments of technology, like ear tags for the Handmaids, but also more basic means of control, like terrorizing women into reporting on one another to avoid cruel punishments. As such, Gilead governs through disciplinary power and force, much like communist Romania (Foucault, 1977) “¹¹⁸. Das kontrollmechanistische Rhizom wächst im Untergrund und wurde in den Habitus Aller adaptiert. Die Observationen werden nicht nur von der institutionellen Seite ausgeführt, vielmehr obliegt das gesamte Volk der Pflicht der ständigen Bepitzelung der Mitmenschen. Wird eine Person Zeug*in eines Verstoßes gegen das Gesetz, so muss dieser unmittelbar bei den Behörden gemeldet werden, da ansonsten der*die Beobachter*in mit disziplinarischen Konsequenzen rechnen muss.

2) Müßiggang wird nicht geduldet. Es herrscht strenge Arbeitspflicht.

K1

Um sich von den Ketten eines getakteten Alltags zu lösen und dem System entgegenzutreten, schuf die Kommune 1 das Privateigentum ab. Die Ausgaben, die das Kollektiv dennoch zum Leben brauchte, wurden durch Nebenjobs, sowie der finanziellen Unterstützungen, die einige Kommunard*innen von deren Elternhaus erhielten, beglichen. Laut Enzensberger war die Abschaffung des Privateigentums nicht nur „unproblematisch, [...] sie war eine Quelle des Vergnügens [...]“¹¹⁹. Es herrschte somit keineswegs die Pflicht, einer akkuraten Arbeit nachzugehen. Alle Berufe wurden aus freiem Willen ausgeführt, um einen Beitrag zum Wohle der Gemeinschaft zu leisten. Dennoch waren die Kommunard*innen nicht davor gefeit, dass sich Hierarchien bildeten und soziale Stellungen innerhalb des Kollektivs einen hohen Grad an Bedeutsamkeit gewannen, wie sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit zeigen wird.

Da sich die Kommune 1 grundsätzlich als subversives Gegenmilieu der politischen Herrschaftsform verstand, wurde auch der Diebstahl von Lebensmitteln oder Büchern weniger als Straftat, denn als heroischer Akt akkreditiert. Dazu äußerte sich Enzensberger folgendermaßen: „Wir legten es zwar nicht darauf an, erwischt zu werden, aber unsere

¹¹⁸ Wozniak, J. M. (2020). *A Resistance in Red: Ideographs in The Handmaid's Tale*, Dissertation. Normal: Illinois State University, S. 66.

¹¹⁹ Enzensberger, 2004, S. 109.

Diebereien hatten durchaus etwas Demonstratives: Klauen war für uns nicht nur erlaubt, es war geradezu geboten, eine praktische Demonstration gegen das Privateigentum“¹²⁰.

Gilead

In Gilead herrscht ununterbrochener Arbeitszwang. Hinsichtlich des Arbeitsmarktes wurde auch in diesem Sektor das vorhergehende, liberale System umstrukturiert. Die unterschiedlichen Arbeitsfelder wurden in Gilead auf ein Minimum reduziert. Die Entscheidungsfreiheit hinsichtlich der Wahl des Tätigkeitsbereichs entfällt für die weiblichen Individuen zur Gänze. Unabhängig von ihrem Bildungsgrad werden die Frauen einer akkuraten Arbeit zugeteilt, die deren Status der Fruchtbarkeit unterliegt. Diese Beschlüsse fassen lediglich die männlichen Staatsoberhäupter, welche die Berufsgruppen wie folgt benannt und kategorisiert haben¹²¹:

Wives

Hierbei handelt es sich um die privilegierteste Gruppe, der eine Frau angehörig sein kann. Hierarchisch gesehen stehen sie über allen anderen weiblichen Personen und können stellenweise Entscheidungen fällen und Anordnungen erteilen. Nichtsdestotrotz hat deren Wort keinerlei Gewichtigkeit, wenn es gegen das eines Mannes steht.

Die Wives werden nicht explizit als Arbeitskraft angesehen, jedoch als Randgruppe, die auf der Achse des weiblichen Machtspektrums einen relativ hohen Stellenwert bezieht

Aunts

Sie fungieren als Auszubildende der Handmaids, um diese auf deren bevorstehenden Aufgabenbereich vorzubereiten und in der Etikette *Gileads* zu schulen. Aufgrund ihrer Dienste zum Wohle der Aufrechterhaltung der Bevölkerungsdichte genießen sie ein respektvolles Ansehen in der Gesellschaft, wodurch auch sie in der Hierarchie über den anderen weiblich besetzten Berufsgruppen stehen.

Marthas

Da die Frauen, die dieser Arbeit zugeteilt werden, keine Fertilität aufweisen, sind sie dazu gezwungen ihren Soll als Haushaltshilfen gutbürgerlicher Familien zu erfüllen.

¹²⁰ Ebd., 2004, S. 107.

¹²¹ Es wird lediglich auf die, für diese Arbeit, relevantesten Berufsgruppen detaillierter eingegangen.

Handmaids

Um das Fortbestehen der menschlichen Evolution zu gewährleisten, wurde das Arbeitsfeld der Handmaids von den Regierenden konstruiert. Dabei handelt es sich um eine minoritäre Ansammlung an Frauen, die gegen ihren Willen als Reproduktionsmaschine entsubjektiviert werden. Reduziert auf ihre intakte Fruchtbarkeit werden die Handmaids einem Commander und dessen Gattin zugewiesen, um durch rituelle Vergewaltigung schwanger zu werden und für einen Nachfahren des Haushaltes zu sorgen.

Commander

Die Commander umfassen alle Gründungsmitglieder *Gileads*, die auch Teil der parlamentarischen Verbindung ‚Sons of Jacob‘ sind. Sie stehen an der Spitze des autoritären Systems, welches sie selbst errichtet und mit den theokratischen Legislativen versehen haben.

Eyes

Wie bereits erwähnt handelt es sich dabei um eine Organisation, die ausschließlich zur Überwachung der Bevölkerung ins Leben gerufen wurde.

Angels

Auch auf militärischer Seite wurde in *Gilead* neu aufgerüstet. Bei den Angels handelt es sich um die best ausgebildeten Soldaten des Landes die im Kampf um die Grenzen mit den restlichen verbleibenden Vereinigten Staaten und Kanada stehen.

Aufgrund der Rekonfiguration des Arbeitsmarktes modifizierten die Machthaber *Gilead* in eine kapitalistische Nation, in der die Menschen und deren Funktionen in ökonomische Güter transformiert werden, wodurch die patriarchale Hierarchie der ‚Sons of Jacob‘ legitimiert wurde. Der Kapitalismus der gileadeanischen Gesellschaft entwickelte sich dadurch von einem finanziellen System, zu einem System das von Frauen sowohl als Konsumenten als auch als Produkt abhängig ist¹²².

¹²² Harner, 2021, S. 25.

3) Der Tagesablauf ist gänzlich gleichförmig vorgeschrieben.

K1

Da es sich bei der K1 um ein liberales Projekt handelte, wurden den Mitgliedern keinerlei Vorschriften hinsichtlich ihrer täglichen Routine auferlegt. Lediglich zu Beginn des Wohnexperimentes kam es zu einer obligatorischen Zusammenkunft, die 3 Wochen lang währte. Aufgrund der Devise, dass eine politische Revolution auch mit einer Revolutionierung des eigenen Lebensstils einhergehen müsse, hielt die Gruppe ihre sogenannten „Psychositzungen“ ab¹²³. Es handelte sich dabei um eine Selbstreflexion, die im Kollektiv durchgeführt wurde. Von der öffentlichen Bildfläche verschwunden, ging es den Kommunard*innen darum, sich besser kennenzulernen, über ihre individuellen Biographien, Probleme und Familien- und Beziehungskonflikte zu erzählen¹²⁴.

Gilead

Aufgrund des diktatorischen Führungsstils und der permanenten Observation ist jede*r Bürger*in dazu aufgefordert, sich penibel an deren zeitlich vorgeschriebenen Arbeitsabläufen zu halten. Der streng getaktete Alltag umfasst jeglichen Lebensbereich. Dies inkludiert somit nicht nur die allgemeinen Tätigkeiten, die innerhalb eines genau dokumentierten Zeitkontingents absolviert werden müssen, sondern obliegen auch die rituellen Veranstaltungen häuslicher oder öffentlicher Natur diesen Vorgaben.

4) Jegliche Individualität in Form von Kleidung, Schmuck, Ehre, Adel. Etc. wird ausgelöscht, damit jeder Utopier als eine Art menschliches Zahnrad für die Zwecke der tugendhaften Maschinerie funktioniere.

K1

Gerade die Individualität der einzelnen Person wurde als substanzieller Nährboden gesehen, um eine gestärkte Gemeinschaft bilden zu können. Die Mitglieder der K1 waren davon überzeugt, dass sich im Zuge einer Loslösung der vorgeschriebenen Normen und Regeln, unter denen das Volk bis zu diesem Zeitpunkt lebte, andere Attribute des Individuums entfalten konnten. Ohne dem Damoklesschwert der alltäglichen Obligationen wurde den Menschen

¹²³ Reichardt, 2014, S. 109.

¹²⁴ Kunzelmann, D. (1998). *Leisten Sie keinen Widerstand! Bilder aus meinem Leben*. Berlin: Transit.

Raum gegeben, ihren kreativen und aktionistischen Instinkten freien Lauf zu lassen. Dies geht vor allem aus Kunzelmanns Schlusssatz der Gründungsnotizen hervor: „Nur durch „andere Aktionsformen“ werden wir dem Satz Che Guevaras gerecht: „Es ist der Mensch des 21. Jahrhunderts, den wir schaffen müssen ...“¹²⁵.

Gilead

Im Versuch, den Menschen ihrer Identität und Subjektivität zu berauben, und deren Stand in der gesellschaftlichen Hackordnung zu visualisieren, wurde für jede Berufsgruppe eine individuelle Uniform gestaltet. Diese Ideographie bietet ein konstantes, augenscheinliches Beispiel der weiblichen Unterdrückung¹²⁶. Obwohl auch alle männlich ausgeführten Berufe einer Kleiderordnung unterliegen, tritt dennoch der Dehumanisierungseffekt bei den Frauen weit prägnanter zum Vorschein. Die farblich differenzierten Kleidungen¹²⁷ unterstreichen die vorherrschende Ungleichheit und den jeweiligen Stellungswert in der Gesellschaft. Des Weiteren sind die Handmaids dazu gezwungen in der Öffentlichkeit weiße Flügelkappen¹²⁸ zu tragen, wodurch der Objektifizierungsmechanismus weiter vorangetrieben wird, da die Frauen jeglicher Fähigkeit beraubt werden auf mimetischer Ebene ihre Persönlichkeit auszudrücken.

5) Die Utopier lassen keinerlei Privatsphäre zu.

K1

Obgleich das Konzept des Wohnexperimentes auf ein freies Miteinander plädierte (Siehe Punkt 3), pflegten die Kommunard*innen ein äußerst radikales Vorgehen hinsichtlich der Privatsphäre der Mitmenschen. So schreibt Michale Marek in dem Artikel „Freie Liebe für alle – Die Kommune 1“, dass in der gemeinsamen Wohnung die Klotüren ausgehängt, Telefongespräche durch einen Verstärker von den Anderen mitgehört, und sogar Briefe der Eltern laut vorgelesen wurden¹²⁹. Daraus erschließt sich, dass den Bewohner*innen jegliches Recht auf Intimsphäre entzogen wurde. Einzige Ausnahme war Uschi Obermeier, die in Bezug auf ihre Privatsphäre, zum Missfallen anderer Mitglieder, eine Sonderstellung genoss.

Gilead

¹²⁵ Kunzelmann, 1968.

¹²⁶ Vgl., Wozniak, 2020.

¹²⁷ Marthas tragen grau, Wives türkis und Handmaids rot.

¹²⁸ Inspiration für dieses Kleidungsstück fand Margret Atwood bei den Puritaner.

¹²⁹ Vgl., Marek, 2009.

Wie in Punkt 1-3 ersichtlich gemacht wurde, wird in Gilead ein Leben unter ständiger Überwachung geführt, die sich nicht nur auf den öffentlichen Raum beschränkt, sondern auch den privaten Lebensraum inkludiert.

6) Es herrscht eine Art Tugendterror. Der Staat schreibt vor, was erlaubt ist und was nicht.

K1

Als Gegenmodell der kleinbürgerlichen Familie, die als Ursprung faschistischer Tendenzen betrachtet wurde, strebte die K1 eine Auflösung jeglicher Paarbeziehungen an. Dies beinhaltete alle Vorstellung der zu dieser Zeit geltenden Sexualordnungen und der Sexualmoral. Von den Banden der Monogamie gelöst, führten sie ein Leben der „befreiten Sexualität“¹³⁰. Durch die „Aufhebung der erotischen Besitzansprüche“ konnten die Kommunard*innen ihren sexuellen Gelüsten freien Lauf lassen und ihre Partner*innen, unter der Prämisse des Konsens der anderen Person, wechseln wie es ihnen beliebte¹³¹.

Es gab jedoch eine Situation, die im Nachhinein als eine Erfahrung sadistischen Ausmaßes verlautet wurde. Dabei handelt es sich um die bereits erwähnten ‚Psychositzungen‘, da in diesen die Teilnehmer*innen an ihre mentalen Grenzen gehen mussten und zudem eine verpflichtende Partizipation vorausgesetzt wurde. Dagmar Przytulla bezeichnete diese als „Psychomarathons oder fast schon Psychoterrorsitzungen“, wodurch die Intensität dieser anberaumten Zusammenkünfte deutlich wird¹³². Aufgrund des energischen Zwangs der Selbstreflexion, kam es nicht selten zu psychischen Zusammenbrüchen Einzelner.

Gilead

Da ein permanenter Arbeitszwang herrscht, kein Recht auf Individualität gegeben ist, die Interaktionen zwischenmenschlicher Natur auf ein Minimum reduziert wurden, und die Privatsphäre der Bevölkerung ein unerreichbares Gut darstellt, wurde es den Menschen unmöglich gemacht, gegen etwaigen Moralkodex zu verstoßen. Die Daseinsberechtigung der Allgemeinheit besteht lediglich darin ihren staatlich sanktionierten Zweck zu erfüllen. „To suppress individuality and maintain the regime, Gilead re-writes history, asserts governmental control of television newscasts, forbids books, [...] simplifies and manipulates language [and]

¹³⁰ Vgl., Kunzelmann, 1968.

¹³¹ Enzensberger, 2004, S. 109.

¹³² Przytulla, D. (2002). „Niemand ahnte, dass wir ein ziemlich verklemmter Haufen waren“. In: U. Kätzel (Hrsg.). *Die 68erinnen. Porträt einer rebellischen Frauengeneration* (2022). S. 201-221. Berlin: Rowohlt, S. 206.

eliminates the written word where possible [...]. It establishes a strict moral code supported by public ceremonies, the omnipresent fear of Eyes, and the mute warning proclaimed by the hooded and robed dead who hang along the wall¹³³. “

- 7) **Der Staat greift für die niedrigsten Arbeiten auf einen Sklavenstand zurück, der den Utopier dient. Dieses Sklavensystem basiert auf Kriegsgefangenen, verurteilten Verbrecher aus *Utopia* selbst, sowie zum Tode Verurteilten, die aus anderen Staaten für einen geringen Preis angekauft werden.**

K1

Da sich in diesem Punkt alles gegen die vertretene Ideologie der K1 widersetzt, können hierzu keinerlei Parallelen gezogen werden.

Gilead

Die Tendenzen eines Sklavensystems umfasst grundsätzlich die marginalisierten Sektoren der Gesellschaft, dies ist auf deren Entzug der selbstständigen Entscheidungsfähigkeit und Handlungsmacht zurückzuführen ist. Dennoch wurde dem Staatskonstrukt eine weitere Komponente hinsichtlich der Unterdrückung der Bewohner*innen hinzugefügt. Dabei handelt es sich um die sogenannten ‚Colonies‘, die außerhalb des Ballungsraums angesiedelt sind. Lehnt sich eine Frau gegen ihr Schicksal auf oder verstößt gegen das Gesetz, so wird diese zu erwähnten Colonies gesandt. Die Verbannung in derartiges Brachland steht simultan zu einer Todesstrafe, da der Arbeitsauftrag auf diesen Feldern in der Beseitigung von atomarem Müll liegt.

- 8) **Ehebrecher werden mit härtester Sklaverei bestraft.**

K1

In der Gemeinschaft wurde das Konzept der ‚freien Liebe‘ praktiziert (Siehe Punkt 6) somit ergibt sich, dass auch dieses Regelwerk obsoleter Natur ist.

