

*Bereichsrezension: Utopien & Dystopien*

**Eckart Voigts, Alessandra Boller (Hg.): Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse: Classics – New Tendencies – Model Interpretations**

Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2015 (WVT-Handbücher zum Literaturwissenschaftlichen Studium, Bd.17), 430 S., ISBN 9783868215656, EUR 37,50

**Artur Blaim, Ludmiła Gruszewska-Blaim (Hg.): Mediated Utopias: From Literature to Cinema**

Frankfurt: Peter Lang 2015 (Mediated Fictions: Studies in Verbal and Visual Narratives, Bd.4), 244 S., ISBN 9783631628447, EUR 52,95

**Barbara Klonowska, Zofia Kolbuszewska, Grzegorz Maziarczyk (Hg.): (Im)perfection Subverted, Reloaded and Networked: Utopian Discourse Across Media**

Frankfurt: Peter Lang 2015 (Mediated Fictions: Studies in Verbal and Visual Narratives, Bd.8), 263 S., ISBN 9783631628485, EUR 59,95

Die drei Sammelbände *Mediated Utopias*, *(Im)perfection Subverted, Reloaded and Networked* und *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse* analysieren Utopien und Dystopien, die in unterschiedlichen – teils sogar in mehreren – Medien veröffentlicht wurden. Der Schwerpunkt liegt eindeutig auf der Dystopie, die ausdrücklich im Sinne von Lyman Tower Sargent verstanden wird als „nicht existente Gesellschaft, die in einigem Detailreichtum beschrieben ist [...] und die vom Autor dazu intendiert ist, von einem zeitgenössischen Leser als bedeutend schlechter wahrgenommen zu werden als die Gesellschaft in der dieser Leser lebte“ („Wiedersehen mit den drei Gesichtern des Utopismus.“ In:

*Zeitschrift für Fantastikforschung* 3 [1], 2012, S.98-144, S.112). Solche Dystopien sind seit dem 20. Jahrhundert Legion und tauchen nicht nur in der fiktionalen Literatur auf, sondern auch in Spielfilmen, Serien, Dokumentationen, Comics und Computerspielen. Aber auch die deutlich selteneren positiven Utopien sind Gegenstand aller drei Bände – und das überrascht dann doch, denn alle Herausgeber\_innen verstehen die Utopie (explizit oder implizit) als Beschreibung einer perfekten Gesellschaft (ganz im Widerspruch zu Sargent [vgl. ebd.]) – und solche Utopien gibt es im 20. Jahrhundert praktisch nicht. In *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse* werden Joanna Russ' *The Female Man* (1975),

Marge Piercys *Woman on the Edge of Time* (1976) und Ursula K. Le Guins *The Dispossessed* (1974) analysiert; sie finden dennoch ihren Platz in diesem reinen Dystopie-Band, da es sich bei den dargestellten Gesellschaften um nicht-perfekte Utopien und daher aus Sicht der Herausgeber\_innen um Dystopien handelt – die in der Forschung sonst übliche Einordnung dieser Werke als kritische Utopien wird zwar genannt, aber nicht weiter thematisiert (vgl. S.157f. und S.172f.). In *Mediated Utopias* und in *(Im)perfection Subverted, Reloaded and Networked* werden Utopien analysiert, die entweder Verfilmungen sind oder gleich für den Bildschirm animiert wurden, und die es daher eigentlich nach Zirnstein oder Spiegel gar nicht geben dürfte, da perfektionistische Utopien als unverfilmbar gelten (vgl. Zirnstein, Chloé: *Zwischen Fakt und Fiktion: Die politische Utopie im Film*. München: Herbert Utz, 2006, S.79-81; Spiegel, Simon: „Auf der Suche nach dem utopischen Film.“ In: Lötscher, Christine/Schrackmann, Petra/Tomkowiak, Ingrid/Holzen, Aleta-Amirée von (Hg.): *Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik*. Münster: LIT, 2014, S.421-435, S.426-429). Die explizit perfektionistische Utopiedefinition im Vorwort von *Mediated Utopias* resultiert offensichtlich aus Artur Blaims vorheriger Erforschung der klassischen Raumutopien vor 1800, deren Interesse sich auf Ästhetik und Poesie richtete (*Gazing in Useless Wonder: English Utopian Fictions, 1516-1800*. Bern: Peter Lang, 2013). *(Im)perfection Subverted, Reloaded and Networked* orientiert sich

im Vorwort an *Mediated Utopias* und lässt sich somit als Folgebund ansehen, in dem die perfektionistische Definition übernommen wird. In diesen beiden Sammelbänden, die im Rahmen eines großangelegten polnischen Forschungsprojekts entstanden, setzen sich aber glücklicherweise die Autor\_innen der einzelnen Analysen mit ihrem jeweils differenzierteren Utopieansatz durch: Frank Capras *Lost Horizon* (1937) verstärkt die utopischen Tendenzen der literarischen Vorlage von James Hilton (1933) noch, wird dabei aber zur kritischen, das heißt nicht-perfekten Utopie (vgl. *Mediated Utopias*, S.44, S.48 und S.62); Agnieszka Hollands *The Secret Garden* (1993) lässt die nur schwach utopischen Tendenzen der literarischen Vorlage von Frances Hodgson Burnett (1911) ganz fallen (was mit der Unverfilmbarkeitshypothese konform geht) (vgl. *Mediated Utopias*, S.170f.); BBCs Kinderserie *Bob the Builder, Project: Build It* und das Manga/Anime-Franchise *Appleseed* werden als kritische Utopien erkannt (vgl. *(Im)perfection Subverted, Reloaded and Networked*, S.91, S.97f. und S.121). In diesen Fällen wird anerkannt, dass es in Utopia Probleme und Veränderungen gibt, dass es mithin etwas zu erzählen gibt, das spannend sein und daher auf Film passen kann. Dies ist ein dermaßen notwendiger Schritt bei der Analyse filmischer Utopien, dass er selbst dann gemacht wird, wenn der Rahmen (d.h. der Sammelband) eigentlich eine andere Definition vorgibt. Die nicht-perfektionistische Utopie-Empirie nötigt zur induktiven

Methode, sodass die ansonsten deduktive Herangehensweise aller drei Sammelbände zumindest in den utopischen Fällen in Frage gestellt wird.

Alle drei Sammelbände folgen einem eigenen theoretischen Ansatz, der für eine gewisse Einheitlichkeit sorgt. Der ‚Sammelsuriumcharakter‘ so vieler Sammelbände entsteht hier also nicht – oder jedenfalls nicht sehr. In *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse* wird das Feld der Dystopien sortierend angegangen: Jede Dystopie wird anhand ihres Hauptthemas aufgeschlüsselt, wobei eine geradezu autoritative Modellanalyse entsteht, die vor allem für Einsteiger\_innen und Student\_innen ein sinnvolles Sprungbrett darstellt, von dem aus eigene Ansätze entwickelt werden können. Dabei wird der Interpretationsraum keineswegs geschlossen. Weiterführende und widersprechende Betrachtungsweisen werden geradezu herausgefordert; so würde ich *The Dispossessed* stärker im Gesamtzusammenhang der weiteren utopischen Werke Le Guins (v.a. *Always Coming Home* [1985], aber auch vieler ihrer Kurzgeschichten und SF-Romane) sehen oder Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* (1985) nicht so eindeutig als feministisches Werk einordnen. In *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse* fällt auf, dass Dystopien, die in mehreren Medien Ausdruck finden, dennoch meist als konsistente, fast monolithische Werke verstanden werden. In den Analysen von Aldous Huxleys *Brave New World* (1931), George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949), Anthony Burgess' *A Clockwork Orange* (1962) und P.D. James' *The Children of*

*Men* (1992) – um nur einige Beispiele zu nennen – werden die Adaptionen durch Leslie Libman (1998), Michael Anderson (1956) beziehungsweise Michael Radford (1984), Stanley Kubrick (1971) und Alfonso Cuarón (2006) jeweils erwähnt und kurz behandelt; die Besonderheiten des filmischen Erzählens gegenüber dem literarischen Erzählen werden aber nur gestreift. Eine Ausnahme ist das Kapitel von Kerstin Schmidt über *The Handmaid's Tale*, das immerhin zu einem Viertel aus einer Analyse der Adaption von Volker Schlöndorff besteht (vgl. S.245-248). Die zum Teil kommentierte Bibliografie der wichtigsten englischsprachigen Sekundärliteratur und die Einordnung in die dystopische Tradition erleichtern das weitergehende Studium ganz immens.