¹³³ Stillman, Peter G, and S. Anne Johnson. (1994). “Identity, Complicity, and Resistance in The Handmaid's Tale”. In: *Utopian Studies*, 5.2 (1994). S. 61-76, S. 72-73.

Gilead

Straftaten jeglicher Art werden in Gilead mit harten Sanktionen geahndet. Alle Personen, die gegen die theokratische Ideologie des Regimes verstoßen, werden zum Tode verurteilt. Darunter zählen vor allem Sexualstraftäter, Homosexuelle oder Ärzte, die eine Abtreibung durchgeführt haben.¹³⁴ Die Exekutionen, die zumeist durch Erhängen, Erschießen oder Steinigen des Verurteilten vonstatten gehen, werden im öffentlichen Rahmen durchgeführt und weisen inszenatorische Affekte auf, da diese bewusst auf Tribünen zur Schau gestellt werden. Die Erhängten werden auch nach der Urteilsvollstreckung noch tagelang an einer Mauer drapiert, wodurch ihnen post mortem die Aufgabe eines Mahnmals zugeteilt wird. Diese Vorgehensweise dient der diktatorischen Regierung als Instrument um Angst zu verbreiten und die Kontrolle über das Volk zu gewährleisten. Sie sind symbolische Mechanismen der disziplinären Machtveranschaulichung, die auf die Theorien Michel Foucaults zurückzuführen sind¹³⁵. Vor allem die öffentlichen Hinrichtungen, die vorwiegend von den Handmaids durchgeführt werden, weisen einen äußerst effektiven Charakter auf und veranschaulichen, dass keiner im Stande ist sich dem Willen der Repräsentanten des Staates zu widersetzen.

9) Die Bewegungsfreiheit der Bürger *Utopias* ist eingeschränkt. Will jemand in eine andere Stadt verreisen, so benötigt er die Erlaubnis der Behörde.

K1

In dem Zeitraum zwischen der Gründung im Januar 1967 und der Auflösung der K1 im November 1969 herrschte eine starke Fluktuation sowohl der bestehenden Mitglieder als auch einer Menge an externen Besucher*innen¹³⁶. Auch die Wohnsituation änderte sich häufig, wobei niemals mehr als 16 Personen gleichzeitig unter einem Dach gelebt hatten¹³⁷. Daraus erschließt sich, dass bezüglich einer Einschränkung der Bewegungsfreiheit keine Grenzen gezogen wurden. Den Mitgliedern war es erlaubt zu kommen und zu gehen wie es ihnen beliebte.

¹³⁴ Vgl., Wozniak, 2020.

¹³⁵ Vgl., Ebd.

¹³⁶ Dazu zählten auch die durch radikale terroristische Anschläge bekannt gewordenen RAF-Mitglieder Andreas Bader und Gudrun.

¹³⁷ Vgl., Kunzelmann, 1998.

Gilead

Bei dem fiktiven Staatskonstrukt handelt es sich um ein Gebiet, an dessen Grenzen die militärischen Streitkräfte der Angels positioniert sind. Den Bewohner*innen ist es strengstens untersagt das Land zu verlassen. Lediglich die Staatsoberhäupter sind dazu befähigt, aufgrund etwaiger Verhandlungen mit den USA oder Kanada, auszureisen.

10) Utopia basiert auf einem expansiven außenpolitischen Handelsregime, dass die benachbarten Staaten wirtschaftlich beherrscht, obwohl die Ideologie der Insulaner angeblich der Kommunismus ist.

K1

Um sich wirtschaftlich von dem vorherrschenden inner- und außerpolitischen Machtregime abzukapseln, hatte sich die Kommune 1 vom Privateigentum losgelöst (Siehe Punkt 4). Sie führte jedoch eine Art geschäftliche Übereinkunft mit dem medialen Sektor, indem sie sich ihr öffentliches Interesse zu Nutzen machte und daraus gekonnt Profit schlug¹³⁸.

Gilead

Aufgrund Gileads theokratischer Ideologie wird der Staat von den Nachbarländern boykottiert. Es gibt keine Außenhandelsabkommen mit den angrenzenden Staaten, wodurch die Machtstrukturen lediglich im innerpolitischen Raum Relevanz besitzen.

11) Zu den Kriegsgründen zählen geradezu imperialistische Politiken. Das wirtschaftliche Eigeninteresse der Utopier reicht unter anderem als Kriegsgrund, ohne dass eine Aggression der anderen Seite vorliegen muss.

K1

Wie aus dem anfänglichen historischen Überblick zu entnehmen, handelte es sich bei der Kommune 1 um eine politisch motivierte Gemeinschaft. Ihre subversiven Aktionen, Happenings und Flugblattverteilung waren ein Aufbegehren gegen das System. Aus ihrer zunehmenden Radikalisierung geht hervor, dass sie eine permanente Kriegsstrategie gegen die politischen Institutionen führten. „In jedem von uns war nach den Schüssen auf Rudi und durch den vergeblichen Ansturm auf das System, das diese Schüsse möglich gemacht hatte etwas

¹³⁸ Hierzu wird im weiteren Verlauf der Analyse noch expliziter eingegangen.

zerbrochen. [...] eine Verhärtung im Innersten, eine Unversöhnlichkeit mit stark irrationalen Zügen widersprach den Intentionen einer ganze Lebensbereiche umfassenden spielerisch-hedonistischen Radikalität, mit der die antiautoritäre Bewegung ursprünglich angetreten war“¹³⁹. Was mit dem utopischen Glauben an eine neuartige Konstellation der Lebensgemeinschaft und einer Friedensbewegung begann, driftete durch derartige Ereignisse in den Radikalismus ab. Die pazifistische Gruppierung militarisierte sich, beherbergte spätere Terrorist*innen der RAF und scheute auch vor der Nutzung von Waffen nicht mehr zurück.

Gilead

Seit der Machtübernahme der ‚Sons of Jacob‘, der Stürzung des Systems und der Errichtung neuer Konstitutionen befindet sich die Republik *Gilead* in einem permanenten Kriegszustand. Gegen welche Länder sich diese Konflikte richten, wird in dem Roman von Margarte Atwood nicht erläutert¹⁴⁰.

12) Es ist in Utopia verboten, außerhalb des Senats und der Volksversammlung über öffentliche Angelegenheiten zu diskutieren bzw. zu beraten.

K1

Wie in Punkt 10 ersichtlich, agierte die Kommune 1 vor allem im öffentlichen Raum und inszenierte ihre mediale Präsenz in strategischer Manier, wodurch ein reger Informationsaustausch der Kommunard*innen mit den Medien gegeben war.

Gilead

In den Punkten 1-3 und 5-6 wurde gezeigt, dass die Bürger*innen nicht nur unter permanenter Beobachtung stehen, sondern auch deren Handlungen, verbaler und nonverbaler Natur, kontrolliert werden. Auch den Mitgliedern des Senats ist eine Wiedergabe des besprochenen Inhalts einer parlamentarischen Versammlung untersagt und wird bei Missachtung des Gesetzes sanktioniert.

¹³⁹ Kunzelmann, 1998, S. 99-100.

¹⁴⁰ Moldovan, R. (2020). “The Dystopian Transformation of Urban Space in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale*”. *American, British and Canadian Studies*, 34 (2020). S. 103-123, S. 106.

Durch die eben erfolgte Gegenüberstellung der Kommune 1 und *Gilead* konnte ein vertiefender Einblick in die innerstrukturellen Gegebenheiten der sozialen Konstruktionen geboten werden. Die Ergebnisse werden im weiteren Verlauf dazu verwendet, ein präzises Bild der Hierarchien, Ordnungsstrukturen und Machtverhältnisse zu zeichnen. Obgleich diese Analyse bereits eine Vielzahl an theoretischer Information der Gesellschaftsformen geliefert hat, gibt es nach wie vor einige Leerstellen, die zur Klärung eine detailliertere Auseinandersetzung mit der Materie benötigen. Dementsprechend folgt im nächsten Unterkapitel, wie bereits im Theorieteil angekündigt, eine Ausarbeitung der sozialutopischen Fragestellungen anhand der genannten Beispiele.

Die sozialutopischen Fragestellungen

Der faschistische und autoritäre Staat *Gilead* und das demokratische Wohnexperiment der Kommune 1 sind in ihren Grundzügen äußerst inkongruenter Natur, fallen jedoch gerade aufgrund dieser Attribute in das Schema der paradigmatischen Oppositionen der Freiheitsutopie und Ordnungsutopie, die von Ernst Bloch konstruiert wurden¹⁴¹. Da sich diese Typen aus der Sozialutopie gebildet haben und die beispielgebenden Formierungen einige charakteristische Übereinstimmungen aufweisen, werden diese im Folgenden genauer untersucht. Um die beiden Systeme auf ihre Grundprinzipien zueinander analysieren zu können, werden die bereits erläuterten fünf Fragestellungen von Zimmermann, aus dem dazugehörigen Unterkapitel dieser Arbeit entnommen¹⁴².

Die politische Fragestellung

K1

Die Kommune 1 plädierte auf ein System der demokratischen Freiheit jedes einzelnen mitwirkenden Individuums. Allen Kommunard*innen waren die gleichen Rechte vorbehalten. Dies rührte daher, dass sie gerade durch ihre andersartige Handhabung eines gemeinschaftlichen Lebens die Missstände der gängigen Idee einer ‚kleinbürgerlichen Familienstellung‘ hinterfragten und diese als den keimvollen Ursprung des Faschismus ansahen. Derartige Vorstellungen hatten sie zumindest rein theoretisch, in der Praxis

¹⁴¹ Obschon es sich bei *The Handmaid's Tale* um eine Dystopie handelt, weist die Geschichte nichtsdestotrotz Tendenzen einer Ordnungsutopie auf.

¹⁴² Zimmermann, 2017, S. 17.

kristallisierten sich jedoch in einigen Situationen hierarchische Muster heraus. Wie bereits erwähnt, absolvierte die K1 in der ersten Phase, nach der Konstitution des Projektes, ihre ‚Psychositzungen‘. Diese wurden vor allem von Dieter Kunzelmann durchgeführt, wodurch er unweigerlich informelle Hierarchien und Hackordnungen schuf. Rainer Langhans äußerte sich über Kunzelmann in seiner Autobiographie *Ich bin's die ersten 68 Jahre* wie folgt: „Das wollte er auch sein, er wollte der Größte sein, der Chef, derjenige, der den Ton angab“¹⁴³. Neben Langhans maß ihm auch Ulrich Enzensberger die Rolle des Oberhauptes zu, das „den gleichermaßen geliebten und gefürchteten Patriarchaten [...] spielte“¹⁴⁴. Obwohl eine egalitäre Gemeinschaft angestrebt wurde, entstanden dennoch Meinungsverschiedenheiten und diskrepante Attitüden im inneren Kern, wodurch die demokratischen Säulen, auf denen die Kommune 1 gebaut wurde, ins Schwanken gerieten.

Gilead

Mehrfach erwähnt wurde bereits, dass es sich in der Fernsehserie bei *Gilead* um einen fiktiven Staat handelt, in dem eine totalitäre Diktatur von den ‚Sons of Jacob‘ errichtet wurde. Diese patriarchale Herrschaft besitzt eine steile Hierarchie, die von Männern dominiert wird und in der Frauen objektiviert, kontrolliert und ausgebeutet werden. Das vorhergehende demokratische System wurde von den Machthabern gestürzt und zu einer Theokratie transformiert, wobei sowohl deren Ideologie als auch deren Name ‚Gilead‘ auf dem Alten Testament beruhen¹⁴⁵. Obgleich die Regenten danach streben, ihre Werte und deren Führungsstil universell auszuweiten, beschränkt sich deren Machtsystem lediglich auf die Republik selbst.

Die ökonomische Fragestellung

K1

Auch wenn die K1 es nicht vermochte, sich gänzlich von Abhängigkeiten des allgemeinen Lebens zu lösen, verfolgten sie dennoch das Ziel der Abschaffung des Privateigentums. Dem Geld per se wurde ein praktischer Stellenwert zugewiesen. Es war ein Mittel zum Zweck. Die Einnahmequellen bestanden vor allem aus der finanziellen Unterstützung, die einige

¹⁴³ Langhans, R. (2008a). *Ich bin's: Die ersten 68 Jahre*. München: Blumenbar, S. 64.

¹⁴⁴ Enzensberger, 2004, S. 255.

¹⁴⁵ Vgl., Molodovan, 2020.

Kommunard*innen von ihren Eltern bekamen, und Tagelöhner Jobs. Darunter zählten beispielsweise die Schichtarbeit oder eine kurzfristige Anstellung in einem Archiv¹⁴⁶.

Eine weitere wichtige Einnahmequelle bot die Medienlandschaft, die durch ihr großes Interesse an der Kommune 1 mehr als gewillt war, die gebotenen Einblicke der von Promiskuität geprägten Wohngruppe zu entlohnern¹⁴⁷. Auch durch ihre Raubzüge in Supermärkten und Bibliotheken schufen sie sich einen finanziellen Vorteil, und nutzten dies simultan als Machtinstrument gegen die ökonomischen Regularien des Systems. Es gab somit keine vorgegebenen Arbeitszeiten, noch herrschte der Zwang danach. Alle ausgeführten Tätigkeiten dienten dem Erhalt der Kommune 1 und der Grundversorgung ihrer Mitglieder.

Gilead

Wurde in der Kommune 1 Liberalität großgeschrieben, so relativiert sich der Drang nach Freiheit für die Bürger*innen *Gileads*. Privateigentum ist in dem Staat obsolet, die Berufsgruppe ist prädestiniert aufgrund der Funktionalität der jeweiligen Geschlechtsorgane der Personen. Wirtschaftlich gesehen befindet sich der gesamte fiktive Planet in einer Misere. Der Nährboden wurde sowohl durch Pestizide als auch nuklearer Unfälle verunreinigt, wodurch die Vegetation einen irreparablen Schaden davongetragen hat. Daraus resultierend bahnte sich eine Ära der Unfruchtbarkeit an, wodurch die ‚Sons of Jacob‘ erst dazu in der Lage waren, ihren Staat zu errichten, deren Denkart zu etablieren und dabei auf den Anklang der Gesellschaft zu stoßen. Durch die Umweltverschmutzung herrscht generelle Knappheit ökologischer Ressourcen. Angesichts des aus den Fugen geratenen Zustandes entsteht in *Gilead* ein Kapitalismus, dessen Wert sich nicht mehr aus der Manufaktur von Produkten oder dem Vertrieb biologischer Güter zusammensetzt. Der Fokus wurde auf eine neue Ware gelegt. Den der Reproduktion und demzufolge der Handmaids, die zu diesem Zweck zu einem entsubjektivierten Gebäpparat modifiziert wurden.

Die Gender-Fragestellung

K1

Ähnlich wie mit dem Besitzanspruch des Geldes und der Güter brach die K1 auch mit den Konventionen der monogamen Beziehungsstrukturen. Ihrer Ansicht nach sollte ein Leben unter Gleichberechtigung von Mann, Frau und Kind stattfinden. Auch unter dieser Fragestellung

¹⁴⁶ Vgl., Kunzelmann, 1998.

¹⁴⁷ Vgl., Klimke & Scharloth, 2007.

zeigt sich eine klaffende Diskrepanz zwischen der theoretischen Grundidee und der praktischen Ausführung. Nicht zuletzt ist dies darauf zurückzuführen, dass innerhalb der K1 eine männliche Dominanz an Teilnehmer*innen herrschte, weshalb sie von Dagmar Przytulla als eine Art „Männerbund“ bezeichnet wurde¹⁴⁸. Die Partizipationsmöglichkeiten für die weiblichen Kommunard*innen waren dadurch beschränkt und öffneten eine auseinanderklaffende Schere der Geschlechtergrenzen. Dies bezog sich sowohl auf die Planung und Umsetzung der öffentlich zugänglichen Aktionen und Happenings als auch der Gestaltung ihrer Flugblatt-Texte und Broschüren¹⁴⁹. Es wurde somit eine Politik der geschlechtlichen Gleichberechtigung verfolgt, jedoch konnte dieses Ziel situationsbedingt nicht zur Gänze erfüllt werden.

Gilead

Nach der Auffassung der in *Gilead* vertretenen Weltanschauung werden Frauen nicht nur dem schwächeren Geschlecht zugeschrieben, auch besteht ihre Rolle lediglich darin, den Männern in jedem denkbaren Rahmen zu dienen. In dem totalitären Patriarchat werden dennoch Werte vertreten, in denen die Gründung einer Familie, innerhalb einer ehelichen Partnerschaft, oberste Priorität besitzen. Wie bereits erwähnt, haben Frauen der jeweiligen Berufsgruppen einen differenzierten Stellenwert in dem gesellschaftlichen Konstrukt, wobei sie trotzdem hierarchisch gesehen niemals eine Position, die über der eines Mannes steht, besetzen können. Die männlich-weibliche Diskrepanz tritt vor allem in Anbetracht der Obligationen und Funktionen der Handmaids zum Vorschein. „These handmaids who are degraded to the level of mere reproductive beings are not even supposed to think or feel and have to ration their thoughts. [...] They who are the complete property of state have no name, identity or emotion other than fear and are known after the Commanders with whom they have to perform the impregnation ceremony“¹⁵⁰. Der entmenslichende Objektifizierungsaspekt zeichnet sich insbesondere durch die Namensänderung der Handmaids aus. Sie werden ihrer Geburtsnamen und somit ihrer Identität beraubt und zu einer natürlichen Ressource umfunktioniert. So nimmt beispielsweise die Protagonistin, deren ehemaliger Name June Osborne war, die Rolle der Offred ein. Eine patronymische Zusammensetzung des Vornamens Commander Frederick Waterford und dem Beiwort ‚Of‘. Hierbei handelt es sich um ein weiteres Exempel das aufzeigt, anhand welcher Maßnahmen die Staatsoberhäupter ihre Autorität visualisieren und die Unterdrückung der weiblichen Personen gewährleisten.

¹⁴⁸ Przytulla, 2002, S. 209.

¹⁴⁹ Vgl., Ebd.

¹⁵⁰ Wozniak, 2020, S. 62.

Die „Praxis“ Fragestellung

K1

Utopien, unabhängig davon um welcherlei Typus oder Subformation es sich dabei handelt, beruhen grundsätzlich auf Gedanken und Konzepte. Einem Impuls die gegenwärtigen Umstände bezüglich philosophischer, sexueller, ökonomischer, anthropologischer oder religiöser Systemführung anfänglich in theoretischer Form zu alternieren und im Zuge dessen auf die in der Wirklichkeit geführte Lebensweise zu adaptieren. Da es sich bei der Kommune 1 um ein egalitäres Projekt handelt, das in der Realität verortet werden kann und in den 1960er Jahren tatsächlich erprobt wurde, kann diese Gemeinschaft als sozialutopischer Entwurf betrachtet werden, der in die Praxis umgesetzt wurde. Auch wenn das Bestehen der K1 lediglich 2 Jahre anhielt, gelang es den Kommunard*innen dennoch die Idee in Realität zu verwandeln und für kurze Zeit ihre Utopie zu leben.

Gilead

Margret Atwood errichtet in ihrem Roman *The Handmaids Tale* einen dystopischen Staat in einer fiktiven Welt, jedoch entstammen die verhandelten Thematiken, wie beispielsweise die Unterdrückung der weiblichen Gesellschaft durch ein patriarchisches System, oder die vorherrschende Theokratie, realer Ereignisse unserer Wirklichkeit. Derartige intertextuelle Referenzpunkte beziehen sich vor allem auf historische Vorkommnisse wie der Geburtenpolitik, die in der rumänischen Ceausescus Ära betrieben wurde oder etwa der Bücherverbrennung durch die Nationalsozialisten in der Reichskristallnacht. Größtenteils lehnte die Autorin das Buch jedoch an die radikal-religiösen Wertevorstellungen an, die im puritanischen Neuengland des 17ten Jahrhunderts befolgt wurden. Derartiges fundamentalistisches System und etliche weitere reale Geschehnisse dienten der Autorin als Inspiration. Sie wurden demzufolge in einem fiktiven Setting verortet, in welchem sie durch Atwoods alternativem Narrativ rekontextualisiert wurden.

Besonderheiten

K1

Richtet man das Augenmerk auf die Besonderheiten des jeweiligen analysierten Systems, stellt sich die Frage, um welche Art von Sozialutopie es sich handelt. Kategorisiert man die Kommune 1 anhand der Ergebnisse, die sich aufgrund der vorangegangenen analytischen

Vorgehensweise herauskristallisiert haben, so weist sie größtenteils Charakteristika auf, die mit Ernst Blochs Freiheitsutopie einhergehen. Dass es sich dabei lediglich um einen infinitesimalen Teilbereich handelt, wird sich im zweiten Teil der Analyse ersichtlich zeigen.

Gilead

Der Sachverhalt, das fiktive Staatskonstrukt *Gileads* zu kategorisieren, erweist sich hingegen als komplexer als bei der Kommune 1. Durch die vorangegangene analytische Betrachtung des Regimes wurde ersichtlich, dass es sich bei der Materie um ein Konglomerat sowohl utopischer als auch dystopischer Aspekte handelt. In Anbetracht der Gegenüberstellungen des utopischen Modells und der Fragestellungen zeigt sich, dass der dystopische Text zahlreiche Eigenschaften einer Ordnungsutopie besitzt. Die autoritären Tendenzen, die sowohl in Campanellas Sonnenstaat als auch in der Republik *Gilead* vorhanden sind, gliedern sich somit in das ordnungsutopische Pedant zu Ernst Blochs Freiheitsutopie ein und grenzen sich insofern von der Kommune 1 ab.

Im letzten Abschnitt der strukturellen Analyse werden anhand der exerzierten Grundzüge der beiden Gesellschaftsformen abschließend die Machtverhältnisse, Hierarchien und Ordnungsstrukturen zusammengefasst, wodurch die Parallelen und Differenzen, die sich innerhalb der Systeme gebildet haben, erkenntlich werden.

Machtverhältnisse

Parallelen

Die beiden Gesellschaftsformen scheinen auf den ersten Blick äußerst inkongruente systemische Führungsstile aufzuweisen. Wie jedoch die vorangegangenen analytischen Auseinandersetzungen aufzeigen, besitzen die fiktive und gelebte Gemeinschaft dennoch Überschneidungspunkte hinsichtlich der autoritären Aufstellung der Teilhabenden. Sowohl *Gilead* als auch die Kommune 1 wurden von männlichen Personen gegründet wodurch sich schon zu Beginn beider Konstrukte patriarchale Tendenzen erkenntlich machen. Die Diskrepanz des Mann-Frau Verhältnisses tritt zwar in *Gilead* prägnanter zum Vorschein, dennoch weist auch die demokratische Gruppierung der Kommune 1 eine klare Mehrheit an männlichen Bewohner*innen auf. Auch wenn in dem liberalen System auf ein Miteinander ohne vorgeschriebene Regularien plädiert wird, birgt es nichtsdestotrotz Charakteristika, die darauf hindeuten, dass Kommunarden, wie beispielsweise Ulrich Enzensberger oder Dieter

Kunzelmann, eine differente Position als deren Mitbewohner*innen einnahmen¹⁵¹. Die Machtauswirkung der männlichen Teilnehmer äußert sich weiters in Bezug auf die durchgeführten Psychositzungen, die in der Politischen-Fragestellung erläutert wurden, da auch die vorgeschriebenen Zusammenkünfte von, unter anderem, Dieter Kunzelmann, veranlasst wurden. Somit erschließt sich, dass beide Organisationen Relationen eines patriarchal geführten Systems aufweisen.

Differenzen

Wenngleich sich bezüglich der männlich dominierten Zusammensetzung des Führungskorpus eine Interferenz äußert, verfolgen beide System dennoch äußerst differenzierte politische Strategien. Die Kommune 1 interpretierte sich selbst als Gegenmodell der staatlichen Repression, wohingegen *Gilead* als Präzedenzfall eben jener gelesen werden kann. Die Unterschiede, die sich hierbei eröffnen zeigen sich vor allem anhand der Kontrollmechanismen und Überwachungsstrategien, die sich in dem fiktiven Staat etabliert haben. Die omnipräsente Observation der regierungsinstrumentarischen Geheimpolizei trägt dafür Sorge, dass die Bewegungs- und Meinungsfreiheit des Volkes auf ein Minimum reduziert ist. Daraus resultiert ein permanenter Zustand der Unterdrückung wodurch der exorbitante Machtgrad des Regimes unterstrichen wird¹⁵².

Ein weiteres Merkmal bezüglich der divergierenden Machtverhältnisse besteht darin, dass sich die Kommune 1 gegen die Verfahrensweise und legislative Grundstruktur des Staatsapparates positionierte, wohingegen das System der fiktiven Republik auf den autoritären Mechanismen aufbaut. Die Bürger*innen werden in jeglichem privaten oder beruflichen Umfeld beherrscht, wodurch ihnen das Recht zur Mitbestimmung und Gestaltung entzogen wurde.

Hierarchien

Parallelen

Die hierarchische Aufstellung beider Gesellschaftsformen weist, wie bereits erwähnt, patriarchale Merkmale auf. Dies wirkt sich nicht nur auf die innergemeinschaftliche Machtverteilung aus, sondern degradiert gerade die weiblichen Personen, in Positionen im

¹⁵¹ Siehe Punkt 5, 6 und die politische Fragestellung.

¹⁵² Siehe Punkt 1.

unteren Bereich der hierarchischen Pyramide zu verharren. Ersichtlich wird dieser Umstand in der Kommune 1 hinsichtlich der Partizipationsmöglichkeiten im Entscheidungsverfahren bezüglich der intendierten Happenings oder öffentlichen Aktionen, da diese hauptsächlich von den männlichen Bewohnern geplant und ausgeführt wurden¹⁵³. Anhand dieser Disproportionalität entlang der Geschlechtergrenzen wird ersichtlich, dass sich in der Kommune 1 durchaus Hierarchien gebildet haben, in denen die weiblichen Mitglieder eine niedrigere Stellung im Aufgabenbereich der Gruppierung bezogen. Obwohl sich die Kommunard*innen im öffentlichen Raum als liberales und gleichberechtigtes Gegenmilieu vermarkteten, zeichnet somit die in der Kommune gelebte Realität ein disparates Bild und bietet dadurch eine Querverbindung zu dem totalitären Gefüge der fiktiven Republik.

Die Tendenzen eines männlich dominierten Systems sind in *Gilead* dennoch weit offensichtlicher. Die ansässigen Frauen besitzen weder ein Stimmrecht bezüglich der politischen Führung, noch obliegt es ihrer individuellen Entscheidungsfreiheit, inwiefern sie ihr Leben gestalten. Dabei ist ein Schwankungsbereich gegeben, der auf dem zugeteilten Arbeitsfeld beruht und auch innerhalb der Frauenkasten eine hierarchische Abstufung mit sich zieht. Stehen die Gattinnen der Commander über ihren weiblichen Leidensgenossinnen, so können die Handmaids, angesichts der Selbstbestimmung, zur Gänze als willen- und machtlose Individuen interpretiert werden, da sie ihrer Subjektivität entkräftet und in ein ökonomisches Gut transformiert werden¹⁵⁴. Es zeigt sich, dass sich innerhalb der beiden Gesellschaftskonstrukte gewisse Ähnlichkeitsverhältnisse bezüglich der Hierarchien gebildet haben, auch wenn sich die jeweiligen Ausprägungen der etablierten Führungsstile unterscheiden.

Differenzen

Um eine augenscheinliche hierarchische Abstufung zu gewährleisten, wurden für jeden Sektor des rekonfigurierten gileadianischen Arbeitsmarktes eigene Uniformen geschneidert. Die obligatorische Kleidung dient in erster Linie dazu den jeweiligen gesellschaftlichen Stellenwert der Personen zu visualisieren und symbolisieren¹⁵⁵. Dadurch verbreiten sich die hierarchischen Strukturen nicht nur anhand der vorherrschenden Diktatur auf einer metaphysischen Ebene, auf der die Bevölkerung durch die ideologische Indoktrinierung in ihre sozialen Rollen gedrängt

¹⁵³ Siehe ‚Gender-Fragestellung‘.

¹⁵⁴ Siehe ‚ökonomische-Fragestellung‘.

¹⁵⁵ Siehe Punkt 4.

wird, sondern wird dem Konstrukt durch die Uniform auch auf physischer Ebene eine weitere Komponente der Machtveräußerlichung hinzugefügt.

Dem gegenüber steht die Kommune 1 in der den Kommunard*innen das Recht auf Individualität nicht nur zustand, sondern gefordert wurde. Sie vertraten die Meinung, dass sich ‚der Mensch des 21. Jahrhunderts‘ lediglich entwickeln könne, wenn der Raum für kreative und aktionistische Entfaltungsmöglichkeiten gegeben ist. Die Bewohner*innen waren mit keinerlei Regularien oder Einschränkungen, sowohl der äußerlichen als auch der innerlichen Präferenzen, konfrontiert. Desto mehr die subjektive Beschaffenheit sichtbar gemacht wurde, desto interessanter wurden die einzelnen Personen für die öffentliche und mediale Landschaft, wodurch die finanzielle Situation der K1 verbessert wurde und somit nicht nur auf persönlicher, sondern auch auf ökonomischer Ebene einen positiven Mehrwert des gemeinschaftlichen Zusammenlebens lieferte¹⁵⁶.

Ordnungsstrukturen

Parallelen

Angesichts verschiedener Maßregelungen, die in den beiden Gesellschaftsformen etabliert wurden, lassen sich auch in puncto Ordnungsstrukturen gewisse Analogien erkennen. Diese zeigen sich vor allem durch die Handhabung der Privatsphäre der jeweiligen Bewohner*innen. Nicht nur in *Gilead* werden Kontrollmechanismen verwendet, durch welche in den persönlichen Lebensraum der Menschen eingegriffen wird.

In der Kommune 1 wurde das Recht auf Intimsphäre durch den Vorbehalt von Toilettentüren, wie auch dem Abhören privater Telefongespräche, unterbunden¹⁵⁷. Diese Vorgangsweise wurde den Bewohner*innen unter dem Deckmantel einer Gemeinschaft verkauft, die ein offenes Miteinander suggerierte und wodurch ihnen eine scheinbare Partizipation an den Leben der Anderen ermöglicht wurde. Jedoch oblagen diese Entscheidungen den Gründern der Kommune 1 woraus resultierte, dass anhand der Handlungsmacht der Männer eine hierarchische Kluft aufbrach und die Machtverhältnisse aus dem Gleichgewicht gerieten. Dem zugrunde lag beispielsweise das ausgebrochene Konkurrenzdenken, das sich nach und nach in dem Verhalten der männlichen Kommunarden offenbarte. Die publik gemachten sexuellen Ausschweifungen der Mitglieder, die sich unter anderem in der Moabiter Fabriksetage

¹⁵⁶ Siehe ‚ökonomische-Fragestellung‘.

¹⁵⁷ Siehe Punkt 5.

zutrug, bekamen einen artifiziellen Beigeschmack, nachdem diese vor den Augen der Öffentlichkeit vollzogen wurden. Dies zeigt sich in der Forderung Kunzelmanns, der Uschi Obermaier anhielt, sie solle Geschlechtsverkehr mit Jimi Hendrix im Beisein Aller haben. Eifersucht und Konkurrenzkampf transformierte die freie Liebe zu einem sexuellen Gut bei der Marcuses These verloren ging „dass befreite Sexualität nicht mit Promiskuität gleichzusetzen sei [...]“¹⁵⁸.“ Der Zustand der ständigen Bespitzelung gehört hingegen in der fiktiven Republik zum akzeptierten Alltag der Nation. In dem autoritären Staat ist sich ein*e Jede*r dessen bewusst, dass er*sie unter den observativen Regularien seiner Tätigkeiten nachzugehen hat. Demzufolge können die institutionellen Ordnungsmechanismen, die in *Gilead* unter Verwendung stehen, als weit transparenter interpretiert werden.

Überschneiden sich die liberale und die totalitäre Gesellschaftsformation im Entzug der Privatsphäre der Individuen und dem Hohen Stellenwert der Sexualität, so driften sie in zahlreichen Aspekten der strukturellen Vermittlung von Kontrolle und Ordnung auseinander, wie sich im letzten Teil der Analyse erweisen wird.

Differenzen

Nicht nur die permanente Beobachtung der Bewohner*innen *Gileads* tragen zu dem strikten Regelwerk des Staates bei. Die Disziplinierung der Gesellschaft beginnt bei den umfunktionierten Institutionen, wie beispielsweise dem Red Center, die zur Indoktrinierung dienen wodurch die Menschen zu willenlosen Empfänger*innen transformiert werden.

Demzufolge entsteht kaum ein Aufbegehren gegen das System und dem getakteten Arbeitsalltag¹⁵⁹. Diesen Zwangsmechanismen steht die K1 gegenüber, in der die Entscheidungsfreiheit des Einzelnen als zentraler Ausgangspunkt eines gemeinschaftlichen Lebens steht. Aufbauend auf den Vorgaben eines strikten Lebensstils, bemächtigt sich die Staatsmacht *Gileads* eines weiteren Mittels, um Bürger*innen zu unterjochen. Dabei handelt es sich um die atomaren Felder der Colonies, zu denen all Jene verbannt werden, die Widerstand leisten und sich gegen das System aufbäumen¹⁶⁰.