*Mediated Utopias: From Literature to Cinema* hingegen widmet sich schwerpunktmäßig der Adaptionanalyse. *Brave New World* und *Nineteen Eighty-Four* werden – im Unterschied zu den entsprechenden Kapiteln in *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse* – hier gerade daraufhin untersucht, wie die Ursprungsromane, die diskursive Ideen und nach außen hin unsichtbare Bewusstseinsinhalte erzählen, in das filmische Medium übertragen werden, das sich gerade mit solchen Inhalten schwer tut. Besonders erkenntnisreich ist dabei der Vergleich von verschiedenen Adaptionen desselben literarischen Werks, deren technische Mittel und offensichtliche propagandistische Ziele nicht nur die Vielfalt der möglichen Adaptionsweisen beeinflussen, sondern auch etwas über die gesell-

schaftliche Situation verraten, in der die Filme entstanden sind. Neben zu erwartenden alten und neuen Klassikern (etwa den Verfilmungen *Things to Come* [1936], *Lord of the Flies* [1963 und 1990] oder *Never Let Me Go* [2010]) werden auch seltenere Dystopien wie *The Andromeda Nebula* (1967) und *Harrison Bergeron* (1995) analysiert. Die meisten Aufsätze in *Mediated Utopias: From Literature to Cinema* orientieren sich an Brian McFarlanes (*Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996) und/oder an Linda Hutcheons Adaptionstheorie (*A Theory of Adaptation*. New York/London: Routledge, 2006), was den Sammelband vereinheitlicht und anschlussfähig macht – an andere Untersuchungen von Verfilmungen beziehungsweise Medienwechsel. Demgegenüber tritt der Utopie- beziehungsweise Dystopiediskurs eher in den Hintergrund.

(*Im*)*perfection Subverted, Reloaded and Networked* ist methodisch vielfältiger, was an der Mannigfaltigkeit der Medien liegt, in denen die analysierten Utopien und Dystopien erzählt werden. Einige Medien sind der Utopieforschung bisher so fremd, dass sie zunächst einmal als untersuchenswerte Felder etabliert werden müssen. Im Falle der hier besprochenen Songtexte und der Fanfiction führt dies eher zur Übersicht über ein künstlerisches Medium als zu tiefgehenden Analysen von exemplarischen Einzelwerken. Andere Kapitel können auf zwar relativ neue, aber inzwischen doch etablierte Forschungsdiskurse verweisen; das betrifft vor allem die Computerspiel-

Kapitel, in denen sowohl für *BioShock* (2007) als auch für *Papers, Please* (2013) nachgewiesen wird, wie Spielmechanik und Narrativ eine dystopische Welt schaffen, die emotional und moralisch auf die reale Spieler\_in übergreifen kann – auch und gerade dann, wenn in der Spielwelt moralisches Verhalten nicht belohnt wird (vgl. S.233 und S.248f.). Das Spiel-Kapitel in *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse* erklärt darüber hinaus auch die theoretischen Besonderheiten der Spielanalyse; in diesem Kapitel werden neben *BioShock* auch zum Beispiel *Beneath a Steel Sky* (1994) und *Fallout* (1997) analysiert, und Sebastian Domsch macht (das ist besonders lobenswert) eine systemtheoretische Herangehensweise an Utopie und Dystopie fruchtbar. Teilweise hätte es (*Im*)*perfection Subverted, Reloaded and Networked* gut getan, wären die Eigenheiten eines Mediums im Vergleich zu anderen Medien stärker herausgearbeitet worden (wie das etwa in *Mediated Utopias* der Fall ist). Das *Persepolis*-Kapitel etwa stellt Marjane Satrapis Comic (2000/2004) überzeugend in die dystopische Literaturtradition, behandelt aber überraschend kurz die grafische Form, und die Filmadaption (2007) wird nicht einmal erwähnt (vgl. S.55-69). Aber so ähnlich ist das auch mit dem Alan-Moore-Kapitel in *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse*, in dem die Filmadaptionen von *Watchmen* (1986/2009) und *V for Vendetta* (1982/2006) außen vor bleiben und ebenfalls nur wenige Absätze der spezifischen Darstellungsweise der sequentiellen Kunst gewidmet werden (vgl. S.208f. und S.214-216).

Den drei Sammelbänden ist primär das Interesse an Utopie und Dystopie gemein. *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse* und *(Im)perfection Subverted, Reloaded and Networked* setzen auf mehrere Medien, die aber kaum miteinander verglichen werden; *Mediated Utopias* hingegen konzentriert sich auf die Übertragung

vom einen auf das andere Medium. Alle drei Publikationen sind von hoher wissenschaftlicher Qualität, angenehm zu lesen und voller innovativer Ideen und Beispiele, die selbst langjährigen Utopieforscher\_innen Neues aufzeigen können.

*Peter Seyferth (München)*