Doch das wohl effektivste Instrument zur Disziplinierung ist die Angst, die sich aufgrund der drastischen Bestrafungen in die Grundfeste der Bevölkerung eingenistet hat. Durch die grausame Zurschaustellung der Sanktionierungen und Exekutionen der Verurteilten, herrscht

¹⁵⁸ Marschall, B., & Fichter, M. (2010). *Politisches Theater nach 1950*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, S. 270.

¹⁵⁹ Siehe Punkt 6.

¹⁶⁰ Siehe Punkt 7.

eine kontinuierliche Zensur etwaiger Protestaktionen¹⁶¹. Derart brachiale Regularien richten sich konsequent gegen die Ideologie, die in der K1 vertreten wurde. Anhand der differenzierten Auffassung eines funktionierenden Ordnungsgefüges einer Gesellschaft zeigt sich somit, dass die beiden Gesellschaftskonstrukte eine prägnante Divergenz in Anbetracht der regulativen Ordnungsstrukturen aufweisen.

Inszenatorische Analyse

Im finalen Teil dieser Masterarbeit stehen die inszenatorischen Elemente des jeweiligen Gesellschaftskonstrukts im Fokus. Dabei wird der Begriff der Inszenierung in einen öffentlich-medialen Kontext gesetzt, wodurch die theatralen Aspekte der differentiellen Machtvisualisierung zur Geltung gebracht werden. Um eine genaue terminologische Basis zu gewährleisten, werden zu Beginn die Begriffe der Theatralität und Inszenierung erläutert, da diese im Rahmen historischer und soziokultureller Settings unter Verwendung stehen. Nachdem die Fundierung der analysetechnischen Werkzeuge aufgezeigt wurde, erfolgt eine Szenen- und Bildanalyse, wobei explizit auf das eigens ausgewählte Material eingegangen wird. Dabei stehen sowohl die ästhetischen Merkmale als auch die geschichtliche und narrative Verortung im Zentrum. Im Zuge dessen erfolgt eine Gegenüberstellung der daraus gewonnen Erkenntnisse, um in einem analytischen Verfahren den symbolischen Prozess der situativen Gegebenheiten zu eruieren, und die daraus resultierenden Rückschlüsse im letzten Kapitel interpretieren zu können. *Inszenierungsgesellschaft: Ein einführendes Handbuch*, ist im Jahr 1998 erschienen und wurde von Herbert Willems und Martin Jurga herausgegeben. Diese Publikation wird den theoretischen Unterbau für das gesamte Kapitel bilden¹⁶².

Theatralität – Inszenierung

Die Darstellungsformen, in denen sich gesellschaftliche Phänomene in einem öffentlichen Umfeld preisgeben, beschreiben ein Zusammenspiel unzähliger Komponenten, die teilweise Aspekte theatraler Vorgänge aufweisen. Dabei sind soziale Alltagshandlungen nach dem Modell theatraler Strukturen gebaut, wodurch sie gleichsam in szenischen Kategorien gedacht werden können. Aufgrund der kulturellen Einbettung und der permanenten Konfrontation

¹⁶¹ Siehe Punkt 8.

¹⁶² Willems & Jurga, 1998.

medialer Bilderfluten bildeten sich verschiedene soziale Rollen und theatrale Muster hinsichtlich real gelebter Verhaltensweisen. Gerade im Rahmen politischer Veranstaltungen, zeremonieller Traditionen und volkstümlicher Reden erfolgen inszenierte Aktionen und Handlungsweisen, auch wenn sich die Rahmenbedingungen im Gegensatz zu affin ästhetischen, künstlerischen Prozessen unterscheiden.

Um auf die Selbstinszenierung der Kommune 1 und die Figurenkonstellationen in *The Handmaids Tale* präzise eingehen zu können, müssen daher zuerst die kontextuellen Hintergründe, der in dieser Arbeit verwendeten Theaterbegriffe, geklärt werden. In erster Linie handelt es sich hierbei um die Theatralität und der Inszenierung, die beide zentrale Verfahren mimetischen Ausdrucks sind und bestimmte Bedeutungen generieren. Obgleich beide Komponenten Teil eines Aktionsgefüges sind, unterscheiden sich deren Kernaussagen voneinander.

Bei der Theatralität handelt es sich um einen äußerst nuancierten Begriff, der je nach spezifischem Blickwinkel differenzierte Akzente hervorbringt. Stützt man sich auf die Theorien von Elisabeth Burns, dann handelt es sich bei der Theatralität um einen Wahrnehmungsmodus, der in den Register der Rezeptionsästhetik fällt. Demzufolge bestimmt die jeweilige Perspektive des rezipierenden Subjektes, ob es sich bei der Darstellung um eine theatrale Situation handelt, oder nicht¹⁶³. Joachim Fiebach wiederum gliedert den Terminus in eine handlungstheoretische oder auch darstellungs- bzw. materialästhetische Kategorie ein, in der kommunikative Prozesse durch die „spezifische, historisch und kulturell bedingte Art der der Körperverwendung“ in Gang gesetzt werden¹⁶⁴. Erika Fischer-Lichte identifiziert die Theatralität vertiefend als eine semiotische Kategorie, in der der Begriff simultan als „*Modus der Zeichenverwendung* [der] durch Produzenten und Rezipienten definiert [wird], der menschliche Körper und die Objekte ihrer Umwelt nach den Prinzipien der Mobilität und Polyfunktionalität in theatrale Zeichen verwandelt¹⁶⁵“. Die essenzielle Verbindung dieser unterschiedlichen Auffassungen der Theatralität liegt in dem parallel verlaufenden Bedeutungsspektrum, da sich alle Fälle durch „allgemeine kulturgeschichtlich relevante Faktoren wie der Wahrnehmung, Körperverwendung und Bedeutungsproduktion¹⁶⁶“ vereinen. Dadurch tritt die Relevanz für die folgende Analyse in den Vordergrund, da sich durch diese Bestimmung der Faktoren eine Beziehung sowohl zwischen dem Theater als Kunstform als

¹⁶³ Burns, E. (1972). *Theatricality. A Study on Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Harper & Row.

¹⁶⁴ Fiebach, 1978, S. 123ff.

¹⁶⁵ Willems & Jurga, 1998, S. 86.

¹⁶⁶ Ebd., S. 86.

auch theatralen Prozessen außerhalb des Theaters ergibt, wodurch der Bogen zur Herstellung theatraler Situationen im öffentlichen Raum gespannt werden kann.

Um vertiefend auf die kulturellen Eigenschaften des Begriffs der Theatralität eingehen zu können, wurde dieser in 4 Aspekte ausdifferenziert, die in wechselnden Konstellationen die Gesamtheit des Begriffs bestimmen und wie folgt lauten:

- „1. den der *Performance*, die als Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern gefaßt wird und das ambivalente Zusammenspiel aller beteiligten Faktoren beinhaltet
2. den der *Inszenierung*, der als spezifischer Modus der Zeichenverwendung in der Produktion zu beschreiben ist
3. den der *Korporalität*, der sich aus dem Faktor der Darstellung bzw. des Materials ergibt, und
4. den der *Wahrnehmung*, der sich auf den Zuschauer, seine Beobachterfunktion und -perspektive bezieht¹⁶⁷.“

Daraus ergibt sich, dass die Inszenierung ein Teil des Theatralitätsgefüges ist, der sich explizit mit den ästhetischen und anthropologischen Komponenten auseinandersetzt, wobei das Hauptaugenmerk auf der schöpferischen Hervorbringung liegt. Es handelt sich somit um einen Vorgang in dem imaginäres, Fiktives und empirisch Reales zueinander in Beziehung gesetzt werden, wodurch eine ästhetisierte Wirklichkeit entstehen kann, die in Bereichen wie der Politik, der Wirtschaft oder dem Verhalten in unterschiedlichen sozialen Gruppierungen zu finden ist. „Innerhalb des semantischen und kulturellen Feldes, das sie in ihrer Gesamtheit bilden, zielt "Inszenierung" auf den Aspekt eines kreativen und transformierenden Umgangs des Menschen mit sich selbst und seiner Umwelt¹⁶⁸.“ In der Öffentlichkeit vermag die Inszenierung jedoch gerade erst durch ihre Unscheinbarkeit an Bedeutung zu erlangen. Sie verschwindet unter dem Deckmantel der menschlichen Selbstausslegung und setzt die ästhetischen und anthropologischen Dimensionen zueinander in Beziehung. Implizit definiert Wolfgang Iser, dass der Inszenierung "etwas vorausliegen muß, welches durch sie zur Erscheinung kommt. Dieses Vorausliegende vermag niemals vollkommen in die Inszenierung einzugehen, weil sonst dieses selbst das ihr Vorausliegende wäre. Anders gewendet ließe sich auch sagen, daß jede Inszenierung aus dem lebt, was sie nicht ist. Denn alles, was sich in ihr materialisiert, steht im Dienste eines Abwesenden, das durch Anwesendes zwar vergegenwärtigt wird, nicht aber selbst zur Gegenwart kommen darf. Inszenierung ist dann die

¹⁶⁷ Willems & Jurga, 1998, S. 86.

¹⁶⁸ Ebd., S. 88.

Form der Doppelung schlechthin, nicht zuletzt, weil in ihr die Bewußtheit herrscht, daß diese Doppelung unaufhebbar ist¹⁶⁹". Die Inszenierung ist demzufolge ein Simulakrum, in dem der Mensch ein Bildnis von sich zeichnet, dessen Signifikaten von den Anwesenden interpretiert werden können, wobei simultan die Zeichen der anderen kodifiziert und interpretiert werden. Die Darstellung der Wirklichkeit verschwindet in der *conditio humana* wobei „[d]er Mensch [...] sich selbst - oder einem anderen – gegenüber [tritt], um ein Bild von sich als einem anderen zu entwerfen und zur Erscheinung zu bringen, das er mit den Augen eines anderen wahrnimmt bzw. in den Augen eines anderen reflektiert sieht¹⁷⁰“.

Mit anderen Worten, die Gegenwartskultur des 20. und 21. Jahrhunderts ist im Begriff einen zunehmenden Wirklichkeitsverlust zu erleiden, da die zeitgenössische Kultur Tendenzen einer permanenten Inszenierung im Alltag gelebter Ereignisse aufweist. Dies beginnt bereits in unserer Umwelt, in der architektonische, städtische Elemente wie Gartenanlagen als „kulissenartige Environments¹⁷¹“ in Szene gesetzt werden. Die Individuen, die sich in dieser Lebenswelt bewegen, schreiten als Akteur*innen durch die Straßen, die von Marketingkampagnen und strategisch manipuliertem Konsumzwang geprägt sind. Durch die endlose Abfolge inszenierter Phänomene ergibt sich eine Art Erlebniskultur, die sich anhand dieser Inszenierung von Ereignissen selbst hervorbringt und reproduziert. „Diese Art der Wirklichkeitserfahrung läßt sich prägnant unter Bezug auf ein Modell beschreiben, wie es das Theater bereit hält: Als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem besonders hergerichteten Ort zu einer bestimmten Zeit sich, einen anderen oder etwas vor den Blicken anderer (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellt. Wirklichkeit erscheint in diesem Sinne prinzipiell als theatrale Wirklichkeit¹⁷².“ In dieser Hinsicht hat sich vor allem in der Ästhetisierung politischer Ereignisse eine Symbiose der Theatralität und der Inszenierungen ergeben, die sich in ihrer Darstellungsaktivität von genormten Alltagssituationen abhebt. Um einen Bedeutungsgehalt zu erzeugen, der von den Rezipient*innen aufgenommen wird, sind derartige theatralische Inszenierungen stark an die Vektoren der Visualität, Körperlichkeit und Bewegung gebunden. Dadurch haben sich Formen wie die Theatralität der Macht und die Theatralität der Politik gebildet, auf welche im letzten Teil der Analyse rückbezüglich eingegangen wird. Der gemeinsame Nenner derartiger politischer Inszenierungen „besteht im *öffentlich hervorgehobenen, im vorgezeigten, demonstrativen Handeln* und darin, daß dieses

¹⁶⁹ Iser, W. (1991). *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*. Frankfurt am Main: De Gruyter, S. 511.

¹⁷⁰ Willems & Jurga, 1998, S. 88.

¹⁷¹ Ebd., S. 88.

¹⁷² Ebd., S. 89.

Handeln eine *symbolische Funktion* übernimmt¹⁷³.“ Diese These lässt sich vor allem auf ästhetische Inszenierungen adaptieren, die eine informelle Komponente hinsichtlich einer bedeutungsgenerierenden Prämisse für den gesellschaftlichen Sektor aufweist. Aufgrund dessen lässt sich hier eine Verbindung zu einer weiteren Kategorie der Theatralität ziehen. Der Performance. Obgleich sich diese bezüglich alltäglichen, kommunikativen Handlungen von der ästhetischen Inszenierung unterscheidet, weist sie dennoch eine Reihe von Ähnlichkeitsmerkmalen eben dieser auf. Die Überschneidungspunkte zeigen sich in „ihre[r] Gerahmtheit, ihre[r] Mehrdimensionalität, ihr[em] Vollzugscharakter und ihr[er] Kontextualität¹⁷⁴“, doch vor allem in ihrer Reflexivität. „Reflexivität bedeutet, daß die Handelnden nicht nur kommunizieren, sondern ihre kommunikativen Handlungen selbst zum Gegenstand machen und entsprechend bearbeiten können¹⁷⁵“. Daraus geht hervor, dass es sich bei der Reflexivität um eine Art Metakommunikation handelt, in der sich die Möglichkeit ergibt, anhand von Kommunikation das Kommunikationssystem selbst zu verbalisieren¹⁷⁶.

Der prägnante Aspekt der Performance, der für die folgende Analyse von großer Bedeutung ist, liegt darin, dass sie sich besonders auf den Typus von Ereignissen bezieht, der aus einem alltäglichen Setting extrahiert wurde. Anders als die Inszenierung, die die ästhetisierte Kunstfertigkeit allgemeiner alltäglicher Kommunikation miteinschließt, bezieht sich der Performance-Ansatz explizit auf die künstlerische, kommunikative Handlung per se. "Performance [...] is a unifying thread tying together the marked, segregated aesthetic genres and other spheres of verbal behavior into a unified conception of verbal art as a way of speaking¹⁷⁷" Im Performance-Ansatz laufen alle kommunikativen Formen zusammen, die in ein ästhetisiertes mündliches Gattungsspektrum fallen und eine Vielzahl unterschiedlicher verbaler Mittel aufweisen, die zu einer Durchführung von Darbietungen notwendig sind. Dazu zählt beispielsweise die bildliche Sprache, die sich in Form von Metaphern oder der Metonymie, Alliterationen, Reimen oder Parallelismen äußert. Auch die Verfahrensweise, in der diese kommunikativen Formen unter Verwendung stehen, ist ein wichtiger Teil, der die Performance vervollständigt. Wichtig ist dabei die räumliche Anordnung, die temporale Segmentierung, wie auch die soziale Struktur der Beteiligten. All diese Faktoren tragen zu der Vielschichtigkeit der Performance bei, wobei diese Markierungen nicht einzeln anzutreffen sind, sondern bedienen sie sich vielmehr einer Reihe miteinander kombinierter

¹⁷³ Ebd., S. 523.

¹⁷⁴ Ebd., S. 309.

¹⁷⁵ Ebd., S. 309.

¹⁷⁶ Vgl., Ebd.

¹⁷⁷ Bauman, Richard (1975). „Verbal Art as Performance“. In: *American Anthropologist* 77.2 (1975). S. 290-311, S. 291.

Kommunikationsmittel. Sie sind Orchestrationen des Medialen und keine einzelnen Expressionen eines Mediums¹⁷⁸.

Da nun die unterschiedlichen Nuancen der Theatralität, Inszenierung und Performance erläutert wurden, wird sich das folgende Kapitel mit einer weiteren Spielart des Theatralitätsgefüges beschäftigen, um im Zuge dessen ausgewählte Situationen der beispielgebenden Gesellschaftsformen auf deren Inszenierungscharakter zu untersuchen.

Cultural Performances

Bei den Cultural Performances handelt es sich um eine spezielle Form der Aufführung, in der anhand publik gehaltener, theatralischer Darbietungen gesellschaftliche Milieus verhandelt werden. Zentral wird dabei das kulturelle Selbstbildnis- und Verständnis von Gesellschaften im öffentlichen Raum präsentiert, reflektiert und transformiert. Milton Singer definiert Cultural Performances als Inszenierungen, die sich anhand situativer Markierungen an besonderen Schauplätzen äußern. Derartige Aufführungen zeichnen sich beispielsweise durch Darstellungen involvierter Akteur*innen, die zumeist in besonderen Kostümen gekleidet sind und auf erhobenen Bühnen agieren¹⁷⁹. Demzufolge zählen zu Cultural Performances Schauspiele, Konzerte oder Vorlesungen, die in einem öffentlichen Rahmen abgehalten werden. Aber auch religiöse Veranstaltungen wie rituelle Lesungen und Rezitationen, Riten, Feste und Zeremonien fallen in den Bereich der Cultural Performances. Dies liegt dem strukturellen Aufbau zugrunde der sich durch seinen episodischen Charakter äußert, indem er einen deutlich markierten Anfang, eine Abfolge überlappender, aber isolierbarer Phasen und ein Ende besitzt¹⁸⁰. Derartige episodische Grundstruktur leitet sich von dem symbolischen Prozess eines Rituals ab, das sich ebenso anhand dreier differenzieller Phasen koordinieren lässt und auf welche in der folgenden Szenen- und Bildanalyse vertiefenden eingegangen wird.

Da sich in den Cultural Performances unzählige Komponenten offenbaren, anhand welcher sich die inszenatorischen Aspekte der zu analysierenden Gesellschaftskonstrukte beleuchten lassen, folgt nun eine Gegenüberstellung zweier Begebenheiten, die sich innerhalb der fiktiven und real gelebten Gruppierungen finden. Dabei wird einerseits eine Szene von *The Handmaids Tale* beschrieben, in der eine rituelle Zeremonie dargestellt wird, andererseits das Bildmaterial einer öffentlichen Protestaktion der Kommune 1. Obwohl sich das jeweilige Bildmaterial hinsichtlich

¹⁷⁸ Vgl., Willems & Jurga, 1998.

¹⁷⁹ Singer, M. B., Singer, M., & Srinivas, M. N. (1972). *When a great tradition modernizes: An anthropological approach to Indian civilization*. New York: Praeger Publishers.

¹⁸⁰ Vgl., Willems & Jurga, 1998.

der Inszenierung der Figuren und Partizipant*innen auf den ersten Blick deutlich voneinander unterscheiden, weisen sie dennoch eine gewisse Ähnlichkeit in ihrer Gestaltungsform auf, die sowohl auf die symbolische Prozesshaftigkeit des Rituals als auch der Cultural Performances zurückzuführen ist.

Um den thematischen Grundstock für die analytische Gegenüberstellung zu legen, wird im Anschluss das Szenen- und Bildmaterial beschrieben, um diese im weiteren Verlauf anhand der erläuterten analytischen Methodik untersuchen zu können. Doch zunächst erfolgt eine Übersicht des 3 Phasen Prozesses Victor Turners.

Analytische Gegenüberstellung

Am Beginn des 20. Jahrhunderts untersuchte der französische Ethnologe Arnold van Gennep das außereuropäische Gemeinschaftsleben verschiedener Bevölkerungen, wobei er sich auf deren traditionelle Feste, Riten und vor allem der sozialen Bedeutungen eben jener fokussierte. In seinem Hauptwerk *Les rites de passage*, das 1909 in Paris veröffentlicht wurde, bezeichnete er diese Vorgänge als Übergangsriten, die sich stets in drei aufeinander folgende Phasen unterteilen lassen. Dabei handelt es sich um die Trennungsphase, die einsetzt, sobald ein Konflikt die Gemeinschaft bedroht¹⁸¹, die ambivalente Schwellen- oder Umwandlungsphase und die Angliederungsphase. Die prozesshaften Ereignisse werden häufig als Tod, Umwandlung und Wiedergeburt rituell dargestellt. Dabei stirbt der Mensch in der alten Welt, woraufhin er*sie in eine Zwischen- beziehungsweise Totenwelt übergeht um abschließend in einer neuen Welt wiedergeboren zu werden¹⁸². Aufbauend auf diesem Übergangsritus Van Genneps stellte Victor Turner ein drei Phasen Gefüge auf, das er auf die europäische Gegenwart übertrug und als Cultural Performances bezeichnete¹⁸³. Entschließt sich eine Gemeinschaft dazu einen rituellen Vorgang durchzuführen, wird dieser mit der Destrukturierung begonnen. Dabei handelt es sich um eine Separation aus dem alltäglichen Ablauf, welche durch ein symbolisch gekennzeichnetes Verhalten eines Individuums, oder einer Gruppe, markiert ist. Dadurch wird die Loslösung sowohl eines genormten Standpunktes in der sozialen Ordnung hervorgerufen als auch mit einer Reihe vorherrschender kulturell konnotierten

¹⁸¹ Dabei handelt es sich beispielsweise um einen Statuswechsel, indem ein Individuum der Gruppe von einem genau definierten Zustand (Kind) in einen neuen, ebenso definierten Zustand (Erwachsener) gelangt, ohne die Sozialordnung als Ganzes zu stören.

¹⁸² Vgl., Van Gennep, A. (2005). *Übergangsriten: = Les rites de passage*. Frankfurt am Main: Campus-Verl.

¹⁸³ Turner, V. W. (1977). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. S. 94-95.

Verhaltensweisen gebrochen. Die zweite Phase beschreibt die symbolische und strukturelle Phase der Liminalität. In ihr schreiten die Partizipant*innen in einen durch das Ritual erzeugten Grenz- oder Ausnahmezustand über. „During the intervening „liminal“ period, the characteristics of the ritual subject (the „passenger“) are ambiguous; he passes through a cultural realm that has few or none of the attributes of the past or coming state¹⁸⁴.“ In dieser Periode sind die Anwesenden weder hier noch dort. Sie befinden sich in einem Schwellenzustand, in dem die herrschende Sozialordnung aufgehoben ist. Im ultimativen Stadium des rituellen Prozesses, und der Performance, ist das Hauptaugenmerk auf die Wiedereinführung in den Alltag gelegt. Sie wird als Neuaggregation und Wiedereingliederung der Teilnehmer*innen angesehen, wodurch die Vollendung des Vorganges gekennzeichnet wird. „The ritual subject, individual or corporate, is in a relatively stable state once more and, by virtue of this, has rights and obligations vis-à-vis others of a clearly defined and „structural“ type; he is expected to behave in accordance with certain customary norms and ethical standards binding on incumbents of social position in a system of such positions¹⁸⁵.“ Dieses Modell lässt sich auch auf künstlerische Prozesse, wie der Performance Kunst der 1960er Jahre, oder auf Inszenierungen, in denen im Alltag gelebte Handlungen auf einer Bühne konstruiert werden, adaptieren.

Im Anschluss wird das gewählte Szenen- und Bildmaterial zuerst beschrieben, um einen verständlichen Überblick der situativen Handlungen zu gewährleisten. Danach erfolgt in der Bildanalyse eine Eingliederung des Materials in die jeweils entsprechende Phase des Prozesses, wobei es auf seine Aspekte der rituellen und performativen Vorgänge untersucht wird. Simultan werden dabei inszenatorische Berührungspunkte und Diskrepanzen der medialen und visuellen Quellen bestimmt, um im abschließenden Kapitel der Analyse die Theatralität der Macht und der Theatralität der Politik zu interpretieren.

The Ceremony – in 3 Phasen¹⁸⁶

Wie bereits erwähnt werden in dem gileadanischen Universum zeitlich festgelegte Vergewaltigungen der Handmaids abgehalten. Temporär richten sich diese nach den fruchtbaren Tagen der Frauen und werden in einem rituellen Setting absolviert, in dem der Ablauf der prozesshaften Tortur anhand strenger Richtlinien verfolgt werden muss.

¹⁸⁴ Ebd., S 94.

¹⁸⁵ Ebd., S. 95.

¹⁸⁶ Das folgende Szenen- und Bildmaterial wird anhand der Begrifflichkeiten und Thesen David Bordwell und Kristen Thompson analysiert: Bordwell, Thompson, 2013.

In der ersten Folge der ersten Staffel der Serie werden die Rezipient*innen mit der sogenannten ‚Ceremony‘ konfrontiert, die bereits durch die Namensgebung religiöse Aspekte aufweist. Die Sequenz beginnt mit einer Großaufnahme von June. Die Protagonistin steht dabei im Fokus, der Hintergrund ist nur schemenhaft zu erkennen. Nach und nach betreten die anderen Teilnehmer*innen den Raum. Dabei handelt es sich um Rita, die Martha des Hauses, gefolgt von Nik, dem Fahrer. Diese beiden Figuren drapieren sich im Hintergrund von June, die vor ihnen am Boden des Wohnzimmers kniet. Im Anschluss betritt Serene, die Gattin des Commander Waterfords, den Raum, lässt sich auf einem Sessel am linken Bildrand nieder, und zündet sich eine Zigarette an. Nachdem der Herr des Hauses an der Tür geklopft hat, und Serena ihm Eintritt gewährt, stellt sich dieser vor einen pompösen Kamin. Die Figurenkonstellation deutet darauf hin, dass nun der Commander zentraler Protagonist ist, dem die Aufmerksamkeit der diegetischen Anwesenden, wie auch der Rezipient*innen gewidmet ist. Leise Kirchenmusik erklingt als extra-diegetische Untermalung der Szene und unterstreicht durch den orgelhaften Klang die religiöse Atmosphäre des Rituals. Der Protagonist rezitiert einen Bibelvers, der bereits in dieser Masterarbeit festgehalten wurde¹⁸⁷, wodurch der Beginn der Zeremonie angedeutet wird. Bild und Ton driften im Zuge dieser Rezitation auseinander. Aus dem Off erklingt nach wie vor Waterfords Stimme, doch befinden sich nun die zentralen Figuren im Schlafgemach, in dem der essenzielle Part des Rituals vollzogen wird.

Der*die Zuschauer*in wird in dieser Szene zu einem*einer Beobachter*in, einer erzwungenen Form des Geschlechtsverkehrs, die sich vor allem auf visueller Ebene durch die Darstellung der figurativen Körper vor dessen*deren Augen entfaltet. Die Anordnung der Teilhabenden deutet darauf hin, dass der Verkehr gegen den Willen der Handmaid June ausgeführt wird. In dem Gesicht der Gepeinigten lässt sich ein Unbehagen erkennen, das sich in ihrer apathischen Mimik widerspiegelt. Nachdem die Prozedur vollendet wurde, verlässt Commander Waterford umgehend den Raum. Serena, wie zu Beginn des Rituals, zündet sich erneut eine Zigarette an und befiehlt June zu verschwinden¹⁸⁸.

Die Sequenz lässt sich aufgrund ihrer rituell konnotierten Inszenierung anhand des symbolischen drei Phasen Prozesses Victor Turners analysieren. Dafür werden im Anschluss Szenenaufnahmen des beschriebenen Rituals dem Modell zugeordnet und im nächsten Schritt auf deren prozesshafte Aspekte überprüft. Die These lautet dabei, dass sich der rituelle Vorgang

¹⁸⁷ Hierbei handelt es sich um eine verkürzte Version, die zur Gänze im Kapitel „Geschichtlicher Hintergrund“ zitiert wurde und lautet wie folgt: “And when Rachel saw that she bare Jacob no children, Rachel envied her sister; and said unto Jacob, Give me children, or else I die. And she said, behold my maid Bilhah, go in unto her; and she shall bear upon my knees, that I may also have children by her.”

¹⁸⁸ Miller, 2017-heute, TC: 0:28:00 - 0:33:34.

aufgrund der trinären Eigenschaften des symbolischen Prozesses in die drei Phasen übertragen lassen. Hypothetisch wird davon ausgegangen, dass sich die erste Phase im Bewältigen eines Konfliktes, der aufgrund des fehlenden Nachwuchses entstanden ist, zeigt, weshalb die Initiantinnen in der zweiten Phase in die liminale Schwellenphase übergehen, die sich im besten Fall durch eine Schwangerschaft äußert, um schlussendlich durch die Entbindung wieder in den neuen Alltag eingeführt werden zu können.

1.) Die Destrukturierung



Abb.1.: Offred als Initiantin

Schon zu Beginn der beschriebenen Szene befindet sich Offred im Wohnzimmer. In Abbildung 1 wird sie anhand einer Großaufnahme, in der der Fokus auf ihr Gesicht gerichtet ist, dargestellt. Im Hintergrund ist zu ihrer Linken und Rechten das Hauspersonal aufgestellt, das durch die unscharfe Visualisierung lediglich zur Rahmung der Szenerie dient und die Protagonistin, die augenscheinlich am Boden kniet, deutlich hervorhebt. Ihr gesenkter Blick wird von einem Seitenlicht beleuchtet, das von einer nicht sichtbaren Lichtquelle im rechten Bildrand stammt, und deutet auf einen Gehorsam hin, das von einem Unbehagen gekennzeichnet ist. Die Separation aus einer alltäglichen Situation wird bereits in dieser Sequenz durch die Figurenkonstellation ersichtlich gemacht, da sich diese deutlich von einer Situierung in einem Alltagssetting abhebt.

¹⁸⁹ Abb.1.: Offred als Initiantin, Miller, 2017-heute, TC 0:28:32.



190

Abb.2.: Die Zusammenkunft

Abbildung 2 zeigt eine örtliche Verschiebung der Figuren im Raum. Die Kamera wurde so positioniert, dass nur deren Rückseite in einer Halbtotale-Aufnahme zu erkennen ist. Auch hier befindet sich Offred im Zentrum, sowohl des Raumes als auch der Sequenz, und ist dabei umgeben von den anderen. Nicht nur durch ihre Positionierung, sondern auch durch das leuchtende Rot ihrer Robe tritt sie in den Blickpunkt, da sowohl das Mobiliar als auch die restlichen Figuren mit einer pastelligen Farbpalette ausgestattet sind. Serena ist die Einzige in diesem Ausschnitt, die scheinbar in Bewegung ist wodurch eine lebhaftere Dynamik entsteht. Die Wichtigkeit der räumlichen Aufstellung der Anwesenden tritt in dieser Szene in den Vordergrund, da jede Person einen vorgeschriebenen Platz zu haben scheint. Hierbei wird eine doppeldeutige Besonderheit der Inszenierung markant. Nicht nur unter den filmästhetischen Aspekten, sondern auch unter Berücksichtigung der prozessualen Aufstellung entsteht eine Atmosphäre, die darauf hinweist, dass es sich um eine Situation handelt, die unter den Vorzeichen eines Rituals stattfindet.

¹⁹⁰ Abb.2.: Die Zusammenkunft, Miller, 2017-heute, TC: 0:28:46.



Abb.3.: Serena markiert den Beginn des Rituals

In Abbildung 3 sieht der*die Rezipient*in Serena in einer Großaufnahme, die von Oben herab aufgenommen wurde. Die Umrisse ihres Gesichts sind scharfgestellt, die restliche Umgebung ist von einem schemenhaften Schleier umgeben. Nur das Licht des Feuerzeuges, mit dem sie sich ihre Zigarette anzündet, erhellt die dunklen Züge der Frau. Serene befindet sich im linken Bildrand, auch ihr Blick wendet sich dieser Richtung zu. Durch die Position der Kamera wird die Fragilität der Figur unterstrichen, welche durch die Konsumation der Zigarette auf visuell narrativer Eben untermauert wird. Der Akt des Rauchens nimmt in dieser Sequenz einen hohen Stellenwert ein. Er deutet darauf hin, den Anfang und das Ende zu markieren, da Serena auch nach Beendigung des Rituals erneut zu einer Zigarette greift¹⁹². Die Zigarette dient somit als dramaturgisches Symbol, durch welches der Prozess temporal markiert ist und somit den Auftakt sowohl zur Destrukturierung als auch zur Wiedereinführung in den Alltag gibt.

¹⁹¹ Abb.3.: Serena markiert den Beginn des Rituals, Miller, 2017-heute, TC: 0:28:55.

¹⁹² Worauf in Szenenbild 7 noch genauer eingegangen wird.

2) Die symbolische und strukturelle Phase der Liminalität

Liminal



193

Abb.4.: Der Vollzug

Bei Abbildung 4 handelt es sich um eine Aufnahme, die in einer Halbtotalen gefilmt wurde. Durch die Wahl dieser Bildgröße wird dem*der Rezipient*in sowohl die räumliche Anordnung als auch die Figurenkonstellation visuell vermittelt, um einen erleichterten Zugang zum narrativen Handlungsstrang zu erlangen, der in beschriebener Sequenz in einem radikal alternierten Setting weitergeführt wird.

Die Protagonist*innen befinden sich im Schlafzimmer der Waterfords, wo sie den physischen Part des Rituals vollziehen. Es herrscht eine düstere Atmosphäre, die einzigen Lichtquellen sind die jeweils seitlich vom Bett drapierten Nachtlampen. Im Zentrum des Bildes ist das menschliche Konglomerat, in dem die Körper der Figuren eine verschmelzende Form annehmen. Auf dem Bett sitzt Serena, zwischen ihren Schenkeln befindet sich die am Rücken liegende Offred. Zwischen Offreds Beinen steht Commander Waterford und vollzieht seine gesetzlich vorgeschriebene Pflicht der Penetration. Alle dargestellten Figuren sind komplett bekleidet, wodurch der Geschlechtsverkehr jegliches Anzeichen eines emotionalen Liebesaktes verliert.

¹⁹³ Abb.4.: Der Vollzug, Miller, 2017-heute, TC: 0:31:13.

Durch die Inszenierung dieses Shots treten die Komponenten der mechanischen Umfunktionierung des Körpers in den Vordergrund. Sie sind zentraler Blickpunkt der Szene und geben den Auftakt der symbolischen und strukturellen Phase der Liminalität, da es sich, der Aufstellung nach zu urteilen, um eine vorab festgelegte Positionierung der Anwesenden handelt.



Abb.5.: Offred in der Phase der Liminalität

In Abbildung 5 wird der apathische Blick der Handmaid ins Visier genommen. In einer Großaufnahme zeigt sich das voll ausgeleuchtete Gesicht Offreds. Wieder ist diese mittig im Bild verortet. Ihr Blick richtet sich starr gradeaus gen Decke. Durch die gewählte Aufnahmegröße wird es dem*der Zuschauer*in nicht ermöglicht, sich dem leidvollen Gesichtsausdruck der Protagonistin zu entziehen. Ihm*ihr werden die Furcht und der Ekel, die sich in der Mimik widerspiegeln, direkt aufgedrängt, wodurch ein empathisches Näheverhältnis mit der Figur provoziert wird. Im Ausdruck des Gesichts wird die Phase der Liminalität erkenntlich gemacht. Offred befindet sich in einem durch das Ritual erzeugten Schwellenzustand der durch die weit aufgerissenen, leeren Augen auf visueller Ebene hervorgehoben wird. Vor allem die erzwungene Partizipation der Protagonistin untermauert die These des liminalen Seinszustandes in dieser Sequenz, da sich die Liminalität Richard Schechner zufolge durch seinen obligatorischen Faktor äußert. Dieser beschreibt vertiefend zu Victor Turners Konzept, „dass das Theater als „liminoide“ Ableitung aus der menschlichen

¹⁹⁴ Abb.5.: Offred in der Phase der Liminalität, Miller, 2017-heute, TC: 0:31:44.

Ritualisierung charakterisiert [wird]. Liminoide Phänomene sind also durch Freiwilligkeit, liminale durch Pflicht gekennzeichnet. Das eine ist Spiel, Unterhaltung, das andere tief ernste, selbst furchterregende Sache. Liminal etwa ist das Spiel, das sich gegen den Ernst des Alltags abgrenzt, liminoid dagegen ist das Theater oder andere Kunstformen¹⁹⁵.“

Das Ritual, das in der gesamten Sequenz vollzogen wird, kann demnach aufgrund seiner verpflichtenden Teilnahme der Liminalität zugewiesen werden. Außerdem befindet sich die Protagonistin in einem transformativen Zustanden, der sich auf bildlicher Ebene anhand ihres von Tränen verschleierte Gesichts äußert. Es wirkt als wäre sie in eine andere Ebene entrückt, die Tendenzen des Märtyrertums aufweist, wodurch sich bestätigt, dass Offred in die zweite Phase, der Schwellenphase, übergegangen ist.

Die durch Freiwilligkeit gekennzeichnete Protestaktion der Kommune 1 hingegen weist deutliche Aspekte eines liminoiden Phänomens auf, wie sich im Folgenden zeigen wird.

3.) Wiedereinfügung in den Alltag



Abb.6.: Die Wiedereingliederung

Abbildung 6 ist von Bewegung beherrscht. Die Kamera nimmt die Szenerie in einer Totalen auf, wodurch beinahe die gesamte kinematographische Bandbreite des Raumes erkenntlich wird. Erneut liegt das Bett am Mittelpunkt der Blickachse, durch die Rahmung des Mobiliars

¹⁹⁵ Willems & Jurga, 1998, S. 309.

¹⁹⁶ Abb.6.: Die Wiedereingliederung, Miller, 2017-heute, TC: 0:32:34.

und der Beleuchtung des diegetischen Spektrums, wird die Importanz des Möbelstücks und der sich darauf befindlichen Figuren subtil unterstrichen. Die Positionen der Anwesenden haben sich komplett verändert. Narrativ befinden sich die Figuren in diesem Filmstill an einem Zeitpunkt nach Vollendung des Rituals. Commander Waterford ist bereits im Begriff das Schlafzimmer zu verlassen, Serena sitzt mit gebeugter Haltung am Rande des Bettes. Nur Offred verharrt nach wie vor in fast identer Pose. Durch die körperliche Dynamik, die in das Bild gedungen ist, zeigt sich eine Auflösung der Situation. Die Zeremonie ist beendet, der Soll erfüllt und der Zeitpunkt der Wiederaufnahme der alltäglichen Routine ist gekommen. Durch die physische Distanz der Figuren erscheint die Vollendung der Pflicht auch auf erzählerischer Ebene plausibel.



Abb.7.: Serene markiert das Ende des Rituals

Wie bereits erwähnt werden der Anfang und das Ende der rituellen Zusammenkunft auf bildlicher Ebene durch Serenas Konsumation einer Zigarette markiert. Anders als in Abbildung 3 ist der Kopf der Protagonistin in Abbildung 7 zur linken Seite geneigt. Auch hier wird die Aktion in einer Großaufnahme festgehalten. In dieser Sequenz wurde jedoch die Kamera so positioniert, dass die Protagonistin in einer Aufsicht gefilmt wurde, wodurch die Prägnanz der ernüchternden Mimik verdeutlicht wird. Es handelt sich um das exakte Gegenteil des anfänglich beschriebenen Shots, indem Serena in gespiegelter Form dargestellt wird. In Dunkelheit gefangen tritt die Bürde der Teilnahme des eben vollzogenen Geschlechtsverkehrs, die der

¹⁹⁷ Abb.7.: Serene markiert das Ende des Rituals, Miller, 2017-heute, TC: 032:53.

Figur ins Gesicht geschrieben steht, in den Vordergrund. Der symbolische Akt des Rauchens beendet die Sequenz, er deutet darauf hin, dass sich die Figuren aus dem rituellen Schwellenzustand gelöst haben und die Rückkehr in die Realität der Filmebene stattgefunden hat.

Als nächstes erfolgt die Analyse des Bildmaterials der Kommune 1, die ebenso unter Anwendung des 3-Phasen Modells Turners erforscht wird.

Die Trauerfeier in 3 Phasen

Am 09.08.1967 fand vor dem Rathaus Schöneberg in Berlin die Trauerfeier des deutschen Politikers Paul Löbe statt. Im Wissen, dass bei dieser öffentlichen Zeremonie sowohl eine große Partizipation der Bürger*innen als auch ein verbreitetes Medienaufgebot herrschen würde, nutzte die Kommune 1 diesen Tag, um für die Freilassung des inhaftierten Kommunarden Fritz Teufel zu demonstrieren.

Kostümiert und ausgestattet mit theatralen Utensilien, wie beispielsweise eines eigens angefertigten Pappsargs, inszenierte sich die Gemeinschaft im öffentlichen Raum, wodurch sie die Aufmerksamkeit auf sich zog und der Zweck der eigentlichen Veranstaltung in den Hintergrund rückte¹⁹⁸. Rainer Langhans beschrieb die Szenerie in seinem Bildband wie folgt:

„Ich trug einen Rock und hatte einen Helm auf. Andreas Baader ist einer der Sargträger Dieter Kunzelmann sprang im Nachthemd aus dem Sarg und warf nebenstehendes Flugblatt mitten in die trauernde Menge. Wir hatten uns diesmal besonders bunt angezogen. Und nachdem wir festgenommen worden waren, haben sich die Polizisten Farbpolaroidkameras gekauft und uns ganz stolz damit fotografiert – um nachher vor Gericht belegen zu können, wie verwerflich bunt wir aussahen¹⁹⁹“.

Da sich die Protestaktion im öffentlichen Raum zutrug, sowie durch die Maskerade und den selbstgemachten Requisiten eine offensichtliche Abgrenzung zu einer alltäglichen Situation stattfand, wird diese Demonstration auf ihre theatralen Aspekte untersucht, wobei der Fokus auf den Tendenzen die eine Cultural Performance aufweist, liegt. Dazu wird im Folgenden Bildmaterial dieser Veranstaltung ebenso in den Kontext des 3 Phasen Prozesses Victor Turners gesetzt.

¹⁹⁸ Vgl., Enzensberger, 2004.

¹⁹⁹ Langhans, R. (Hrsg.). (2008b). *K 1: Das Bilderbuch der Kommune*. München: Blumenbar, S. 70.

1) Die Destrukturierung



Abb.8.: Der Sarg aus K 1: *Das Bilderbuch der Kommune*

Bei dieser Photographie handelt es sich um eine schwarz-weiß Aufnahme, in der sowohl Teile des Pappsargs als auch vier männliche Kommunarden abgelichtet wurden. Zwei Männer, darunter Andreas Baader, befinden sich im Zentrum der Aufnahme, sie tragen den Sarg. Zwei weitere befinden sich zur rechten Seite, wobei der eine, seines Körpers nach zu urteilen, mitmarschiert, der Andere sich zum Sarg gerichtet augenscheinlich der Prozedur erfreut. Fast alle tragen entweder einen Hut oder Helm, schreiten mit stoischem oder glückseligem Gesichtsausdruck voran. Ein großer Autobus befindet sich im Hintergrund, in dem eine Passantin gebannt, auf die sich vor ihr entfaltende Situation blickt. Die Mimik der Passantin wirkt irritiert, woraus zu schließen ist, dass es sich um eine Situation handelt, die sich stark von einer alltäglichen Gegebenheit abhebt.

Gerade das zentrale Requisit, bei dem es sich um den mit Ornamenten verzierten Pappsarg handelt, unterstreicht die Destrukturierung des Alltags. Zusätzlich deutet der geschlossene Sarg, der als Relikt eines religiösen Rituals gilt, darauf hin, dass sich die Demonstration zeitlich gesehen am Beginn des Rituals befindet. Hinzu kommt, dass durch die Verwendung des Sargs

²⁰⁰ Abb.8.: Der Sarg, Langhans, 2008b. S. 70, eigene Aufnahme.

im öffentlichen Raum den Anwesenden signalisiert wird, dass es sich um eine inszenierte Performance der Kommune 1 handelt, die sich klar von den gewöhnlichen Verhältnissen des Alltags und der intendierten Trauerfeier separiert. Gerade weil die Kommunard*innen bewusst den Akt einer Beerdigung aus dem sozialen Kontext genommen und diesen in einen anderen Kontext gesetzt haben, handelt es sich somit um eine Performance, die als solche wahrgenommen wird.

2) Die symbolische und strukturelle Phase der Liminalität

Liminoid



71 201

Abb.9.: Kunzelmann verteilt Flugblätter aus *K 1: Das Bilderbuch der Kommune*

In der Abbildung, die zur Visualisierung der liminalen Phase dient, ist eine lebhafte Aufnahme der Kommunard*innen zu sehen. Wieder handelt es sich um eine schwarz-weiß Photographie, anders als im ersten Bild befindet sich der Sarg jedoch in einem offenen Zustand. Getragen von den verkleideten Mitgliedern der Kommune 1, befindet sich das Pappstück, in dem Dieter

²⁰¹ Abb.9.: Kunzelmann verteilt Flugblätter, Langhans, 2008b. S. 71, eigene Aufnahme.

Kunzelmann steht, in der Bildmitte. Lediglich Kunzelmann ist von vorne abgelichtet, die restlichen Menschen sind ihm zugewandt und nur rückseitig zu erkennen. Durch die Kleidung der unterschiedlichen Männer ist darauf zu schließen, dass es sich um Polizist*innen, Kommunard*innen und Journalist*innen bzw. Photograph*innen handelt. Kunzelmann ist in einem weißen Nachthemd gekleidet und wirft Flugblätter in die Menge. Ihm gebührt die Aufmerksamkeit aller Abgelichteten da er durch seine Positionierung im Sarg von der Alltagssituation herausgehoben, wie der Auferstandene, dargestellt ist. Die transformatorischen Elemente treten hierbei in den Vordergrund und können wie eine Allegorie vom Tod zum Leben interpretiert werden.

Obwohl es sich bei dieser Photographie nicht um eine auf Zelluloid verewigte Darstellung eines körperlichen- oder geistigen Schwellenzustandes, der durch das Ritual erzeugt wurde, handelt, kann die Szenerie dennoch Victor Turners Phase der Liminalität zugeordnet werden. Dies liegt dem Fakt zugrunde, dass es sich um eine Cultural Performance handelt, die sich gegen den Ernst des Alltags richtet und sich durch die transformativen Ebenen der Darstellung in das 3 Phasen Modell Turners kategorisieren lassen²⁰². Die Kommune 1 nutzt die Trauerfeier Paul Löbes dazu, auf spielerische Art für die Freilassung von Fritz Teufel zu demonstrieren, wodurch sich die theatrale Darbietung in die zweite Phase des symbolischen Prozesses eingliedert. Untermauert wird diese Tatsache durch die verwendeten Requisiten und Verkleidungen der teilnehmenden Personen, da durch sie die satirischen und spielerischen Komponenten in den Vordergrund treten.

²⁰² Willems & Jurga, 1998, S. 309.

3.) Wiedereinfügung in den Alltag



Abb.10.: Kunzelmann und die Polizei aus *K 1: Das Bilderbuch der Kommune*

Das Bildmaterial der Kommune 1 für die Wiedereinführung in den Alltag weicht stilistisch gesehen von dem vorangegangenen ab. Hierbei handelt es sich um eine Photographie, die eine differenzierte Farbgebung aufweist. Anders als das schwarz-weiß Material, ist diese in Sepia Tönen gehalten, was auf den Gebrauch von unterschiedlichen Kameras hindeutet.

Zu sehen ist zum wiederholten Male Dieter Kunzelmann, der von vier uniformierten Polizisten weggetragen wird. Seiner Mimik nach zu urteilen, amüsiert ihn die Tatsache, dass er von den Staatsorganen entfernt wird. Grinsend ist er der Kamera zugewandt, wird von den Männern, die sich von dem Aufnahmegerät wegbewegen, an seinen Extremitäten festgehalten. Im Hintergrund sind Passant*innen und Bäume zu erkennen, wodurch sich vermuten lässt, dass sie sich in einer Art Allee befinden.

Durch die Festnahme Kunzelmanns, intervenierten die Polizisten in die inszenierte Aktion der Kommune 1 und setzten dem Prozedere durch den Abtransport des zentralen Akteurs der

²⁰³ Abb.10.: Kunzelmann und die Polizei, Langhans 2008b. S. 74, eigene Aufnahme.

Demonstration ein jähes Ende. Durch die physische Intervention der Beamten wurde ein Bruch der theatralen Zurschaustellung ausgelöst, wodurch diese ihren Abschluss fand und eine Neuaufnahme der Alltagssituation begonnen wurde. Hinzu kommt, dass anhand dieses Bildes symbolisiert wird, dass den Staatsapparaten ein höheres Maß an Macht beigemessen werden kann, da diese die subversive Aktion durch eine körperliche Offensive, die scheinbar ohne Aufbegehren der restlichen Kommunard*innen stattgefunden hat, beenden konnten.

Inwiefern sich die theatralische Darstellung der Machtgefälle in dem Bildmaterial der K1 und den Szenenbildern äußert, und welche Interpretationen und Rückschlüsse aus dem gesamten Material hervorgehen, wird im abschließenden Teil dieser Analyse erläutert.

Interpretationen und Rückschlüsse

Auf den ersten Blick offenbaren sich kaum Similaritäten zwischen dem Bildmaterial der Kommune 1 und den Szenenbildern der Sequenz aus *The Handmaid's Tale*. Inspiziert man die Aufnahmen jedoch genauer, so treten in den einzelnen Ausschnitten Tendenzen politischer inszenatorischer Faktoren zu Tage. Das gesamte Material weist theatrale Darstellungen unterschiedlicher Machtgefüge der Teilnehmenden auf:

„Die Verbindung zwischen Politik und Ästhetik, zwischen der Macht, Verbindlichkeit zu schaffen, und der Macht des Zeigens hat eine lange Geschichte. Von der repräsentativen Architektur über die Verherrlichung des Herrschers durch das Gemälde bis zum Abschreckungsritual der öffentlich zur Schau gestellten Hinrichtung läßt sich der Wille nachweisen, Anordnungen für das Sehen zu schaffen, die Denken und Handeln beeinflussen. Zum theatralischen Ereignis werden sie dann, wenn es sich um "Darstellungsaktivitäten" handelt, die "vor allem mit dem tätigen Körper und/oder seinen mediatisierten Bildern operieren" (Fiebach 1996, 9)²⁰⁴“.

Obwohl in der Sequenz die Voraussetzung eines mediatisierten Bildes aufgrund der Tatsache, dass es sich um eine Fernsehserie handelt, gegeben ist, so zeigen sich in den Ausschnitten dennoch hierarchische Aufstellungen der Protagonisten, in denen der Machtgehalt der Figuren symbolträchtig inszeniert wurde. So zu sehen in Abbildung 4, in dem der Commander, als einzig stehende Figur, die Unterjochung der weiblichen Protagonistinnen pointiert hervorhebt. Davon abgesehen um welchen körperlichen Akt es sich in dieser Episode handelt, deutet die

²⁰⁴ Willems & Jurga, 1998, S. 523.

Figurenkonstellationen darauf hin, dass der Mann einen höheren Stellenwert im Machtgefüge der Anwesenden besitzt und die Frauen sich ohne Widerstand der Obrigkeit Waterforbs beugen. Die Theatralität der Macht gründet auf der Synthese, dass die Politik, und der damit einhergehenden Herrschaft, unter gefestigten Konventionen der öffentlichen Inszenierung, des Vorzeigens, als auch der demonstrativen Indienstnahme des Zeichensystems, bei dem es sich um den menschlichen Körper handelt, in kalkuliert gewählten Situationen bestimmte Beziehungen zueinander eingeht²⁰⁵.

Diese These zeigt sich sowohl in *The Handmaids Tale* als auch bei der Demonstration der Kommune 1. Die Teilnehmenden vermitteln ein theatrales Bild, das im öffentlichen Raum aufgrund der Verkleidungen und Requisiten, von den Zuschauer*innen als Zurschaustellung inszenierter Machtverhältnisse dechiffriert werden kann. Der primäre Zweck einer öffentlichen Präsentation und Zur-Schau-Stellung der staatlich induzierten politischen Inszenierungsformen erfolgt vor allem durch die Intervention der Polizisten. Hierbei wird eine offensichtliche Kollision der Kommune 1 und des Systems aufgezeigt. Doch vor allem die süffisant grinsende Mimik Dieter Kunzelmanns unterstreicht das Versagen der Staatsorgane hinsichtlich der Auflösung der Aktion und zeigt den Anwesenden, dass das Eingreifen in die Performance keinen Effekt auf das Ereignis hat. Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zogen die Kommunard*innen dennoch auf sich, das mediale Interesse wurde geweckt, wodurch die Inszenierung als effektiv interpretiert werden kann.

Die Theatralität des Politischen liegt allem voran in der Verfahrensweise des Zeigens bewegter Körper und in der Organisation des Blickes im öffentlich hervorgehobenen Raum²⁰⁶. Somit kann dem gesamten Bildmaterial der vorangegangenen Analyse eine Theatralisierung des Politischen beigemessen werden. Jeder Ausschnitt, jede Photographie verhandelt zu einem gewissen Maß sowohl Macht als auch Politik. Sei es die Selbstermächtigung Serenas, die Zeremonie durch den symbolischen Akt des Rauchens anzustimmen, oder die bewusste Entscheidung der Kommune 1, eine öffentliche Veranstaltung zu ihren Gunsten zu nutzen um die Aufmerksamkeit des Volkes weg von der zentralen Person Paul Löbe, hin zur demonstrativen Forderung der Freilassung Fritz Teufels, zu lenken.

²⁰⁵ Ebd. 1998, S. 523.

²⁰⁶ Vgl., Ebd.

Conclusio

Ziel der vorliegenden Forschungsarbeit war es die Grenzen zwischen Utopie und Dystopie zu lokalisieren und zu demonstrieren, dass es sich um eine Gratwanderung zwischen den beiden Systemen handelt. Um dieser Annahme Folge zu leisten, wurden zwei komplementär konnotierte gesellschaftliche Konstrukte einander gegenübergestellt und auf ihre Parallelen und Differenzen analysiert. Obwohl es sich bei den Beispielen einerseits um eine filmische andererseits um eine real gelebte Gesellschaftsform handelt, konnten im Forschungsprozess dennoch brauchbare Erkenntnisse, hinsichtlich ihrer Berührungspunkte und Unterschiede, gezogen werden. Zentral wurden dabei die Hierarchien, Machtverhältnisse und Ordnungsstrukturen die sich innerhalb der Kommune 1, die als utopischer Analysegegenstand diente, und der fiktive Staat Gilead aus *The Handmaids Tale*, welcher das dystopische Pendant dazu darstellte, untersucht. Im Zuge dessen wurde im ersten Block des Hauptteils das theoretische Grundgerüst für diese Arbeit aufgestellt. Dabei wurde der terminologische Entwicklungsprozess, die Bedeutungen der jeweiligen Genres als auch die prägnantesten Unterkategorien erläutert.

Anhand der intensiven Auseinandersetzung mit dem Feld der Utopie und Dystopie konnte festgestellt werden, dass sich sowohl die Kommune 1 als auch Gilead in eine Vielzahl unterschiedlicher Subformationen klassifizieren lassen. Beispielsweise kann der Roman *The Handmaids Tale*, obgleich seiner grundsätzlichen Einbettung ins dystopische Genre, ebenso Aspekte einer dogmatisch fiktionalen Anti-Utopie beherbergen. Ähnlich verhält es sich bei der Kommune 1 bezüglich ihrer literarischen Aktivitäten. Ihre zutiefst satirischen Texte, die sie durch ihre kontinuierlichen Flugblattaktionen in die Öffentlichkeit trugen, geben Grund zur Annahme, dass sich in der Gemeinschaft nicht nur utopisches Ideengut verbreitet hatte, sondern auch Relationen zur kritischen Anti-Utopie gezogen werden können. Resultierend daraus hat sich im Forschungsprozess ergeben, dass sich sowohl der filmische als auch real gelebte Gesellschaftsentwurf nicht so einfach in die gusseiserne Form des vorgefertigten Bildes eben jenes abfüllen lässt. Die Ergebnisse haben gezeigt, dass eine Kategorisierung in den anti-utopischen Bereich weit zutreffender ist, da sie als negativer Gegenentwurf der utopischen Basis dient. Sie speist sich aus den Strukturen der Utopie, kehrt diese jedoch im Entstehungsprozess um, wodurch sie eine kritische Position gegen den utopischen Grundgehalt bezieht. Dadurch werden die fehlerhaften Komponenten offengelegt und an den Pranger gestellt. Es tritt die subjektive Handlungsmacht der Individuen des angehörigen Systems in den

Vordergrund. Die Angst des menschlichen Unvermögens vermag es die utopische Idee auf eine positive Alternation des Kollektivs zu hinterfragen, verspottet somit den naiven Wunschtraum, welchem sie zugrunde liegt, und illustriert die damit verbundenen Leerstellen. Dies zeigte sich vor allem in der strukturellen Analyse des beispielgebenden Materialkorpus, welche der theoretischen Untermauerung folgte. In diesem Themenkomplex wurde anfänglich explizit auf die Charakteristika und geschichtlichen Hintergründe der untersuchten Gesellschaftsentwürfe eingegangen. Anhand hermeneutischer Methodiken und Modellen, die im theoretischen Teil vorgestellt wurden, erfolgte eine Gegenüberstellung der innerstrukturellen Gemeinsamkeiten und Gegensätze der beispielgebenden sozialen Konstellationen. In der Reflexion ergab sich, dass sich hinsichtlich der Machtverhältnisse, Hierarchien und Ordnungsstrukturen einige Überschneidungspunkte eruieren lassen. Obgleich ihrer inkongruenten Führungsstile weisen zum Beispiel beide System Tendenzen eines Patriarchats auf. Ist Gilead schon zu Beginn als ein hierarchisches Regime bekannt, kann dies auch bei der Kommune 1, aufgrund der augenscheinlichen männlichen Dominanz der Kommunard*innen, festgestellt werden. Ebenso zeigten sich bei den Ordnungsstrukturen gewisse Überschneidungen, angesichts der Tatsache, dass klare Kontrollmechanismen zu Tage traten. Diese äußerten sich unter anderem im Entzug der Privatsphäre, der von einzelnen Mitgliedern des Kollektivs veranlasst wurde. Auch die freie Sexualität wies ihre Tücken auf, da sich durch die polygame Lebensweise Eifersucht und Konkurrenzdenken in die Denkart der Partizipierenden einschlich, was dazu führte, dass auch hier das Reglement im Laufe der Zeit engmaschiger gezogen wurde und zu Problematiken der Interaktion führte.

Nichtsdestotrotz driften die beiden Systeme in ihrem schematischen Aufbau auseinander und zeigen auf, dass die Divergenzen überwiegend sind. Gilead ist und bleibt eine autoritäre Theokratie in der die Bewohner*innen gänzlich ihres freien Willens, ihrer Entscheidungsmacht und selbstbestimmter Lebensweise entzogen werden. Die Kommune 1 hat sich zwar von dem Zeitpunkt der Entstehung, bis hin zum Bruch, alterniert, nie aber die Grundidee einer Gegenbewegung aufgegeben, die sich von den Fesseln des staatlich induzierten Verständnisses einer spießbürgerlichen Kleinfamilie gelöst hat. Sie waren politische Aktivist*innen, die gegen die gesetzlichen Vorschriften des Staates aufbegehrten und dem Privateigentum den Rücken zugekehrt hatten. Die Menschen Gileads hingegen leben den getakteten Alltag, der von Recht und Pflicht durchzogen ist, gefangen in der Maschinerie des Kapitalismus und der sexuellen Ausbeutung.

Der letzte Part des Hauptteils widmete sich den inszenatorischen Elemente der jeweiligen Gesellschaftsform. Hauptaugenmerk lag auf den ästhetischen Darstellungsweisen der

Gruppierungen, die anhand einer Szenen- und Bildanalyse erfolgte, wobei versucht wurde die Theatralität von Macht und Politik zu eruieren und visualisieren. Dafür war eine einführende Ausarbeitung der Termini sowohl der Theatralität als auch der Inszenierung unabdingbar, da diese einen kontextuellen Unterschied aufweisen. Es musste vorerst geklärt werden, dass die Inszenierung ein Teilbereich des Theatralitätsgefüges ist, der sich in den ästhetischen, anthropologischen und historischen Kategorien bewegt und sich gezielt auf die schöpferische Hervorbringung konzentriert. Darauf aufbauend wurde das fiktive und reale Material zueinander in Beziehungen gesetzt. Anhand des 3-Phasen Prozesses Van Genneps und Victor Turners, der von einem prozesshaften Übergangritus ausgehend, auf die Cultural Performances adaptiert wurde, und aus der Destrukturierung, Separation und Wiedereinführung besteht, erfolgte die inszenatorische Analyse. Es wurde eine ausgewählte Szene der ersten Staffel der Serie *The Handmaids Tale*, dem Bildmaterial einer Protestaktion der Kommune 1 gegenübergestellt. Nach einer Beschreibung der situativen und historischen Gegebenheiten, die sich in der Szene und in der Aktion finden, wurde das Bildmaterial der jeweils angemessenen Phase des Prozesses zugeordnet, um es auf seine rituellen und performativen Vorgänge untersuchen zu können. Simultan wurden die inszenatorischen Berührungspunkte und Abweichungen der visuellen und medialen Quellen bestimmt. Obgleich sich auf den ersten Blick keine Similaritäten des analysierten Bildmaterials zeigten, konnten bei genauerer Betrachtung einige Schnittstellen ermittelt werden. Die einzelnen künstlerischen Fragmente wiesen Tendenzen inszenatorischer Faktoren auf. Es stellte sich heraus, dass das gesamte Material theatrale Darstellungen unterschiedlicher Machtgefüge innerhalb der Partizipant*innen aufweist. Zum Beispiel bei der Inszenesetzung des männlichen Protagonisten der Serie, der anhand ästhetischer Mittel und Filmtechniken als Ranghöchster in dem Szenarium illustriert wird. Auch die Kommune 1 bediente sich der Theatralen Macht, indem sie sich bewusst in einem öffentlichen Raum selbstinszenierte, um die Aufmerksamkeit der Teilnehmenden der Trauerfeier Löbes an sich zu reißen. Die Darstellungsaktivitäten fanden anhand der Verwendung des eigenen Körpers statt. Durch Masquerade und Requisiten kreierten sie ein theatrales Bild das von den Zuschauer*innen als Zurschaustellung inszenierter Machtverhältnisse dechiffriert werden konnte, was vor allem auf die Intervention der polizeilichen Staatsorgane zurückzuführen ist. Die analytischen Untersuchungen ergaben somit, dass sich die Ordnungsstrukturen und Machtverhältnisse auch in der ästhetischen Darstellungsweise der jeweiligen Systeme äußerte. Dies konnte anhand der verpflichteten Uniformen der Bevölkerung Gileads festgestellt werden, da durch sie eine Visualisierung der hierarchischen Positionierung stattfindet und somit den offensichtlichen Machtgrad der

Personen zeigt. Die Kommune 1 hielt von Vorschriften bezüglich des Kleidungsstils der Bewohner*innen nichts, desto bunter und individueller, desto besser. Jedoch bedienten sie sich bei Aktionen im öffentlichen Raum zumeist etwaiger Verkleidungen, um den Alltag klar von ihren theatralischen Darbietungen abzugrenzen. Ihre Inszenierungen wiesen somit theatrale Element auf und können dadurch in den ästhetischen Kanon der Machtveranschaulichung aufgenommen werden.

Im voranschreitenden Forschungsprozess hat sich gezeigt, dass die real gelebte und filmische Gemeinschaft in der Thematisierung der Sexualität die meisten Berührungspunkte aufweisen, gegensätzlich dazu äußern sich in ihren kapitalistischen Strukturen starke Divergenzen. Der Akt des Geschlechtsverkehrs steht zwar in den sozialen Formationen unter einem konträren Vorzeichen, jedoch läuft es in beiden Fällen darauf hinaus, dass die Sexualität dazu beiträgt die Fundamente, auf denen die Grundidee des utopischen und dystopischen Konstrukts baut, ins Schwanken zu bringen. In Gilead erleiden die Frauen einen Dehumanisierungseffekt, in dem sie zu einem Gut, welches einzig und allein dem Gebären dient, degradiert werden. Der rudimentäre Fortpflanzungstrieb zur Aufrechterhaltung der menschlichen Evolution, ist für die radikalisierte Gruppierung der Sons of Jacob Grund genug, um ein ganzes System zu stürzen und eine diktatorische Autokratie zu errichten. Bei der Kommune 1 wandelt sich der Wunsch nach der freien Liebe in einen von Eifersucht getriebenen Konkurrenzkampf unter den Kommunard*innen. Auch bei ihnen büßten die Frauen ihre ebenbürtige Stellung im Laufe der Zeit ein und wurden auf ihre sexuelle Verfügbarkeit reduziert. Was mit der Liberalität einer polyamorösen Gemeinschaft auf Augenhöhe begann, transformierte sich zu einem promiskuitiven Verein, in dem Sex zu einem Statussymbol wurde, wie die Geschichte der Uschi Obermaier verdeutlichte.

Beide Systeme gründen auf der Macht der Sexualität, obgleich diese noch so fragiler Natur ist. Begeben sich doch die Commander Gileads in eine kontraproduktive Abhängigkeit der weiblichen Fruchtbarkeit, um deren Ideologie zu verfolgen. Dass obwohl die Erde von Umweltkatastrophen geplagt ist, in der die Gebärfähigkeit nicht mehr als Garantie angesehen werden kann. Auch den Kommunard*innen wird durch sie gezeigt, dass freie Liebe zumeist mit negativen Folgeerscheinungen einhergeht, in denen der utopische Wunschtraum eines ebenbürtigen Zusammenseins dystopische Ausmaße annehmen kann.

Das Grundverständnis der politischen Führungsstile der Staatsobrigkeiten stellt hingegen einen klaren kontradiktorischen Standpunkt der fiktiven und real gelebten Gesellschaften dar. Die radikale Theokratie, die in Gilead verfolgt wird, gliedert sich durch die Unterjochung der Bewohner*innen in das dystopische Verständnis eines totalitären Regimes ein. Die permanente

Überwachung und Indoktrinierung der von den Machthabenden vertretenen Ideologie beinhaltet Wertvorstellungen, gegen die sich die Kommune 1 zur Wehr gesetzt hat. Weg von den Maßgeschneiderten familiären Strukturen. Gegen einen getakteten Alltag und der Anhäufung nicht essenzieller Besitztümer, die den Schlund der übersättigten Konsumgesellschaft stopfen. Obgleich sich auch in der Gegenbewegung hierarchische Tendenzen erwiesen haben, so verharrte sie dennoch in ihrem Konzept der Freiheit der Individuen und tat dies mit ihren zahlreichen Protestaktionen, Happenings und Performances kund. Das alles, um gegen einen Staat anzukämpfen, in dem die Individualität und subjektive Handlungsmacht drohte, verloren zu gehen.

Ausgehend von der Annahme, dass die Grenzen zwischen Utopie und Dystopie nicht klar abzustecken sind, hat sich dies somit in dieser Arbeit bestätigt. Als akkurates Bindeglied hat sich die Anti-Utopie erwiesen, in der die menschliche Fehlbarkeit als ein zentraler Bestandteil integriert ist. Wegen der Unvorhersehbarkeit des*der menschlichen Entscheidungsträgers*in werden die Fundamente sowohl der Utopie als auch der Dystopie brüchig, wodurch simultan die Stabilität des Konstruktes eine Ungewissheit erfährt. Durch die subjektive Denkart, die kulturelle Einbettung und emotional getriebener Entscheidungsmomente, verschieben sich die Grenzen ununterbrochen. Auch die Positionierung, auf welcher Achse der Macht sich das Individuum befindet, ist dafür ausschlaggebend ob die vorherrschenden Gegebenheiten als utopisch oder dystopisch interpretiert werden. Die Basis, auf der diese Systeme bauen bedingen einander und stehen in einem fluktuierenden Wechselverhältnis, wobei der Mensch selbst entscheiden kann, sich aus seiner Abhängigkeit der Struktur gesellschaftlicher Verhältnisse zu befreien oder in dem Fluss des Sozialgefüges unterzugehen.

Blickt man auf die derzeitige politische Lage und die Klimakrise, in der sich unser Planet befindet, könnte eine zukünftige Forschung die Erkenntnisse, die sich aus dieser Masterarbeit ergeben haben, in ein kontemporäres Setting adaptieren. Dazu würden sich die Vereinigten Staaten Amerikas, zu Beginn der Donald Trump Ära anbieten, um die Berührungspunkte und Divergenzen, die sich zwischen dem Staat Gilead und den USA eröffnen, zu untersuchen.

Quellen

- American Anthropologist*, 77.2 (1975).
- American, British and Canadian Studies*, 34 (2020).
- Atwood, M. (1998). *The Handmaid's Tale*. New York: Anchor Books.
- Atwood, M. (2005). "Aliens have taken the place of angels": *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/film/2005/jun/17/sciencefictionfantasyandhorror.margaretatwood> 17.06.2005, abg.: 03.05.2022.
- Arnswald, U., Schütt, H.-P. (2010). *Thomas Morus 'Utopia und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie*. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing.
- Bacci, F. (2017). "The Originality of THE HANDMAID'S TALE and THE CHILDREN OF MEN: Religion, Justice, and Feminism in Dystopian Fiction". In: *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 3.2 (2017). S. 154-72.
- Balasopoulos, A. (2006). "Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field". In: *Utopia Project Archive, 2006-2010* (2006). S. 59-67.
- Bauman, Richard (1975). „Verbal Art as Performance“. In: *American Anthropologist* 77.2 (1975). S. 290-311.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2013). *Film Art. An Introduction* (10. Aufl.). New York: McGraw-Hill.
- Bloch, E., & Bloch, E. (1977). *Das Prinzip Hoffnung* (12. Aufl.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bloch, J. R. (1997). *Utopie: Ortsbestimmung im Nirgendwo: Begriff und Funktion von Gesellschaftsentwürfen*. Opladen: Leske Budrich.
- Burns, E. (1972). *Theatricality. A Study on Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Harper & Row.
- Campanella, T., & Wessely, E. (2012). *Der Sonnenstaat. Idee eines philosophischen Gemeinwesens. Ein poetischer Dialog*. Köln: Anaconda Verlag.
- Claey, G. (2013). „New from Somewhere: Enhanced Sociability and the Composite Definition of Utopia and Dystopia“. In: *History*, Vol.98 (2013). S. 145-173.
- 3690: *A Journal of First-Year Student Research Writing*, Vol. 2020 (2021). Artikel 4.
- Elias, N (1982). „Thomas Morus' Staatskritik. Mit Überlegungen zur Bestimmung des Begriffs Utopie“. In: W. Vosskamp (Hrsg.), *Utopieforschung, Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, 3 Bd. (1982). S. 101-150. Stuttgart: Metzler.

- Enzensberger, U. (2004). *Die Jahre der Kommune I. Berlin 1967- 1969*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Fiebach, Joachim (1978). „Brecht's 'Straßenszene'. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells“. In: *Weimarer Beiträge*, 2 (1978). S. 123-147.
- Film Quarterly*, 72.1 (2018). Oakland: University of California Press.
- Fischer-Lichte, E. (1994). *Semiotik des Theaters* (3. Auf.). Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Goeschel, A. (1968). *Richtlinien und Anschläge: Materialien zur Kritik der repressiven Gesellschaft*. München: Harner.
- Harner, J. (2021). “Inherited Radicalism in The Handmaid’s Tale: The Prophesied Birth of the Sons of Jacob, Rewriting the Sacrificial Narrative, and the American Jeremiad”. In: *Margaret Atwood Studies*, 14 (2013). S. 16-30. Chicago: Margaret Atwood Society.
- Hecken, T. (2006). *Avantgarde und Terrorismus: Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*. Bielefeld: Transcript-Verlag.
- Hendershot, H. (2018). “The Handmaid's Tale as Utopian Allegory: "Stars and Stripes Forever, Baby". *Film Quarterly*, 72.1 (2018). Oakland: University of California Press.
- History*, Vol.98 (2013).
- Huxley, A., Atwood, M., & Bradshaw, D. (2007). *Brave new world*. New York: Vintage.
- Iser, W. (1991). *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*. Frankfurt am Main: De Gruyter.
- Kätzel, U. (Hrsg.) (2002). *Die 68erinnen. Porträt einer rebellischen Frauengeneration*. Berlin: Rowohlt.
- Klimke, M., Scharloth, J. (Hrsg.) (2007). *1968: Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Knoll, M., Saracino, S. (2013). *Das Staatsdenken der Renaissance - Vom gedachten zum erlebten Staat*. Baden-Baden: Nomos Verlag.
- Kommune 1 (Hrsg.) (1968). *Kommune I, Quellen zur Kommuneforschung* (1968). Berlin: Eigenverlag Kommune 1.
- Kommunja – Netzwerk der politischen Kommunen. (2014). *Das Kommunebuch: Utopie, Gemeinsam, Leben*. Berlin: Assoziation A.
- Kunzelmann, D. (1968). „Notizen zur Gründung revolutionärer Kommunen in den Metropolen“. In: *Richtlinien und Anschläge: Materialien zur Kritik der repressiven Gesellschaft* (1968). S. 100. München: Harner.
- Kumar, K. (1987). *Utopia and anti-utopia in modern times*. Oxford: Blackwell.

- Kunzelmann, D. (1998). *Leisten Sie keinen Widerstand! Bilder aus meinem Leben*. Berlin: Transit.
- Langhans, R. (2008a). *Ich bin's: Die ersten 68 Jahre*. München: Blumenbar.
- Langhans, R. (2008b). *K 1: Das Bilderbuch der Kommune*. München: Blumenbar.
- Levitas, R. (2008). "Sociology and Utopia". In: *Sociology*, Jg. 13/1 (2008). S. 19–33.
- Levitas, R. (2010): „Back to the future: Wells, Sociology, Utopia and Method“. In: *The Sociological Review*, Jg. 58/4 (2010). S. 530–547.
- Levitas, R. (2013). *Utopia as method: The imaginary reconstruction of society*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Marek, M. (2009): „Freie Liebe für alle – Die Kommune 1“. In: *dw.de*. <http://www.dw.de/freie-liebe-f%C3%BCr-alle-die-kommune-1/a-4264198> 07.09.2009, abg. 24.03.2022.
- Margaret Atwood Studies*, 14 (2013). Chicago: Margaret Atwood Society.
- Marschall, B., Fichter, M. (2010). *Politisches Theater nach 1950*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag.
- Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 3.2 (2017).
- Moldovan, R. (2020). „The Dystopian Transformation of Urban Space in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*“. In: *American, British and Canadian Studies*, 34 (2020). S103 - 123.
- More, T., & Jäckel, E. (2021). *Utopia* (G. Ritter, Übers.; Bibliographisch ergänzte Ausgabe). Stuttgart: Reclam.
- Moylan, T. (2019). *Scraps of the Untainted Sky: Science fiction, utopia, dystopia*. Boulder: Routledge.
- Orwell, G. (1990). *1984*. London: Penguin Books.
- Przytulla, D. (2002). „Niemand ahnte, dass wir ein ziemlich verklemmter Haufen waren“. In: U. Kätzel (Hrsg.). *Die 68erinnen. Porträt einer rebellischen Frauengeneration* (2002). S. 201-221. Berlin: Rowohlt.
- Reichardt, S. (2014). *Authentizität und Gemeinschaft: Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*. Berlin: Suhrkamp.
- Schlothauer, A. (1992). *Die Diktatur der freien Sexualität. AAO, Mühl-Kommune, Friedrichshof*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- Shelley, M., et al. (2021). *Der letzte Mensch*. Ditzingen: Reclam.
- Singer, M. B., Singer, M., & Srinivas, M. N. (1972). *When a great tradition modernizes: An anthropological approach to Indian civilization*. New York: Praeger Publishers.
- Sociology*, Jg. 13/1 (2008).

Soziologiemagazin, Vol. 9.1 (2016).

Stillman, Peter G, and S. Anne Johnson. (1994). "Identity, Complicity, and Resistance in The Handmaid's Tale". In: *Utopian Studies*, 5.2 (1994). S. 61-76.

Stoltenberg, L. M. (2016). „Die imaginäre Neuordnung der Gesellschaft: Literarische Utopien, Anti-Utopien und Dystopien als Elemente einer spekulativen Soziologie". In: *Soziologiemagazin*, Vol. 9.1 (2016). S. 61-76.

The Sociological Review, Jg. 58/4 (2010).

Turner, V. W. (1977). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Utopia Project Archive, 2006-2010 (2006).

Utopian Studies, 5.2 (1994).

Utopieforschung, Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, 3 Bd. (1982). Stuttgart: Metzler.

Van Gennep, A. (2005). *Übergangsriten: = Les rites de passage*. Frankfurt am Main: Campus-Verl.

Van Wormer, T. (2021). "Reality and The Handmaid's Tale". In: *3690: A Journal of First-Year Student Research Writing*, Vol. 2020 (2021). Artikel 4.

Weimarer Beiträge, 2 (1978).

Willems, H., Jurga, M. (Hrsg.) (1998). *Inszenierungsgesellschaft: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verl.

Wozniak, J. M. (2020). *A Resistance in Red: Ideographs in The Handmaid's Tale*, Dissertation. Normal: Illinois State University.

Zimmermann, R. (2017). *Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Filmografie

Miller, B. (Produzent) et al. (2017 – heute). *The Handmaid's Tale* [TV-Serie]. USA/CAN: MGM Television, HULU.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1.: Offred als Initiantin.....	75
Abb.2.: Die Zusammenkunft.....	76
Abb.3.: Serena markiert den Beginn des Rituals.....	77
Abb.4.: Der Vollzug.....	78
Abb.5.: Offred in der Phase der Liminalität.....	79
Abb.6.: Die Wiedereingliederung.....	80
Abb.7.: Serene markiert das Ende des Rituals.....	81
Abb.8.: Der Sarg.....	83
Abb.9.: Kunzelmann verteilt Flugblätter.....	84
Abb.10.: Kunzelmann und die Polizei.....	85

Abb.1. bis Abb.7. aus: Miller, B. (Produzent) et al. (2017 – heute). *The Handmaid's Tale* [TV-Serie]. USA/CAN: MGM Television, HULU. @ VR. Für wissenschaftlichen Zweck.

Abb.8. bis Abb.10. aus: Langhans, R. (2008b). *K 1: Das Bilderbuch der Kommune*. München: Blumenbar. @ VR. Für wissenschaftlichen Zweck.

Anhang

Abstract

Ausgehend von der Annahme, dass sowohl in der Realität gelebte als auch fiktive gesellschaftliche Konstrukte Aspekte dystopischer und utopischer Formen aufweisen können, wird in dieser Masterarbeit untersucht auf welche Art und Weise sich derartige Merkmale auszeichnen können. Dabei wird einerseits die fiktionale Staatsform Gilead aus der Fernsehserie *The Handmaid's Tale* auf ihre dystopischen Verhältnisse untersucht, andererseits die Kommune 1 beleuchtet, die als utopisches Pendant zu Gilead steht.

Das Ziel der vorliegenden Forschungsarbeit ist es, die Grenzen zwischen Utopie und Dystopie auszuloten und zu veranschaulichen, dass es sich um eine Gratwanderung zwischen den beiden Systemen handelt. Dazu wird die folgende Forschungsfrage gestellt: ‚Worin liegen die Parallelen und Divergenzen gelebter und fiktiver gesellschaftlicher Konstrukte hinsichtlich ihrer dystopischen und utopischen Merkmale und inwiefern werden diesbezüglich die jeweiligen Inszenierungsformen der vorherrschenden Hierarchien, Ordnungsstrukturen und Machtverhältnisse innerhalb der Systeme in *The Handmaid's Tale* und der Kommune 1 dramaturgisch und ästhetisch verortet und als historisches (Kommune 1) und filmisches (H.M.T.) Narrativ analysiert?‘

Um die Forschungsfrage zu beantworten, ist eine analytische Gegenüberstellung der beispielgebenden gesellschaftlichen Konstrukte durchgeführt worden. Dabei ist das Hauptaugenmerk sowohl auf den strukturellen als auch den inszenatorischen Überschneidungen und Unterscheidungen der Gemeinschaften gelegen.

Die Erkenntnisse, die sich aus den analytischen Vorgehensweisen ergeben haben, zeigen, dass sich beide Systeme in den Bereich der Anti-Utopie eingliedern lassen. Die prägnantesten Berührungspunkte weisen sie hinsichtlich des hohen Stellenwertes auf, den die Sexualität in all ihren Facetten einnimmt. Eine divergente Positionierung zeigt sich anhand der kapitalistischen Strukturen und politischen Ansichten, die in den Gesellschaftsformen vertreten sind. Außerdem deuten die Ergebnisse darauf hin, dass Utopie und Dystopie in einem fluktuierenden Wechselverhältnis stehen, indem die subjektive Handlungsmacht ausschlaggebend dafür ist, welchem Spektrum sich der Mensch dabei selbst zuordnet.

Based on the assumption that in the reality lived, as well as fictional, social constructs could provide aspects of utopian and dystopian features, this thesis explores in which manner they distinguish themselves. Therefore, it examines on the one hand the fictional State of Gilead from the TV-Show *The Handmaid's Tale* of its dystopian relations, on the other hand it explores the Kommune 1, which serves as the utopian pendant.

The goal of this paper is to evaluate the borders between Utopia and Dystopia and to illustrate that it is balancing act between those systems. To do so the following research questions are being asked: 'What are the parallels and differences between lived and fictional social constructs regarding their utopian and dystopian features, what forms of staging are being visualized when it comes to the hierarchies, structural orders and power relations inside of the systems of *The Handmaids Tale* and the Kommune 1. Where are they located dramaturgically and aesthetically and how can they be analyzed as a historical (Kommune 1) and filmic (H.M.T.) narrative?'

To answer the research question there has been made a comparison of the exemplary communities, that mainly focused on the structural and dramaturgical similarities and distinctions of the social constructs given.

The findings from this analytical approach show that both systems can be integrated in the anti-utopian realm. Relating to the high status that sexuality in all its facets inhabits, they show the most concise thematic affinities. Considering the capitalist structures and the political notions those social constructs represent, they differ the most from another. Furthermore, the results indicate that the utopia and the dystopia are in a fluctuating interaction, in which the subjective agency is crucial to figure out, on which side of the spectrum the individuals place themselves.